



Diamela Eltit : una cierta escritura más punzante

Autor:
Lorenzano, Sandra

Revista
Mora

1995, N°1, pp. 128-137



Artículo



Diamela Eltit:

Una cierta escritura más punzante

Entrevista de Sandra Lorenzano *

“Cuando se vive en un entorno que se derrumba, construir un libro puede ser quizás uno de los escasos gestos de sobrevivencia”¹.

La escritura descentrada, fragmentaria, rupturista de Diamela Eltit (Santiago de Chile, 1949) es una de las más inquietantes que se producen actualmente en América Latina. Inquietante, entre otras cosas, por su apuesta a los márgenes, a los intersticios, a lo negado o estigmatizado por los discursos hegemónicos, como zonas de producción narrativa. Inquietante por lo que conlleva de político su gesto escriturario, su manera de atentar contra la novela como forma monolítica y lineal de contar historias.

En una sociedad en que los discursos autoritarios buscan cancelar el placer, cancelar los cuerpos, los espacios de goce y productividad, instalando lo unívoco y lo vertical, la palabra de Diamela Eltit es marginal por derecho propio.

Cada uno de sus libros explora las posibilidades del lenguaje en tanto signo exasperado de la realidad de dentro y de fuera del texto.

Vaca sagrada (1992), la única de sus novelas publicada en México, da cuenta junto a Lumpérica (1983), Por la patria (1986), El cuarto mundo (1989) y el relato testimonial El padre mío (1989), de una de las búsquedas más provocadoras en las letras latinoamericanas.

Las páginas siguientes son parte de una larga conversación que sostuvimos en México, durante una tormentosa tarde de fines de noviembre, con Diamela Eltit, quien vivió varios años allí, desempeñándose como Agregada Cultural de la Embajada de Chile.

De lo *light* y la muerte

— Tú has dicho, reflexionando sobre la literatura *light*, que un libro tiene que costarle trabajo al lector, y lo pensaba también en función del trabajo que le cuesta a quien escribe. Esta es una discusión que, en nuestro medio, ha invadido gran parte de los discursos sobre lo literario.

—El mundo en este minuto está caminando hacia una ordenación dictada por el mercado, este mercado es muy poderoso y a la vez excluyente: consumo para unos y para otros no, ciertos productos y otros no. Yo relaciono mucho esta cuestión de lo *light* con la presencia de un consumo rápido, que no hiera y que no deje memoria. La relaciono con el fin de siglo: no sólo termina el siglo sino también el milenio. O sea que nosotros, si sobrevivimos, vamos a ser como vampiros, vamos a ser milenarios, una es milenaria ya, o sea, somos terriblemente viejos. Hay una cosa como de muerte, de decrepitud dando vueltas, que es necesario saldar de alguna manera. Una de las maneras de saldar es a través del consumo inmediato: algo casi juvenil en un momento de gran decrepitud. Creo que por ahí se ordena de manera más inconsciente este fenómeno de consumo que ha tocado a lo literario; lo ha tocado muy claramente en estos últimos diez años. Mientras más nos aproximamos al final, más vertiginosa es esta instalación de productos de rápido consumo y con poca memoria en los sistemas literarios. Las editoriales, por sobrevivir y no desaparecer, están cada vez más embarcadas en estas producciones que transforman en sistemas muy competitivos lo literario; pero lo verdaderamente literario

* Docente e investigadora de la Universidad Nacional Autónoma de México.

¹ ELTIT, Diamela: *Errante, errática* en Juan Carlos Lértora (ed), **Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit**, Santiago de Chile, Ed. Cuarto propio, 1993.

no está ahí, es mucho más lento, más hiriente. Creo que es una cuestión más o menos temporal que uno tiene que padecer. Y sobre esas literaturas, no es que las autoras o autores la hagan *exprofeso*, no creo que sea el punto, yo creo que la gente se sienta a escribir y saca sus libros, y que este mercado está ordenando esos libros. El problema es una cierta perversión que yo veo, en el caso de las mujeres, por ejemplo. En un momento en que lo social repiensa la mujer no por iniciativa propia, sino por los movimientos de mujeres, en el momento en que existe la posibilidad de articular una cierta escritura, más reflexiva, más punzante, más interrogadora, el sistema tira a la palestra las escrituras menos conflictivas, con eso copa el espacio de las mujeres y tapa a las otras. Esa es la perversión que yo veo; lo que llega al público son estas escrituras que menos interrogan, y las que interrogan vuelven a quedar fuera. ¿Y qué quiere decir eso? que como son escritura muy, no sé si efímeras es la palabra, no me atrevería a decir eso, pero muy poco cuestionadoras; de todas maneras la hegemonía la siguen teniendo los hombres, que están produciendo textos más poderosos, porque los textos poderosos de las mujeres no están ahí, están afuera. Entonces el sistema se mantiene en definitiva intacto.

Sin duda no es para dar nombres, pero entre ciertos escritores y ciertas escritoras siguen siendo más valiosos los escritores, y eso no está en discusión, pero porque hay otras escrituras que están completamente bloqueadas y muchas de ellas son de mujeres. Tal vez esas mujeres que podrían ser punzantes o enfrentarse a otras, no tienen posibilidad en este minuto por la cuestión *light* que la están haciendo hombres y sobre todo mujeres, que es lo peor, sobre todo los textos *light* en este momento están en poder

de las mujeres. Es muy conflictivo, yo lo observo como escritora, como lectora, como autora, pero tampoco tiene mucho que ver conmigo, yo no tengo ningún poder para nada, y es un sistema que me sobrepasa, es una política bien complicada del neoliberalismo; porque a lo que está invitando el neoliberalismo es a no pensar, y la gente no quiere pensar que estamos al final. Todos los fines de siglo han sido muy enloquecidos. Entonces yo veo algo de muerte; para sentirse vivo, todo tiene que ser rápido, no pensar, no pensar.

Los textos desviados

— *Hablemos un poco de cómo empezaste a escribir.*

— Empecé en el año 70 más o menos, pero descontinué la escritura porque no estaba haciendo nada que me interesara. Retomé más o menos en el año 75, con un escrito de unas 80 páginas extremadamente objetivista, que tampoco me dejó contenta; era sobre una plaza. Dejé eso y por el año 76 empecé a escribir *Lumpérica*. Estuve unos siete años escribiéndola. Fue muy complicado ese proyecto para mí: nunca había escrito una novela, no sabía cómo hacerlo, ni conocía los mecanismos. Además estaba escribiendo **esa** novela de la cual conocía menos los mecanismos. Después de unos cinco años, empecé a revisar el texto y a estructurarlo, y creo que en los dos últimos años antes de que se editara empecé a entender yo misma cómo iba a organizarla. Tuve claros todos los riesgos que estaba corriendo pero, en fin, era la novela que yo quería y podía escribir en ese momento.

— *Desde ese primer momento a tu relación actual con la escritura ¿qué cambios ves?*

— El acercamiento del 70 era muy ingenuo, en el sentido de que yo no me estaba enfrentando a un sistema de escritura, estaba más bien preocupada por el acto de escribir y me sobrepasó. La escritura que empecé en el 75 ya fue una escritura mucho más pensada que me hizo reflexionar, que me produjo muchos más problemas. Cuando escribí *Lumpérica* es el momento mío de máxima radicalidad, yo tenía en ese minuto bastante aversión a la literatura. *Lumpérica* está escrito desde la aversión, no desde la fascinación. En ese momento yo pensaba que lo

nunca he sido teórica sino más bien, ideas impulsivas te diría yo, de impulsos para escribir, que me impulsaban a escribir. Entonces, si yo me planteé una literatura del error, de las erratas, de las fallas, naturalmente tenía que cuestionar otros modos literarios, sobre todo los que tenían que ver con cualquier plenitud que era lo que a mí me perturbaba, y aposté a la palabra, entendiendo que la palabra es ambigua, puede aportar muchas carencias, equívocos, engaños, no dichos; ésa fue mi apuesta y en cierto modo sigue siendo, ahí tengo yo la pasión.

— *¿Cómo sería el lector “ideal” de tus obras?*

— Sería un lector que sea interlocutor, que no sea pasivo, un lector con baches, no satisfecho, diría yo, más bien disconforme. Ese es el lector “ideal” al que yo aspiraría.

La nueva escena

— *Los críticos ubican tu obra dentro de lo que se conoce, en la cultura chilena, como “nueva escena” o “escena de avanzada”, ¿en qué consiste este movimiento?*

— El de “nueva escena” es un término que parte de una conceptualización que hace la crítica Nelly Richard al analizar la cultura de la época de la dictadura.

— *¿Ustedes no eran concientes de este fenómeno en ese momento?*

— No, en lo absoluto. Lo que ocurre es que esto se da en el contexto socio-político de la dictadura, en el cual estaban muy cerrados los sistemas institucionales; tal vez por esa misma situación alguna gente se había radicalizado sobre ciertas materias. En el caso de los artistas visuales, por ejemplo, sobre qué significaba el formato cuadro, como un espacio susceptible de ser fetichizado. Por otro lado, a mí siempre me ha interesado mucho la ciudad, materialmente, simbólicamente. En ese momento yo compartía mi vida con Raúl Zurita, que es un poeta chileno muy notable, y estábamos bastante aislados. Yo estaba terminando una licenciatura en literatura con profesores extraordinarios y pensaba el problema de la página como insuficiencia; desde la escritura estaba pensando la insuficiencia del objeto libro. En ese tiempo formamos un colectivo -CADA, Colectivo de Acciones de Arte-. Eramos cinco, Zurita y yo de

literario era absolutamente insuficiente, sentía que las palabras se me escapaban, el sentido no estaba a mi alcance; en el fondo, también la novela era la propia lectura de mi limitación, era lo que yo podía hacer. Creo que era aversión a mí misma, pero como uno no lo puede reconocer, yo más bien decía que el sistema literario entero era insuficiente. Y sí, siempre he generado, y ahora cada vez más, no el texto pleno, no me interesa tanto la plenitud del texto como el texto desviado, el texto fallido, el texto no cerrado. En ese tiempo pensaba que los libros que yo leía, o los “grandes libros” eran muy plenos y que mi vida no era plena, entonces había un bache, un bache muy grande, y por otro lado yo estaba mucho más radicalizada con respecto a la literatura temática, me parecía fantasmagórica, alienante. Ahora no pienso eso, en ese momento sí lo pensaba. En fin, estaba trabajando con muchos impulsos, no tenía una teoría porque

literatura, Loty Rosenfeld y Juan Castillo que eran artistas visuales, y un sociólogo, Balcells. Fueron trabajos políticos fundamentalmente los que hicimos en los que trabajamos más directa o menos directamente el problema de la dictadura en Chile. Todo esto desde un planteamiento estético. También había otros grupos, por ejemplo el que encabezaba la propia Nelly Richard, que producían cosas muy interesante, bastante radicales, sobre, por ejemplo, el problema del cuerpo y de la identidad sexual. También estaba Eugenio Dittborn realizando algunas obras fuera del formato cuadro. El grupo CADA nunca trabajó prácticamente obras, si no lo que llamamos “acciones de arte”. Ahí sé “engranaron” una serie de gente, con sus diferencias, desde luego, no todo era homogéneo, y surgió lo que Nelly Richard llamó después la “nueva escena”.

Lo que nosotros hicimos, como grupo, estaría más cerca de la visualidad; se conceptualizaba un problema y se hacían ciertas acciones concretas en torno a ese problema. Por ejemplo, lo primero que se hizo fue entregar leche en unas poblaciones, (poblaciones se llaman en Chile a los lugares periféricos de la ciudad, donde hay zonas de pobreza, de extrema pobreza). Entonces nosotros entregamos la leche en unas bolsas plásticas, pues en ese tiempo la leche se vendía en bolsas plásticas. El proyecto de Allende, de la Unidad Popular, había sido que cada niño chileno tomara medio litro de leche diario; fue una gran campaña la que hizo Allende en este sentido. Nosotros retomamos esa idea y en las bolsas de leche estampamos: “medio litro de leche”; después fuimos a la compañía más importante de leche en Chile que era Soprole, y mediante una serie de argucias conseguimos que nos prestaran varios camiones repartidores. Después de repartir la leche a las poblaciones, llevamos los camiones al museo y quedaron como escultura; la puerta del museo se cerró, se tapó, como que el arte estaba afuera, y se habló del hambre. En el fondo era para hablar del hambre y de las carencias. Se les pedía a los pobladores que devolvieran esas bolsas de leche y se les mandaron a artistas para que hicieran una obra sobre el plástico, y también a escritores para que escribieran algo sobre el plástico, pensando que esa leche había sido consumida por gente que habitualmente no tomaba leche; que consideraran eso, nada más.

No +

— Después hubo varios otros trabajos y terminamos con la cuestión que a mí más me interesó que fue un rayado mural en la calle, un “No más”, el “más” con una cruz (+). Entonces pasó una cosa bastante importante, porque el signo fue tomado por los partidos políticos. Nosotros trabajábamos anónimamente, no había autoría y finalmente los partidos tomaron ese “No +” que fue el slogan más importante en medio de la dictadura. Como era abierto, se iba llenando: “No + hambre”, “No + presos políticos”, “No + desaparecidos”, “No +...”. Lo hicimos abierto para que fuera una cosa participativa y nos sobrepasó, estaban llenas las calles de Santiago del “No + “. Tú ibas a cualquier lado -todavía hoy- y veías esos rayados. Fue un trabajo más bien político; pero con una estética, con una propuesta.

Yo hice una lectura de *Lumpérica*, todavía inédita, en el 80, en un prostíbulo, en un barrio prostibulario. El grupo "CADA" sí existió como grupo, sí era un colectivo. La subversión era no tener autoría.

— Hay dos elementos que me parecen claves en tu obra; por un lado, la preocupación por la imagen, y por otro el tema de la mirada: desde *Lumpérica* y el *Luminoso* con todo el juego de las otras miradas hasta el primer fragmento de *Vaca sagrada*, donde hay una mirada que no te permite escribir, ¿tienes conciencia de esto?

— Yo no la tenía, pero sí me doy cuenta de ciertas obsesiones que reaparacen en los libros. En lo biográfico yo soy, como toda la gente que escribe, creo observadora; no me considero una persona muy activa, me considero más bien pasiva y mi actividad es la observación. Me parece muy importante, porque la mirada, tal como el lenguaje, te da una cierta realidad, puedes capturar; mirar es un gesto pero lo que miras es otra cosa, tú puedes transformar las escenas con la mirada. El mirar no significa realidad tampoco, puedes desrealizar al máximo cualquier cosa con la mirada, como el lenguaje, también puedes jugar con la ambigüedad del lenguaje. Me interesa mucho, es un material literario muy importante para mí.

— Hay una provocación en la relación literatura-voyeurismo, el escritor como voyeur, y eso aparece mucho en tus obras.

— Yo creo que sí. Me interesa mucho lo que tú puedes hacer con ciertas imágenes, como puedes reformularlas, diluirlas, repensarlas.

Desde fuera del mural

— Se habla mucho de la presencia de lo marginal en tus textos, tú misma lo has dicho, me gustaría que contaras qué es para ti lo marginal, qué significaba, por otra parte, durante la dictadura.

— La verdad que no fue un programa, no es que yo haya escogido lo marginal, sino que mi mente es más proclive a eso. Sobre todo lo que no sea centro yo tengo gran atención; me produce una cierta subyugación, incluso. Es cierto que he trabajado cuestiones que más bien no son centro, no importa dónde esté, no importa en qué lado de la realidad social o de la realidad psíquica esté puesto eso. Trabajé con el material que tengo, que es una cierta capacidad de percepción sobre algunas materias que me importan. En realidad, son las que le importan a toda la gente, lo que pasa es que el espacio elegido es un espacio no dominante, minoritario, tiene que ver con todo lo que una literatura puede abordar, pero yo no abordé desde los centros. La dictadura amplió los márgenes por los controles centrales hiperhegemónicos; es una hiperhegemonía una dictadura. Durante la democracia se forman varios centros, ya que una democracia es, o debería ser, la capacidad plural de descentramientos múltiples. Pero aún así quedan

zonas donde de todas maneras se manifiesta la inflexibilidad de los poderes centrales, de los poderes dominantes. Como ciudadana, por supuesto me resulta muy importante ese paso. Pero la escritora no ha sido muy afectada; hoy sigo mirando absolutamente lo mismo que he mirado siempre, es decir, esos espacios que el poder central reprime, oprime, niega; y sigo pensando eso, eso, no otra cosa, yo no me modifiqué, mis pasiones siguen intactas en los mismos lugares.

— *¿Qué significa eso en términos de lecturas?*

— Me siguen pareciendo interesantes aquellos textos disruptores, textos que estén quebrando hegemonías literarias, textos más propositivos, más o menos brillantes entre comillas. Me siguen interesando ciertas literaturas minoritarias aún, me deslumbran aquellas que conllevan un proyecto, que son parte de un proyecto, de una obra, más que libros sueltos. En los 70 descubrí **Cobra** de Severo Sarduy, que fue una obra que me marcó mucho. Durante estos últimos años me ha interesado Kawabata, el escritor japonés Premio Nobel, me parecen muy interesantes sus textos.

— *¿Y en relación a la literatura latinoamericana?*

— Bueno, la información que uno tiene de la literatura latinoamericana es muy fragmentaria, uno puede saber más de literatura alemana en este minuto,

que lo que está pasando en la literatura boliviana o caribeña, por ejemplo.

— *Te lo pregunto porque en tu obra, tanto en los textos de ficción como en los que no lo son, hacés hincapié en los problemas latinoamericanos.*

— Sí, hay como dos literaturas latinoamericanas, una oficial que parte de unos treinta años atrás, que incluso tiende un velo sobre otras literaturas, te digo como alcance, como interlocución con ciertos textos. Y de pronto encuentras otros textos, que están saliendo más o menos en los mismos tiempos, en estos últimos años, que plantean otra cosa. A mí me interesó mucho Piglia cuando lo leí y me parecieron muy propositivos sus textos. Pero sufro, padezco esa desinformación. Estoy leyendo textos que me llegan y no alcanzo a armar un cuerpo; sé que hay otros textos, de hecho he leído otros, pero no es suficiente. Sí tengo muy claro el eje, suponte tú, Carlos Fuentes o García Márquez; son textos que están ahí, a tu frente, arman como un mural, pero también me interesan esos otros que no arman mural, son casi mosaicos, pedacitos de mosaico, y que por algún motivo que a mí me parece finalmente político, están obstruidos, no pueden articularse entre ellos, como diálogo, como fricción.

Hay un procedimiento político que me parece también muy interesante de ver, que hace que ciertos textos estén velados y queden como para especialistas o prácticamente. Los propios escritores más o menos saben lo que están escribiendo otros, pero las policías editoriales están carentes ahí; no han armado un corpus después de los escritores del *boom*, ningún corpus al cual tú puedas apelar.

El cuerpo de las palabras

“Y toda palabra sea entonces idéntica a la fulguración corporal al rehacerse en otro espacio con la plaza como telón.”²

— *Decorpus a cuerpo. ¿Por qué no cuentas un poco qué significa el cuerpo en tu obra, y la vinculación entre cuerpo y lenguaje que aparece como algo fundamental?*

— Bueno a mí me parece que el cuerpo es un terreno muy ideologizado por la cultura, que se ensayan sobre el cuerpo muchos discursos ideológicos, como represión, como gasto; el discurso de la felicidad, el discurso de la infelicidad, el discurso de la represión o de la opresión, el primer terreno donde se dejan caer es sobre el cuerpo, materialmente sobre el cuerpo. Siempre el cuerpo del sujeto está expuesto a la ideología. Entonces se transforma en un terreno moral, sobre el cual se debaten los grandes discursos sociales, ya sea liberalizándolo u oprimiéndolo; por eso el cuerpo siempre está tensionado, muy tensionado con respecto a lo social. Me sigue pareciendo una

zona muy importante sobre la cual se puede elaborar un discurso literario. Ahora si un discurso literario no es nada más que un cuerpo de palabras, un cuerpo de lenguaje, entonces sí me importa organizar una determinada escritura, pero como cuerpo. Ahí uno puede hacer muchos cruces y entrecruces, en una parte uno habla virtualmente del cuerpo, del cuerpo de una mujer, del cuerpo de un hombre, y por otro lado, organiza un determinado cuerpo textual. Yo ahí me debato, por ahí estoy siempre trabajando, vuelvo al cuerpo porque yo trabajo con el cuerpo de las palabras; mi gran pelea ha sido a lo largo de mis novelas, unas más interesantes, otras menos interesantes, organizar un cuerpo coherente, es decir, una determinada obra como cuerpo de texto.

El padre mío

“Es Chile pensé. Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de todas las ideologías. Es una pena, pensé. Es Chile pensé.” (De la introducción a **El padre mío**³)

— Por los ochenta yo empecé ésta, no diría investigación, pero pongámosle ese nombre, provisoriamente porque no tengo otro. Yo había pasado por muchos espacios de marginalidad real, muchos, entre ellos tenía varias entrevistas con travestis;

² **Lumpérica**, Santiago de Chile, Las Ediciones del Ornitórrinco, 1983.

³ Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1989.

incluso una muy interesante, muy conmovedora, con una persona que se había operado, que se había hecho un cambio de sexo, muy precario, primario. Lo que me interesaba era su discurso, de una ambigüedad impresionante. En ese tiempo me encontré con el “Padre mío” y de pronto me pareció muy interesante como discurso social, como un gran discurso social, marginal, pero muy, muy amplio, y muy cercano a lo literario, por la desrealización que estaba teniendo, por la anexión de los materiales que él hacía; él anexaba materiales que poco tenían que ver entre sí y su resultado era un gran lujo lingüístico, gran, gran lujo lingüístico. Pero, en fin, yo tenía todo ese material desde hacía varios años detenido; detenido por una cierta timidez mía, personal, porque me parecía un acto muy particular, personal casi, y por otro lado tenía miedo de profundizar mi propio límite poniendo textos más límites aún. Como sea, una novela es una novela, pero qué hacía yo con esos textos; esos textos se me volvían en contra, agudizaban más mi propio lugar marginal. Eran discursos cercanos a lo literario pero emanados directamente de sujetos marginales, discursos muy fuertes, con una gran capacidad lingüística, eso es lo que me interesaba.

Hacia el noventa se estaba terminando la dictadura, ya cambiaba el gobierno, yo tenía esos textos hacía años y ***El Padre mío*** me pareció el más susceptible de ser editado por lo distanciado, es un texto muy distanciado; muy cercano, paradójicamente a cualquier realidad y muy distante a cualquier realidad. Me atreví a publicarlo en el 89, yo quería que se publicara antes de que terminara la dictadura porque sí era un texto psicótico, tan psicótico como los años que yo había vivido. Yo quería dejar una memoria de algo, de mi estada, de ese texto que era y no era mío. Bueno, era mío, yo me apropié de ese texto, lo firmé; era necesario porque era un texto síntoma, me parecía en ese momento, de la dictadura, ahora creo que es de cualquier sociedad, hoy y mañana, va a estar siempre. Pero en ese momento mi urgencia era que se editara antes que terminara la dictadura, en la ingenuidad de pensar que el paso a la democracia iba a ser como una especie de edén, no podías pensar otra cosa, porque si no te suicidabas. Después te das cuenta que no, tal vez ésa fue mi ingenuidad. Acabo de terminar un libro que se ubica también dentro de esa línea.

amor, cómo será un amor entre locos, o sea, la literalidad del amor loco. Así surgió un texto que me importa mucho, porque es un texto de género muy límite, donde pasan muchos géneros literarios. Quise trabajar un texto también bastante enloquecido, amoroso, *mi amor loco*. Fui al hospital el año pasado, eso me sirvió para escribir el texto.

Mi idea es seguir trabajando ciertos textos culturales que no son específicamente literarios o lo son pero en un lugar más de la cultura, más amplio que la pura literatura.

Bueno ahora ya hice ese texto sobre el amor, quiero hacer ahora un texto sobre la muerte, a partir de un grupo étnico que está desapareciendo en Chile, los alacalufos de los cuales quedan treinta en el extremo sur. Yo he trabajado hace muchos años, en forma más académica, ciertos mitos fundacionales, ahora quiero ir y hacer un texto sobre la muerte, porque se acaba una lengua, se acaba un grupo y también se muere un idioma.

Solamente escribir ficción es un poco angustiante; y este otro tipo de textos me dan una mayor conexión con lo social, directamente, casi como guerrillera, en el sentido más revolucionario del término.

— *Un elemento importante presente en todos tus textos, es la relación entre lo público y lo privado, donde aparece otra vez de manera crucial el cuerpo como lo más privado que uno tiene, haciéndose público, como pasa en Lumpérica, o lo público silenciado que sería la dictadura metiéndose en el espacio privado transgresor de El cuarto mundo. También en El Padre mío tanto en el texto sobre el amor loco, hay una puesta en público del propio cuerpo y su privacidad. En el hecho de que hayas leído Lumpérica en un prostíbulo creo que también se está jugando esto.*

— Sí, a mí me interesa eso que son ellos: cuerpos públicos. Me interesa trabajar con esa escisión entre lo público y lo privado, entre los cuerpos marginales. **El Padre mío** es un hipermarginal, pero yo lo publico en un libro. Me interesó mucho publicar en ese libro eso, como una gran burla al sistema, lo que tú llevas es el discurso de un hiper-hiper marginal que la sociedad no quiere oír, y tú haces que sea oído; por supuesto eso es virtualmente, nadie lo oye igual, pero lo has hecho pasar por un sistema de publicación.

Ser guerrillera de la escritura

— Paz Errázuriz, una fotógrafa chilena que ha trabajado mucho el margen también, fue a un psiquiátrico chileno legendario que está en el pueblo de Putahendo. Ese hospital surgió como un hospital de tuberculosos; cuando la tuberculosis cae como una enfermedad social lo cambian a psiquiátrico, y ahí traen a todos los enfermos terminales de los psiquiátricos chilenos. Paz hizo un trabajo fotográfico ahí y descubrió que había muchos, muchos pacientes que estaban enamorados. Me comentó cuando vino a México de este trabajo, y me invitó a que hiciéramos juntos un libro sobre esto, y yo pensé: bueno, si todo amor es loco, cualquier

Femenino/masculino

— En relación a **El cuarto mundo** tú has planteado la existencia de dos sintaxis diferentes que corresponden a cada uno de los hermanos protagonistas de la novela.

— Sí, casi al terminar de escribir la novela me di cuenta de que había explorado en mí misma dos sintaxis distintas, que era una para lo femenino y otra para lo masculino. Lo que yo había hecho entonces era nada más que la materialidad de cómo se escribía un libro, con qué sintaxis operas, con qué sentido, o sea que era muy importante qué voz tomaba, porque la voz del hermano era más poderosa y más normalizada en una sintaxis convencional, conservadora; la de la hermana es mucho más enloquecida, más minoritaria.

— ¿Eso te llevó a pensar más sobre el tema de la especificidad de la escritura femenina y sus alrededores?

— Yo no sé muy bien qué es eso, te lo confieso, porque ¿cuál escritura femenina? No hay una, o sea, hay escritoras mujeres que operan muy masculinamente los códigos y hay otras que no; tal como hay hombres que operan femeninamente los códigos y otros no. No es un problema de autor, es un problema de escritura, de cuerpo de escritura. Si por lo masculino entendemos lo dominante, los poderes centrales, y por lo femenino entendemos lo, digamos, periférico, entonces yo creo, no estoy segura, que hay ciertos cuerpos de escritura que pueden ser masculinos o femeninos, pero que no necesariamente coin-

ciden con sus autores. Yo encuentro un poco peligroso catalogar; creo que políticamente es importante, sociológicamente puede ser bien importante.

Yo creo que hay hombres que tienen una escritura muy minoritaria como Joyce, por ejemplo, o Sarduy o Lezama Lima; no sé en qué categoría cabrían ellos, y en qué categoría caben cierta escritoras que manejan un código muy dominante, o que calzan muy linealmente con el mercado; esas mujeres qué son.

Lo que pasa es que ése es un análisis temático muy fuerte, con el que yo no estoy de acuerdo. Si tú no estás cuestionando el soporte, si no estás cuestionando el lenguaje, bueno, lo temático pierde toda su fuerza, verdaderamente es una convención más entre otras, podría ser ese tema u otro.

No es el espacio del folletín amoroso el único posible para la mujer, ni el de la abnegación irrestricta, ni el anecdotismo de la liberalidad sexual. Más importante me parece que es el despliegue de la constelación, meditada de un pensamiento que conecte lo individual con lo público, lo subjetivo con lo social⁴.

⁴ Errante, errática. Ob. cit.