

Inti: Revista de literatura hispánica

Number 40

*The Configuration of Feminist Criticism and
Theoretical Practices in Hispanic Literary
Studies*

Article 24

1994

L. Iluminada en sus ficciones: conversación con Diamela Eltit

Fernando Burgos

M. J. Fenwick

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Burgos, Fernando and Fenwick, M. J. (Otoño-Primavera 1994) "L. Iluminada en sus ficciones: conversación con Diamela Eltit," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 40, Article 24.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss40/24>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

L. ILUMINADA EN SUS FICCIONES: CONVERSACION CON DIAMELA ELTIT

Fernando Burgos
M. J. Fenwick
The University of Memphis

“Escribió: iluminada entera, encendida.”¹ La imagen de escribir iluminada corresponde a los gestos y movimientos con que se configuraba el proceso de escribir en *Lumpérica*, la primera novela de Diamela Eltit aparecida en 1983. Allí se miraba el revés de la escritura y la raíz de su procedencia cultural amarrada a las convenciones del lenguaje, las cuales se desarmarían en esta obra por la actuación del decir en un escenario barroco, cambiante e inundado por la alternancia de signos, cuerpos, representaciones, luces, cámaras, tomas cinematográficas, programaciones y desmontajes.

El lumperio, los pálidos de esa novela se acercaban a la provocación de una fiesta de abundancias y continuos desplazamientos en la que junto con exponerse los avatares del verbo se desactivaban las delimitaciones genéricas de lo novelesco, de lo poético y de lo dramático. Así “híbrida y triunfante” donde “nada la sojuzga a una permanencia”,² irrumpía la productividad de una escritura fascinada por el poder de penetrar en la propia naturaleza múltiple de sus elementos y por la energética habilidad transfigurable de su realización. Los personajes de *Lumpérica* son iluminados en la medida que sus cuerpos contienen signos y éstos no significan sino cuando sus graffas trazan figuras corporales. Esa interacción crea un cuerpo escritura impermanente, modificable, sujeto a la polisemia interpretativa. La formulación y logro de una narratividad tan renovadora como la de *Lumpérica* constituiría la marca de una estética proseguida a través de modos particulares en el resto de la producción de Diamela Eltit.

Por la patria, su segunda novela, publicada en 1986 abre el lujo de un constituyente marginal y barroco a la vez, la imbricación de un lenguaje-personaje Coa/Coya a través de quien estalla la rebelión al poder totalizador de

la Historia. Luego sigue la novela *El cuarto mundo* en 1988, donde las formaciones institucionales — familia, sociedad — son transgredidas por la emergencia de un cuarto mundo, foco de hibridismos culturales y de las posibilidades de un arte pulsado desde su condición marginal. El texto *El Padre Mío*, publicado en 1989 es extraído de salidas a la calle, de visitas al despoblado, donde están las voces neuróticas, perseguidas, violadas que se encuentran para completar la imagen perdida, negada, resentida de un país y de una cultura. *Vaca sagrada* en 1991 anuncia la esperanza de un espacio salvador en la exuberancia de la naturaleza y la transparencia del Sur sólo para precipitarse con más fuerza en el frenesí dionisíaco de la ciudad: “La ciudad estaba intersectada por innumerables energías. Haces, focos, líneas, círculos, aglomeraciones demarcaban la estructura de un **moderno laberinto**”.³ Cuando hicimos esta entrevista, Diamela terminaba su sexta novela *Los vigilantes*, la cual será publicada por Planeta en 1994.

Diamela Eliit nació en Santiago de Chile en 1949. Su formación universitaria transcurrió en dos de los más prestigiosos centros universitarios hispanoamericanos: la Universidad Católica de Chile, donde realizó una pedagogía en castellano y en la Universidad de Chile, institución en la que se especializó en literatura, bajo la dirección de conocidos especialistas en estudios literarios como Jorge Guzmán, Felipe Alliende, Cristián Huneeus, Ronald Kay y también escritores conocidos internacionalmente como Enrique Lihn y Nicanor Parra. Al egresar de la Universidad Católica, ejerció la docencia por algunos años en diversas escuelas secundarias. La obtención de dos becas importantes, la Guggenheim y la del Social Science Research Council le permitieron luego (por lo menos durante dos años) una dedicación sostenida a su obra. En 1989 es nombrada Agregada Cultural del Gobierno Chileno en México, cargo que ejerce hasta diciembre de 1993.

Los datos biográficos de la escritora no son muy abundantes y no es un tema sobre el cual Diamela prefiera conversar extensamente. Hay dos aspectos significativos, sin embargo, a los cuales la propia autora se ha referido: la cercana relación con su abuela y la muerte de su padre en un accidente en 1983. La tesis de graduación de Eliit es escrita poco después de la muerte de la abuela y la fuerza de esa relación es anotada con las siguientes palabras: “mi abuela estaba tejida en todos los estamentos afectivos de mi memoria y esa escritura académica, establecida desde la institución universitaria, normada y acotada por sus leyes, la considero como el epitafio que puso en orden nuestra relación en la parte secreta y mítica de mi deseo amoroso por ella y mi sobrecogimiento ante su ausencia”.⁴ La muerte del padre ocurrida poco después de la aparición de *Lumpérica* afectaría, tal como lo señala la propia autora, su obra creativa, refiriéndose a la escritura de su segunda novela *Por la patria*: “Derrumbada, entonces, por la muerte de mi padre y por la violencia de su muerte, continué escribiendo, pero la escritura que realizaba se contaminó por la cercanía del duelo, **afectando mi sintaxis en grandes extremos y llegué a escribir la**

novela más límite que he producido hasta ahora. La sintaxis violentada atrajo la memoria de mi origen y desde allí, las diversas memorias que me habitaban en estado larvario y que en esa situación se desbloquearon tomándome de la mano, la mano que escribía”.⁵

Conocimos a Diamela en México en julio de 1993. Entramos a la embajada donde vimos a una atractiva mujer a quien le preguntamos por la escritora chilena. “Yo soy”, nos dijo riéndose. Nos invitó a su casa donde realizamos la primera entrevista que duró unas tres horas. Diamela nos anunció allí su regreso a Chile para diciembre del mismo año. Al regresar a Estados Unidos, transcribimos la entrevista. De la voz baja de Diamela que escuchábamos en la cinta surgía una enorme fuente de conocimiento sobre la literatura y sus procesos, lo cual fue una definitiva invitación a más preguntas. Decidimos, por tanto, continuar el diálogo con Diamela a través de la correspondencia, pudiendo así expandir nuestra conversación inicial en Ciudad de México.

FB. A mí me impactó muchísimo la aparición de tu primera novela en 1983. Me atrajo la audacia con que se planteaba narrativamente; retomas la tradición “antinovelesca” de un Juan Emar o de un Vicente Huidobro. *Lumpérica* vuelve con nuevos bríos a este carácter experimental, rebelde, poético, indagador. Quisiera que te refirieras al proceso de la escritura de esta obra, sus antecedentes, las lecturas tuyas predominantes antes de escribirla, las dificultades en el encuentro de una voz narrativa personal.

DE. Escribir mi primera novela *Lumpérica* me tomó casi siete años. Fue un proceso muy complicado, cruzado por un cúmulo de incertidumbres frente a la cantidad de libertades que me estaba tomando. Curiosamente estas libertades — formales, genéricas, temáticas — eran también muy restrictivas, muy delicadas, bastante abismales en el sentido de que mi intento era, a pesar de todo, mantener una estructura de significación. Lo que yo estaba pensando, lateralmente en ese tiempo, era en el género novela que me parecía propicio para ampliar recursos, para profundizar recursos narrativos. *Lumpérica* fue el encuentro, titubeante, inseguro, con una sintaxis, con ciertas obsesiones, con ciertas palabras que antes me habían sido imposible resolver. A lo largo de esos siete años me resguardé en un pensamiento ensimismado para sostener la diferencia narrativa que estaba abordando. Por supuesto tenía presente, y con gran respeto, todos los textos que me resultaban importantes, pienso en Joyce, en Rulfo, en los escritores rusos y para qué seguir enumerando, pero, lo crucial para mí era enfrentar mis propias capacidades, mis propias limitaciones y generar, por más precaria que resultara, mi propia estética.

MJF. ¿Cuál era el grupo literario con el que trabajabas en los años previos a la aparición de *Lumpérica*? ¿Quiénes participaban?

DE. En rigor yo no pertenecía a un grupo literario, pero sí hablaba de literatura con el poeta Raúl Zurita, mi compañero de vida de esa época, con Juan Balbontín que después iba a publicar la novela "El Paradero", con Eugenia Brito que publica a partir de los ochenta varios libros de poesía y crítica y también con artistas visuales como Lotty Rosenfeld, Carlos Leppe y la crítica de arte Nelly Richard. Si tuviera que hablar de grupo, yo referiría la experiencia plural del CADA (Colectivo Acciones de Arte) iniciada en año 1979 que no fue exactamente literaria sino más bien visual.

MJF. Me interesa explorar el concepto que tú manejas sobre la categoría de realismo. ¿Crees que el realismo hispanoamericano cabe en la fórmula europea o norteamericana? ¿O se trata acaso de una formulación original?

DE. No tengo los instrumentos conceptuales para elaborar un parámetro de diferencias o similitudes en torno al realismo hispanoamericano y el que se produce en otras realidades geográficas y sociales.

FB. Uno tiende a ver el realismo como un concepto único, muy acotado y unidimensional, pero lo que debemos ver en realidad es la manera como el artista transforma este concepto y lo utiliza de un modo pluridimensional. Es decir, la fórmula más simplista sobre el realismo sería la de ejercerse como una transmisión directa de una realidad percibida, pero creo que hay escritores que le dan un volumen subterráneo, profundo al realismo, tratamiento en el cual aparecen muchas capas. En este sentido tu misma escritura podría ser "realista" y eso traduce nuestro interés por situar tu propia obra.

DE. Pienso de manera muy subjetiva, bastante personal que el problema no radica en el contar historias sino en el cómo lo cuentas. Acercarse demasiado a lo "real" puede convertirse en una caricatura, revertirse como realidad y curiosamente volverse inverosímil. Una prudente distancia, un nombrar oblicuo, una brecha narrativa puede permitir que el lector, por ejemplo, ponga a operar en la realidad del texto su propio realismo.

FB. Esa distancia entre "realidad" y modo escritural es particularmente evidente en tu novela *Vaca sagrada* en la que se plasma una fuerte visión descomposicional sobre la urbe. Y no hay alternativas, el viaje del personaje al Sur por lo menos no es una opción de rescate sino más bien de desesperación. Esta condición degradada de la ciudad posmoderna es central, pesa corrosivamente en los personajes al mismo tiempo que los cautiva. Instalarse en la ciudad en *Vaca sagrada* demanda el poder de la sobrevivencia. Todos los cruces luminosos del complejo urbano no pueden impedir el desenvolvimiento de la violencia. Tu novela anticipa en este sentido la dirección caótica y violenta que se hace cada vez más visible en los centros urbanos posmodernos.

DE. Yo soy una cautiva de la ciudad y quizás por esta seducción es que recurrentemente en mis libros la ciudad se me presenta como un escenario literario propicio al enigma, a lo cifrado, a lo descentrado. En la novela *Vaca sagrada* resultó inevitable esa reaparición de la ciudad como una atmósfera presagiadora de la violencia y de la pasión, para hablar de aquello que apenas se percibe, pero que existe, está ahí.

FB. Reaparece en *Vaca sagrada* el motivo de la menstruación como actividad vital, pero también como desencanto frente a su reconocimiento puramente fisiológico, conciencia — esta última — que estalla en la percepción de un sujeto femenino que advierte la desprovisión de historia, de inscripción social.

DE. Como mujer resulta obvio el interrogarme sobre mi propia biología, sobre los avatares de mi cuerpo. Pensé en *Vaca sagrada* en la menstruación como acción ritual (quiero decir lo sagrado de un cuerpo) como síntoma de infertilidad, pero especialmente como depósito de sangre. El tabú social de la menstruación, digo como secreto, como impureza ha sido modificado públicamente como consumo de objetos que la atenúan en aras de una higiene cada vez más moderna y confortable, pero la constancia de la sangre en un cuerpo sigue bloqueada como pregunta o como problema social. Este bloqueo, que en definitiva es un bloqueo al cuerpo de la mujer, me inquietó como pregunta ya que soy incapaz de responderla. Pensé en cuáles fantasmas se pueden depositar en un cuerpo que sangra y entonces intenté sacar la sangre de una mera biología y productivizarla, hacer correr lo líquido — es una metáfora — provocando un hilo de sangre simbólico en la estructura de los personajes, digo, la muerte, la violencia, una erótica, ciertos deseos, miedos, poderes.

MJF. En la misma novela, darse cuenta de que ya no hay menstruación o de que no se la espera, es tomar conciencia de la hostilidad social, de la ausencia del espacio femenino, de la crisis de un cuerpo sin destino.

DE. Para mí, tal como la ciudad es un material literario importante, el cuerpo ocupa el mismo espacio. Quiero decir que el cuerpo se transforma en un territorio sobre el cual se ensayan muchos discursos sociales, una extremada ideología que va desde el terror hasta el jolgorio, desde el miedo hasta la enfermedad. No vale la pena hablar de cómo los sistemas dominantes han usado y abusado del cuerpo de la mujer para dejar caer sus dictados más intransigentes. Lo único que hice, en realidad, en la novela *Vaca sagrada* fue el intento de un cuerpo de escritura ritual, como lo dice el escritor y crítico Julio Ortega, abordar virtualmente la sangre.

FB. En la novela *Rayuela*, un personaje busca al otro (Horacio / la Maga) y en el espacio abierto por esa búsqueda se afirma de modo esencial el desarrollo de los personajes. Como contraste en *Vaca sagrada*, los personajes no se pueden completar a través de la búsqueda; hay una capa contaminante en las relaciones.

DE. En *Vaca sagrada* no sé si los personajes se encuentran o no; es posible que sea sólo desencuentro como sugieres, pues mi intención era abordar el lado oscuro de las relaciones, lo cifrado, ese desencuentro dictado por las emociones que ciegan.

MJF. Pucatrihue, esa zona sureña chilena llena de océano y montaña es la otra realidad que en la novela *Vaca sagrada* llama al personaje de la ciudad, pero más que encuentro, más que respuesta, más que descanso, y más que materialización de una realidad entrega otro hilo de ficción.

DE. Fernando que es de una región sureña muy cercana a Pucatrihue y que seguramente ha visitado la costa de allí, estará de acuerdo conmigo en lo sobrecogedor de ese paisaje, pero que a la vez es transitado por un grupo indígena que incluso realiza ciertas ceremonias en el lugar. Ocupé el nombre de Pucatrihue en la novela considerando todos estos factores, su paisaje no domesticado, las ceremonias indígenas y, como resultado, se me apareció — en el sentido de vuelta al origen — como un espacio más de naufragio, como un imposible más.

MJF. La mención de un lugar real como Pucatrihue y su utilización en una obra literaria me hace pensar en los dispositivos y componentes que van a generar la actividad creativa. La relación de las imágenes y las palabras, y la decisión de escribir, sobre todo la decisión de escribir cuando el artista tiene en frente de sí la opción de su primera obra.

DE. La decisión de escribir para mí coincide con el encuentro de la lectura. Decidí ser escritora cuando empecé a estudiar literatura. Luego cuando comienzas a escribir ya pierdes toda inocencia, ya sabes perfectamente que no es un ejercicio para expresar algo o un medio para expresarse a sí mismo sino que se compromete toda una construcción cultural. Así partí con mi primer libro en el '83, una novela extravagante con un nombre también extravagante: *Lumpérica*. Desde allí eché a andar una máquina, digamos me di cuenta que podía escribir un libro y no pude sino escribir otros como ya sabes.

MJF. ¿Qué leías específicamente cuando estabas empezando a escribir?

DE. Leí extensamente durante los años que estudiaba literatura. En esa

época de mi formación me atraían varios escritores. Claro, es muy difícil quedarse con uno o dos escritores porque uno hace tantas lecturas que en distintos momentos significan distintas cosas. Incluso con el tiempo pueden dejar de interesarte algunos textos y luego revalorizar otros que no leíste bien en su momento. Desde esa época viene mi preocupación por la cuestión del lenguaje. Me detenía específicamente en los textos españoles desde *El Poema del Cid* en adelante para ver la formación del idioma. Me interesaba muy especialmente el español barroco. En la literatura latinoamericana hice una lectura extensa de la cual te mencionaré sólo la que leí más concentradamente: la obra de Rulfo, la de José Donoso, la de García Márquez, la de Roberto Arlt y la de Sarduy, especialmente la novela *Cobra* del escritor cubano. En el panorama de la literatura universal me interesó Joyce y los escritores japoneses.

MJF. ¿Los clásicos o los modernos?

DE. Leí sobre todo los modernos, los novelistas japoneses del siglo XX. También frecuenté la literatura rusa. Fue una formación amplia y una lectura voraz. Por otra parte, siempre he enfrentado el proceso de leer de una manera abierta. Frente a los libros que me gustan, desarrollo una lectura interna en la que indago en las resoluciones, planteamientos y estructuras de los textos.

MJF. Me pregunto por el impacto que lo histórico ha tenido en tu escritura. En *Vaca sagrada* y “Los vigilantes” has trabajado en condiciones socioculturales tan distintas a las que constituyeron el trasfondo de tu obra *Lumpérica y Por la patria*. ¿Qué reflexión puedes hacer sobre los años que precedieron a la publicación de tus primeras novelas?

DE. En 1973 estaba estudiando una licenciatura en literatura y vino el golpe que trajo un cambio muy difícil de describir. Yo todavía no puedo hablar con propiedad de esos años. Existe el riesgo de trivializar. Incluso quienes nos quedamos adentro no hablábamos ni escribíamos directamente de eso porque era tan tremendo lo que estaba pasando que uno corría el riesgo de reducir los hechos; si se hablaba de un muerto o de una tortura no era suficiente, era más que eso. No te quiero decir que se trataba sólo de un sufrimiento que nadie podía soportarlo.

FB. ¿Cómo sobrevivieron intelectualmente en un medio tan hostil en el que se imponía el silencio?

DE. En realidad, hicimos una cosa bien paradójica para sostenernos y sobrevivir ahí. El problema mayor fue que las instituciones pasaron a manos de la dictadura con lo cual nos quedamos sin universidad, diarios y televisión, entonces nosotros pasamos a formar parte de lo que se llamaba **lo alternativo**

que eran lugares y actividades que nosotros inventábamos. Por otra parte estaban los partidos políticos tradicionales que tenían una particular visión de lo que era el arte, un arte referencial, un arte que se llamaría clásicamente de denuncia. Una denuncia muy directa y muy transparente. Yo pertenecía a un grupo muy particular, en el cual nosotros nos apoyábamos en el lenguaje. Entonces tuvimos bastante rechazo de parte de los partidos de izquierda tradicionales en esos momentos, más toda la dictadura que era nuestro verdadero objetivo.

MJF. Me imagino que habría solidaridad entre los disidentes.

DE. Solidaridad, sí, hasta cierto punto, pero había muchas divergencias entre los grupos disidentes. Nos atacábamos el uno al otro por cuestiones culturales. Además publicar era una locura porque no se sabía quién iba a leer eso; era un descampado, una producción de resistencia muy alta. Para ese entonces yo hacía clases en un colegio de secundaria y la cuestión económica era feroz, bastante mala, una vida poco grata, pero todo esto nos dio mucho rigor, que es lo que valoro de ese tiempo. Y claro eso fue un punto, el otro punto fue que había muertos, persecución y torturas. En aquella época hice todo lo que pude, pero me pareció poco y nunca me conformé. Nunca caí en la indiferencia porque para sobrevivir cualquiera podía haberse amparado en un momento en la indiferencia, que si aparecían cinco muertos, eran sólo cinco más, y eso a mí no me ocurrió. Todo esto es algo que hoy día yo aún sigo elaborando, pensando cómo fue mi vida. Tal vez cualquier persona pueda presentar una relación escrita acerca de esos diecisiete años, pero yo no puedo porque todavía está ahí como algo muy desordenado, muy terrible. Si pudiera elaborarlo, diría todo lo que sé, que me parece poco y seguiría pensando con la misma fuerza en los derechos humanos, no sólo en Chile, también en Argentina y todo el sur del continente. Un gobierno democrático no se constituirá plenamente mientras no se sepa qué pasó. Las nuevas democracias no pueden darse el lujo de instalarse sobre un olvido. Eso sería lo mismo que tu cuerpo pasara por una operación, quedara una cicatriz y luego no quisieras verla.

MJF. La sostenida presencia de un sistema represivo en este período de la historia chilena afectó de lleno en la expresión cultural en el sentido que lo hemos discutido anteriormente, pero también debió afectarte a ti en lo personal y familiar, ¿quisieras referirte a este aspecto, por ejemplo, el crecimiento emocional, educativo de tus hijos?

DE. Mis dos hijas mayores nacieron antes del 73 y mi hijo menor en el 79. Ellas nacieron prácticamente en el sistema y estaban expuestas a las circunstancias del mismo. El golpe más fuerte es cuando tienes que trasladarte de una sociedad a otra. La pérdida que ellas tuvieron fue que llegaron a una sociedad

muy cercenada y formada en el temor, pero ellas crecieron ahí, no había otra referencia. El problema mayor es cuando tú vienes de un sistema y luego con una metralleta eres obligada a habitar en otro sistema y borrar esa memoria. Yo estuve en la universidad con la Unidad Popular y de repente paramos en algo donde tú no podías hablar con nadie, tú no sabías si podías hablar en el trabajo, era algo insólito e insoportable. No se podía hablar porque no sabías con quién lo hacías, se podía perder el trabajo, siempre con miedo, no necesariamente a que te mataran. A mí no me iban a matar porque no era militante, pero también, paradójicamente, una palabra te podía matar; el lenguaje comenzó a ser muy amenazador en ese sentido. Muchos de los que habitamos allá empezamos a pensar en el problema de lenguaje porque había una coerción muy fuerte sobre la comunicación en Chile. Con quién hablabas, qué hablabas, qué no decías, leer entre líneas. Porque además el lenguaje no es inocente, está muy cargado y se pueden hacer muchas cosas con una palabra, se puede decir no, diciendo sí; se puede decir socorro, diciendo quiero té. Otra situación no me habría posibilitado una reflexión tan profunda sobre lo que es el lenguaje como esos años que yo viví. Es algo muy paradójico.

FB. El pasado debe regresar para ti a través de un perspectivismo múltiple: primero tus hijas, quienes pasaron sus años iniciales de formación en una sociedad como la que describes; luego, las posibilidades tuyas de haber salido de Chile; y ciertamente, tú misma como escritora, la elaboración de tu escritura en un medio difícil y silenciado.

DE. Mis hijas viven ahora en una sociedad de reconstrucción democrática y pienso que también les debe ser difícil porque ellas fueron chicas que vivieron todo el tiempo corriendo de la policía y criadas socialmente bajo una dictadura y de repente pasaron a un sistema amplio donde su palabra no corre riesgo. No sé exactamente de qué manera ellas sentirán el dolor de haber crecido en aquel pasado y cómo será su captación de la nueva sociedad que trata de ser Chile, hoy. Si miro hacia el pasado, hay para ellas el hecho de que no habitaron lo político, no había partidos; era una actitud más bien contestaria a través de la cual aprendieron a decir no y sólo no. En cuanto a nosotros, hablamos muy poco de ese tema, incluso con compañeros de ruta cultural hablamos muy poco. Quizás algún día podamos hablar bien y vamos a poder generar algo culturalmente. El caso de quienes regresaron a Chile es diferente porque nosotros no nos exilamos. Yo podría haber ido a Estados Unidos a estudiar un doctorado, pero no salí y no estoy afirmando que una cosa sea mejor ni peor o que alguien sea más heroico que otro; son solamente situaciones distintas.

MJF. Pero el diálogo entre la gente que se quedó y los que se exiliaron debe estar cargado de tensiones.

DE. Existen resentimientos. Sería ingenuo y tachador pensar que podría ser de otra manera. Estos conflictos en principio no tienen nada malo, hablando de la historia cultural en Chile, donde no se ha hablado frontalmente, con argumentos ni por escrito de ese tema. Esto es algo que uno va percibiendo y tal vez hace falta discutirlo teóricamente. El punto, sin embargo, no es tanto como vivieron los exiliados y los no exiliados. La cuestión fundamental está en los libros que se hicieron en el exilio y los que se hicieron adentro. Eso es lo que faltaría ver y lo que más me interesa a mí; no el hecho de si algunos eran pobres, si otros vivían mejor, esas eran circunstancias. Lo importante es qué hizo cada uno. Además no todos adentro escribíamos lo mismo, al contrario, teníamos grandes diferencias entre nosotros mismos. El caso es que hay que ver los libros y ver qué aparato echaron a andar ellos. Y también ver en unos cuantos años cómo se encuentra la gente, cómo se escribe ahora, cómo lo hacen los jóvenes; será una síntesis culturalmente muy interesante, pero habría que verlo con el tiempo.

MJF. Sí, con el tiempo, en el curso de un país que ha cambiado muchísimo y que seguirá cambiando. No hay dudas sobre la enorme cantidad de problemas por resolver.

DE. Chile está sufriendo el efecto de lo que pasa a nivel mundial. Somos países colonizados y como tal somos espejos. Pero en general pienso que éste es un tiempo, internacionalmente, muy complejo. El problema de marginalidad social es considerable. Existe una gran cantidad de gente en una situación de pobreza muy alta. Por otra parte, el sistema de vigilancia se va a tener que reduplicar no sólo el del gobierno sino también el que pagan a los ricos. Es muy peligroso tener tanta gente armada y sin control. La pobreza es explosiva y una de sus vertientes, predecible, es la delincuencia. Los recursos neoliberales son para una minoría y esto es muy hiriente. Lo que domina en esta época es la economía, los países no están regidos por un discurso social sino por un discurso económico.

FB. El funcionamiento de una maquinaria económica en sí, que no pone mucha atención en las repercusiones socioculturales.

DE. Claro, lo cual es muy peligroso porque en definitiva se le habla al individuo y no a la comunidad y se desarman solidaridades básicas políticas. Me parece observar en esto una situación muy peligrosa porque no sólo se está alterando un habitat material de la gente sino que también se están alterando los sistemas simbólicos de representación; así es como aparece una literatura "light" como un fresco. Las editoriales luchan desesperadamente para mantenerse como empresas y no como agentes culturales, ya su función no es cultural sino empresarial. Es como el cuento de Blancanieves distorsionado, ahora en "Espejito, Espejito, el que vende más es el más bonito." Y de alguna

forma va a tener que retramarse porque si no el equilibrio va a durar poco. La democracia ahora se mantiene por la macroeconomía. Como ves las contradicciones y dificultades están allí y habrá que enfrentarlas con mucha inteligencia y creatividad para encontrar una salida. Las editoriales, por ejemplo, tendrán que volver a lo literario porque si no sencillamente las va a tomar una cadena de televisión para quitarle el negocio de las manos.

FB. Tercer Mundo o Cuarto Mundo si pensamos en el título de tu novela. Además de la dimensión sociocultural, tu novela *El cuarto mundo* me ha sugerido la emergencia de una cuarta escritura, también marginal, indócil, alerta. Hace poco terminé un artículo sobre tu obra con ese título precisamente “La cuarta escritura de Diamela Eltit”. La marginalidad, paradójicamente, permite un enfoque global y múltiple. Escribir desde el margen es operar en la tensión de distanciamientos y focalizaciones, lo que abre perspectivas muy productivas y múltiples.

DE. Después de escribir *Lumpérica* y *Por la patria*, esa novela tan alocada, necesité un punto — por decir — de mayor tranquilidad. Aun así, enfrenté bastantes dificultades pues la verdad es que empecé escribiendo la segunda parte (el habla de la melliza) y era un texto bastante más oscuro y cifrado que después hube de modificar cuando estructuré lo que resultó ser la primera parte. En ese tiempo es que recibí invitaciones para participar en congresos y reuniones literarias en el extranjero, cuestión bien decisiva si piensan que yo habitaba bajo la dictadura, que salía en cuanto escritora chilena y que tengo un provincianismo crónico. En el curso de esos viajes, la novela estaba en mi cabeza y pensé ciertas cuestiones ligadas a la catalogación de “Tercer Mundo,” a la “sudaca” en la que convertía en esos viajes, a la miseria que percibía en los primeros mundos que transitaba en los viajes. Con una serie de cabos sueltos fui organizando ese texto. Lo organicé desde la diferencia de escrituras de sus partes y desde un cierto agobio que planteaba la atmósfera del libro.

FB. En esta misma novela, los sueños de los hermanos mellizos son frecuentemente configuraciones híbridas y el principio de lo masculino y de lo femenino aparece como uno de cruces, interdependencias y absorciones. Quizás metáfora del enfoque híbrido de lo literario.

DE. En verdad no sabía que estaba además abordando lo masculino y lo femenino, lo digo no en órdenes temáticos sino al interior de la propia escritura; eso lo percibí cuando escribí el final y en esa diferencia de escrituras vi el uso de las sintaxis, quiero decir, cuando hablaba el hermano era un orden, cuando la hermana, otro. Eso me importó mucho, pero claro, todo lo que afirmo en cuanto a los libros es muy subjetivo, no es que realmente sea así, son los pensamientos que me acompañaron en los tiempos de construcción de los libros

y quizá los resultados sean completamente distintos.

MJF. ¿Cuál es la naturaleza narrativa de esa alternancia entre una voz masculina y otra femenina en la novela?

DE. Escribí la primera parte como una “señorita,” con una sintaxis más o menos académica y con una historia perceptible y para eso fue necesario en ese momento para la novela tomar una rama masculina que fue el poder de la sintaxis, algo más dominante, más tradicional. Me salió tan fluidamente que me pareció que había algo masculino en mí. Aunque esa voz tampoco es completamente masculina porque si uno se fija aparece como muy ambiguo en su comportamiento no sólo estético sino también sexual. Además quise jugar con las imposibilidades; que el protagonista, por ejemplo, quebrara su estatuto sexual, que fuera más ambiguo.

MJF. El protagonista cumple sí en lo masculino, genitualmente.

DE. De acuerdo, pero está quebrando su identificación inicial ya por maquillaje, ya por sensibilidades.

FB. En *El cuarto mundo* viajas hacia ese túnel interno que hay en la unidad que llamamos “familia”. Es una suerte de entrada en el subconsciente social de lo familiar.

DE. Mientras escribía esta novela me interesaba la pareja y de pronto no sé de dónde me salió la idea de que la gran pareja por antonomasia podía ser una pareja de mellizos. Que más que pareja es, casi como condena. Una pareja que en un momento paradisiaco — el de la fecundación y del embarazo — estaba obligada a compartir un espacio que es el único espacio protegido que uno tiene en su vida. Así, de pronto la novela se me amplió hacia la cuestión familiar. Me interesaba mucho la cuestión de la transgresión, pero no tanto como transgresión sino sobre esa parte oculta familiar, la parte escondida cifrada que tiene toda familia.

FB. “Cuarto mundo,” “tercer mundo,” “segundo mundo,” “primer mundo,” y así... posibilidades del lenguaje: ironía y ocultamiento.

DE. Déjame referirte los antecedentes que me llevaron a la imagen de “cuarto mundo”. Yo había viajado a un congreso feminista al que me invitaron en Canadá; era la primera vez que acudía a un congreso feminista. Estaba en una mesa con participantes del Tercer Mundo: una africana, una indígena, yo, una latinoamericana. Todo este tramado de categorías me parecía irreal porque en verdad se supone que uno habita un mundo sin estas definiciones. En las invitaciones nos habían dicho que nos íbamos a juntar con las editoras

feministas y con grupos de mujeres para diálogo, pero cuando hubo esas conversaciones, las del Tercer Mundo no estábamos, sólo había mujeres del llamado Primer Mundo como americanas, alemanas y de otras naciones europeas. Nos trataron como fetiches, éramos fetiches necesarios. Todo esto te hace pensar no mal, pero de nuevo es un problema político. No es que uno se resienta o siquiera se enoje, no tiene sentido enojarse. Lo que te permite es agudizar la mirada — nada más. Luego viajé a Francia, otro congreso al que me invitaron y allí me hablaron de que había cordones de pobreza en el Primer Mundo, de gente que se desocializaba, gente que no eran vagabundos, sólo se desocializaban dentro de las casas, por ejemplo habitaban con veinte gatos. Y entre esta cosa del Tercer Mundo y esta gente desocializándose en el Primer Mundo, que constituye más bien algo subjetivo y psíquico salió el título de mi novela. Por otra parte en España a los sudamericanos nos llaman sudacas que es un término peyorativo, entonces tomé todas esas referencias sociológicas y quise productivizarlas. En fin hice una novela sudaca. En ese contexto se daba la historia, entre interpretaciones, represiones, clasificaciones. Y por otra parte en un país que estaba vendiendo todo, un país que había vendido la compañía de teléfonos, los ferrocarriles, que era un país en venta, donde nada pegaba con nada, ni con los cuarto mundistas, tercermundistas, ni con las feministas.

MJF. ¿Contenta con la fluidez narrativa lograda en la novela?

DE. Llegué de alguna manera a lo que quería aunque, en realidad, el escritor nunca se va a contentar con su obra. Hay partes del libro que me gustan mucho. Trabajo bastante cada texto, pero hay cosas que yo no soy capaz de hacer bien y de esta forma yo sigo aprendiendo a escribir.

FB. Se aprende desde la propia creación y al hacerlo le muestras los mecanismos de la escritura al lector.

DE. Precisamente en *El cuarto mundo* yo quise mostrar cómo se hace una novela. Una novela sudaca y de convicción sudaca, pero novela al fin y al cabo. Piensa que *El cuarto mundo* no era exactamente como se publicó; era bastante más cerrada. Escribí primero la segunda parte de la novela y había llegado a un verdadero impase con esta segunda parte, me encontraba sitiada de algún modo, con una narración que no tenía salida como texto. Luego — buscando una alternativa y aire — pasé a la voz masculina a la que me he referido anteriormente. Creo también que coincide con esa etapa mía en la que se afirmaba que yo escribía así porque no podía escribir de otra manera, porque en el fondo no sabía escribir. Sí, se aprende al crear; es un juego difícil.

FB. *Por la patria* es una de esas novelas donde el juego creativo es desafiante. La complejidad y la invención, o sea la producción y el asombro

lingüístico van allí de la mano.

DE. Creo que *Por la patria* es mi novela más obturada por la recepción. Todo lo que yo he escrito tiene una concepción restringida, pero dentro de esto, esta novela es la más restringida y, sin embargo, es la novela en la que yo más escribí, por decirlo así, donde más despliego un saber literario. Claro esto no significa un desencanto mío por novelas como *Lumpérica* o *Vaca sagrada*. En verdad, para mí todos los libros que he escrito han constituido una empresa, con mayor o menor fortuna, y que me han demandado un riguroso trabajo físico y psíquico. Estoy años en una novela. Cada una es una producción mía y en ese sentido todas tienen un lugar. Por supuesto hay parte de mis novelas que detesto. Volviendo a tu afirmación, sí, *Por la patria* es una novela que me demandó muchísimo, radical como juego creativo; es el caso también de la que estoy escribiendo ahora.

MJF. Te refieres a “Los vigilantes”.

DE. Sí, con la cual en caso de poderla resolverla, me quedaría bastante contenta. Me interesan más que la historia, los mecanismos de la escritura. En esta última novela estoy trabajando en un procedimiento de escritura que para mí es un sistema de alto riesgo tal como lo hice con *Por la patria*.

MJF. Pero, valió la pena ese sistema de alto riesgo en *Por la patria*; desembocas en un logro, no en un naufragio.

DE. En un sentido naufragué, con *Por la patria*, perdí. El logro es lo que aprendí entonces como escritora, lo cual me ha dado más sentido; puedo decir de repente que soy escritora porque escribí *Por la patria*. Sabía bien lo que estaba haciendo, escribí mucho, hasta verdaderamente entrar en ese difícil dominio de lo literario.

FB. Es decir que te juegas en *Por la patria* una carta estética casi sin barreras, unido esto al imperativo de un simbolismo muy desatado, la caracterización de la madre, por ejemplo.

DE. Es que es una novela bastante literaria. Está engranada más que en la vida real en una literatura que hay que hacer. Enfrenté el problema de la madre a través de una representación muy compleja y estereotipada. Es una madre literaria, sin alma. Yo le quité muchas cosas a esa figura. En el fondo se trataba de la madre que yo necesitaba. Por lo demás, quería contar más que su actividad, quería un rol dado por la cultura. Una cultura que dicta una madre que tiene algunas rebeliones.

MJF. Además de la madre, los hijos, a través de una visión de la familia como sistema caótico.

DE. Fue lo que yo quise, lo busqué conscientemente. Sí, también quise darle el espacio de la actuación y escenario a los hijos porque esas madres están aisladas por los hijos. La madre es así una imagen, una imagen del habla del hijo y de la hija. La madre es también una figura de contrapunto. De esta manera fui trabajando la caída de la familia desde la miseria de la madre hasta que aparece lo que siempre estuvo latente: una caída social conectada con otras contradicciones sociales.

FB. Esa imagen de trastorno social responde en cierta medida al caos de lo que se crea. Cuando se habla de una creación terminada siempre se hace referencia al cosmos que ha surgido aunque a mí personalmente no me gusta este concepto en el que se asocia obra a cosmos por lo simplificado que resulta. En *Por la patria* el caos informa la actitud del lenguaje y éste se rebela frente a la idea de un sistema que lo va a encerrar o a unidimensionar en la significación esperada. Tu escritura parece fluir en esta dimensión de laberinto e irregularidad dentro del espacio abierto que ofrece la novela.

DE. Trabajo con percepciones que voy anulando. No puedo imaginarme trabajando con un plan definido. No tengo nada resuelto, no describo los apuntes de un personaje. Escribo escribiendo, pero está bien así porque para mí esto tiene que ver con el placer de lo que fluye, de lo que va saliendo. Trabajo con percepciones y de repente el libro se organiza. A veces juego y dejo cabos sueltos, pero yo sé que los estoy dejando. Esto es un sistema creativo y que uno se lo puede permitir, como dices, dentro de la novela. Por eso me gusta mucho la novela, porque es un campo amplio donde tú puedes hacer muchas cosas. Cuando yo escribo siento un placer que es mío sólo y mi única ambición es poder seguir escribiendo.

FB. Sobre la producción creativa de tu novela *Por la patria* te has referido al hecho de que esa naturaleza totalmente ruptural del lenguaje aparece como algo casi espontáneo luego de la experiencia de la muerte violenta de tu padre. Sitúas esta novela como la “más límite que he producido hasta ahora”. Creo que ninguno de los tres estamos pensando aquí en una de esas relaciones postuladas por la crítica impresionista anterior al surgimiento del estructuralismo. Es decir, tal acontecimiento biográfico tiene tal relación directa en la creación del tal poema o de tal novela. Reconocemos la autonomía de la obra literaria. Eso está claro. En lo que tú dices parece haber una relación no con los acontecimientos de la novela o su poder significacional sino con el proceso mismo de la escritura; con tu relación particular con un orden (o desorden) creativo.

DE. Lo que yo quise expresar en el Seminario al que me invitaron a participar y que después originó la publicación del cuaderno *Duelo y creatividad* fue precisamente mi duda entre una relación lineal entre vida y literatura. Claro, como dices, no podría negar que yo estaba muy, pero muy afectada emocionalmente cuando escribí la novela *Por la patria* debido a la muerte violenta de mi padre y mi gran trabajo era separar lo que yo vivía de lo que estaba escribiendo, pero aún así, sí la sintaxis se me disparó al punto que apenas podía controlarla, los registros de lenguaje, los modos narrativos, en fin, yo considero esa novela como un vértigo y quizá ese vértigo pueda estar conectado con la dimensión del duelo que yo hacía en ese tiempo.

MJF. *Por la patria*, *Lumpérica* y las otras novelas tuyas requieren de un lector muy preparado. Es obvio — por lo menos dentro de la sensibilidad cultural que vivimos hoy — que estas obras no son fácilmente comercializables. El mercado nunca va ser una consideración tuya.

DE. No me interesa mucho si mis libros se venden o no, si se leen o no, no es mi problema. Digamos si yo no gano dinero con los libros puede ser un despilfarro, pero lo tomo con responsabilidad. Yo sé lo que estoy haciendo y hasta la falla la concibo como posible dentro de un libro. Por eso nunca trabajo con ideología sobre mis libros. Hablo de un discurso ideológico que va a prefigurar a los personajes o a cierta estructura narrativa.

MJF. Tu ética está primeramente con la escritura. Lo de ética, a propósito, me recuerda el encuentro de lo moral y lo corporal en *Cuarto mundo*.

DE. No puedo tomar distancia de mi obra para responderte más extensamente sobre esto, pero te puedo decir que trabajé en mi novela la idea del cuerpo como territorio moral; también la cuestión de la indefinición sexual.

FB. Un cuerpo como territorio moral es un cuerpo lleno de marcas culturales. ¿Tiene esta dimensión un contrapunto en tu novela?

DE. El cuerpo como territorio moral es el cuerpo biológico, el cual, sí, está vestido por la cultura. Ahora, el contrapunto, un cuerpo que es natural, pero que va a recibir todo el peso de la ficción.

FB. ¿En qué sentido?

DE. Se va a ficcionalizar en el sentido de que se dejan caer muchos discursos ideológicos sobre él. En fin, uno ya perdió ese cuerpo natural, el cuerpo ya es cultural y como tal está muy ideologizado y los sistemas de poder ensayan discursos sobre ese cuerpo permanentemente.

NUBOSIDAD VARIABLE: CARMEN MARTIN GAITE AND WOMEN'S WORDS

Janet Pérez
Texas Tech University

Carmen Martín Gaité (Salamanca, 1925), one of Spain's most respected women writers, has won the "Café Gijón" prize for *El balneario* (1954), the Nadal for *Entre visillos* (1957), and the Premio Nacional de Literatura for *El cuarto de atrás* (1978). *Ritmo lento* (1962) was the runner-up for the international Biblioteca Breve Prize, won that year by Vargas Llosa. *Retahílas* (1974) was recognized by the Premio de la Crítica. Her historical works, *El proceso de Macanaz* (1970) and *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972; an expanded, popularized version of her doctoral dissertation) were praised by critics, and *Usos amorosos de la postguerra española* received the Premio Anagrama de Ensayo as well as being named "Libro de Oro 1987" by the Spanish Booksellers Guild because of its enormous popular success (seven editions in less than six months). Martín Gaité participated in an international conference at Yale in 1979, spent a semester (Fall 1980) at Barnard College in New York, another at Vassar (Fall 1983), and in 1987, became the first Spanish woman elected as an honorary fellow of the Modern Language Association, one of only four Spaniards so distinguished (honorary fellows include approximately seventy world authors, considered by literary scholars of the MLA to be the most significant).¹

Throughout her career, Martín Gaité voices women's concerns and the vast majority of her works concern women: only *Ritmo lento* has a male protagonist, and he — perhaps significantly — is unable to function in normal society, ending in a mental institution. So prevalent are women in her short fiction that her authorial "Prólogo" noted that the *Cuentos completos* might have been more appropriately entitled "Cuentos de mujeres" (9). Plot is minimal,

tenuous in her works; action is less important than presentation and characterization, usually accomplished via women's words redolent of orality. Women's words as speaker, writer and interlocutor-respondent are rarely displaced from center stage.

Nubosidad variable (1992) is Martín Gaité's first long novel in fourteen years. Like *El cuarto de atrás* (the initial result of her reactions to the death of Franco late in 1975), evoking the social, economic and cultural ambient of the Franco years from a specifically feminine viewpoint, her latest novel is situated in the present (the moment of writing, circa 1990). Martín Gaité's focus privileges recollections of the educational ambient for girls, their readings, and the restrictive patriarchal values governing feminine socialization. Complementing the twin retrospective narratives of the two feminine protagonists is *Usos amorosos de la postguerra española*, a social history of the 1940s and 1950s from a female perspective, emphasizing the double standard, de facto relegation of women to home or convent, the phallogentric values dominating education, the workplace, and other aspects of public life.² As in *Usos amorosos del dieciocho*, the study of male-female relationships, courtship and erotic rituals, and the theme of heterosexual love receive preferential emphasis. The essay collection, *Desde la ventana* (1987), characterizes the situation of Spanish women as "ventanera," i.e., confined to prison-like enclosures from which they contemplate life largely as spectators. The title implies views from a specifically feminine space (window, balcony). Inspired by Martín Gaité's reading of Virginia Woolf's *A Room of One's Own* (1929), as explained in the authorial introduction (9-12), the essays question "si las mujeres tienen un modo particular de escribir" (9 and passim). Martín Gaité relates how her encounter with Woolf as interlocutor (reader) led her to "preguntarme por las posibles peculiaridades del discurso femenino" (12). The fruits of that meditation are patent in *Nubosidad variable* with its specific textual representations of various peculiar, intimate or "domestic" and usually feminine registers of discourse, several of these involving the special, private meanings attached to words and phrases by persons in close relationships (lovers, parent-child, friends). Just such a private discourse characterized the adolescent friendship of the two protagonists of *Nubosidad variable*, a mutual knowledge and comprehension wherein "bastaba con simples alusiones, con echar mano de un lenguaje común que reflejaba gustos, bromas y emociones comunes" (57). Sofía begins rebuilding that common discourse of shared tastes and emotions by repeating Mariana's ironic, metafictional uses of "comparsas" (cf. 80, 81), referring to certain "code words" used with her daughter Encarna as "otro de nuestras trabalenguas surrealistas" (84).

During the fourteen-year interval since publication of *El cuarto de atrás*, that enormously successful work appeared in English translation (*The Back Room*, trans. Helen Lane [New York: Columbia University Press, 1983]) and was the subject of more critical studies during the decade from 1978-1988 than

any other novel by a contemporary Spanish woman author (Brown 1991, 86). Martín Gaité's early novel of feminine enclosure in a provincial city in postwar Spain, *Entre visillos*, appeared in English translation as *Behind the Curtains* (1990), while the author was preparing scripts for television series on the life of Saint Theresa and translations of works by Rilke, Svevo, Flaubert, William Carlos Williams, and Emily Bronte (making it less than coincidental that references to *Wuthering Heights* — in its Spanish translation as *Cumbres borrascosas* — proliferate in *Nubosidad variable*). As in her two latest novels, literary theory, the functions of memory, the importance of the listener/reader (interlocutor), the art of narrative and the nature of language — especially conversational language — are explored in *El cuento de nunca acabar* (1982).

Martín Gaité is hardly a militant feminist; indeed, she strove in *La búsqueda de interlocutor* to differentiate herself from “las mujeres liberadas” (95-101). Similarly, she expresses reservations concerning much feminist criticism (which she read extensively during stays in New York) in *Desde la ventana* (13-16). What troubles her is not the aim of these writings so much as a perceived rigidity, codification, and dogmatic tendency, alien to her own more personal, spontaneous, intimate and conversational style. Nevertheless, her constant descriptive, subjective recreations of the repressive education of girls and the restrictive patriarchal codes circumscribing women clearly identify her with “consciousness-raising” writing. Martín Gaité's concerns are essentially gynocentric, with clear notes of protest in her early work — protest against economic and social injustices as well as other inequities victimizing women, especially the limitation of educational opportunities and career or employment alternatives. Her fiction is largely presentational, replicating situations in which Spanish women found themselves because of official policies

del Gobierno y de la Iglesia, aliados en su empeño de reforzar el vínculo matrimonial exaltando sus excelencias y ventajas. Mediante préstamos a la nupcialidad y los famosos subsidios y leyes de protección a las familias numerosas... el programa de recuperación de la familia estaba principalmente basado en una renuncia por parte de las jóvenes españolas a sus veleidades de emancipación. (*Usos* 52)

From early works portraying widespread devaluation of women to later ones clearly satirizing phallocentrism, this writer has been and continues to be a consistent, rational, moderate advocate for women's issues.

Las ataduras (1960) examines women's limited options in the Franco era from the perspective of the relatively “liberated” daughter of a teacher who escapes her smothering provincial existence to study in Madrid, becoming involved with a French intellectual with whom she runs away to Paris, soon finding herself the unwed mother of two, condemned to the same dull domesticity she fled, but without the security that marriage (and the support of her own family) might have provided. The novelette's title ironically underscores the

bonds circumscribing women, invisible but real ones which persist even when the more perceptible ones (such as matrimony and living in the paternal home) are cast off.

Retahílas, usually studied from perspectives foregrounding language, memory, and the narrative art per se, reiterates the author's interest in the feminine condition and her preoccupation with the destruction wrought by passing time. Employing the perspective of a mature, educated, well-traveled woman, separated from her husband, the novel proper probes the potential for human communication (it is the story of a dialogue, or more exactly, extended parallel monologues, reconstructing the past, with a major sub-theme being the marginalization of women who opt out of marriage, regardless of the reasons). Ricardo Gullón explained it thus:

Una historia, dos, múltiples historias se cruzan, se entretienen, son la trama y son los entes que la tejen... Dos series de retahílas alternan: largos monólogos cruzados y complementarios... cada personaje es emisor y receptor del mensaje del otro, y a la vez del propio, de lo que está diciendo para poner lo dicho frente a sí y conocerse mejor. (75)

Given the situation of Sofía in *Nubosidad variable*, estranged from her husband since her youngest daughter's birth more than two decades before, many observations concerning *Retahílas* are valid for the latest novel. "Enclosure" of characters within the formats of letter or diary (*Nubosidad variable*) and internal monologue (*Fragmentos de interior*) accentuates solitude and frustrated communication. Such is the coherence and consistency of Martín Gaité's fictional world that remarks inspired by various other novels often aptly describe *Nubosidad variable*. Eulalia's bored solitude in *Retahílas*, her hunger for dialogue (a link to Martín Gaité's emphasis on the interlocutor as well as to Sofía's situation in *Nubosidad variable*), and the paucity of interlocutors available eloquently attest to the ostracizing of the nonconforming female in Francoist society.

In essays and novels, Martín Gaité examines influences of official Francoist policy, the press, and economic factors in producing a feminine mentality adapted to the endless *noviazgos* (averaging eight years), to life as an unpaid servant, and to considering matrimony as the exclusive goal and sole justification of womanly existence. A focal motif for both essays and fiction is the effect of readings, the role of literary models and prescribed texts upon Spanish women in the Franco era, given her belief (expressed in an interview with Marie-Lise Gazarian Gautier) that "[l]a mujer siempre resulta estar más marcada que el hombre por los modelos literarios de conducta" (31). Woman's role as reader and as writer dominates *Nubosidad variable* and contributes much of the novel's *intrahistoria*, the background of growing up female under the traditionalist, phallogocentric Franco regime. From the vantage point of the present, the two protagonists/narrative voices reconstruct three decades of

MJF. Es la manipulación de un poder que deja muy poca libertad al sujeto personal.

DE. El poder no se deja caer solamente en el cuerpo social sino que también cae sobre el cuerpo del sujeto. Y entonces éste se ficcionaliza, como castrado por los dictámenes sociales.

FB. El tratamiento conjunto de los deseos que se reprimen y del arte del poder junto con la naturaleza equívoca de las relaciones personales, familiares y sociales se desenvuelve en tu novela de un modo complejísimo y profundo.

DE. Una novela va a revelar textualmente una historia social o real. Entonces todo puede ocurrir en una familia, dentro de una estructura basada en el amor, pueden existir manipulaciones y sobre todo lo más importante, los juegos de poder. Eché a andar una máquina tratando el poder y las represiones eróticas. Traté de trabajar esos puntos todavía muy subjetivos; nada científico ni sociológico. Lo erótico en la novela es muy oscuro, muy subjetivo y por lo mismo crea ambigüedades eróticas entre los miembros de la familia y sus lugares y la manera cómo operan esos lugares de cada miembro en conexión con los otros. En esa “unidad” familiar, los mellizos son los que estaban necesariamente conectados por destino, siendo, por eso, los que pueden perfeccionar su relación, los que pueden dialogar de una forma más clara e interactuar mejor. Y, claro, aquí también entra el atrevimiento poderoso de lo humano, aún en sus partes más mezquinas envidia, odio.

FB. El encuentro de juegos corporales vinculados a una diversidad de manipulaciones y potenciales sistemas de dominación no requiere necesariamente de un gesto biológico.

DE. No, porque hay una buena parte mental que tiene que ver con el deseo. El cuerpo es la parte visible, la parte psíquica es profunda y difícilmente detectable. Además se produce una energía especial de esos juegos que luego van a crear otras tensiones. Esto va a significar perspectivismos culturales. El incesto, por ejemplo, tabú o aceptación; o la manera diferente como se organizan los miembros de una familia históricamente y también sincrónicamente si se atiende a la heterogeneidad cultural.

MJF. ¿La falta de protección al hijo es parte del sentido de pérdida que afecta a la madre?

DE. Digamos que en ese momento ya todo es desolado, amenazante, está al borde de desocializarse completamente. Uno de los poderes de ese personaje

es el poder de su cuerpo embarazado. Está el abandono del niño, otro abandono más, digamos. Y en ese sentido es que lo pongo. El ataque biológico que sufre en el vientre materno.

MJF. La obsesión de comer puede dominar la caracterización de una figura femenina en la novela.

DE. En ese retrato hay el trazado de una figura vigorosa y enérgica caracterizada por su gordura. Una mujer autoritaria, muy fuerte que está expulsada y termina transformándose casi en el juez familiar. Es una figura ávida que se come todo hasta las uñas. Es al mismo tiempo un personaje complejo, en el sentido que es una mujer que no puede activar el ser mujer y cumple un rol más bien masculino.

MJF. *Cuarto mundo* es una novela muy peculiar desde el punto de vista de su resolución estructural. Al leerla me pareció ver además la interacción de una cantidad de textos.

DE. Por la obligación de la novela leí dos libros que utilizaría en *Cuarto mundo*. Creo que es la única vez que he leído obras pensando en una novela. Se trata de dos libros sobre las brujas, uno de Michelet, el historiador francés y otro de Caro Baroja.

FB. ¿De qué manera específicamente los utilizaste?

DE. De la lectura del libro de Caro Baroja saqué los nombres de los personajes. Los libros de este autor son sobre la Inquisición Española y de allí, entonces, el afán teórico de definir el personaje de la bruja durante la Inquisición. El cita algunos casos y allí aparecen los nombres de personas que fueron sometidas a juicio, una de ellas es María de Alava y otra es María Chipia. Entonces yo tomé sus nombres aunque en ese momento no tenía tan claro lo que iba a hacer con ellos. Tenía escrita una mitad del libro, la cual, en realidad, vino a ser la última parte de *Cuarto mundo*.

MJF. Que conste que lo de ver intersecciones de otros textos en *Cuarto mundo* no encierra para mí la idea de señalar influencias. Aclaro esto puesto que cierta crítica — en particular de proveniencia europea y norteamericana — apoyada en el extensivo campo de la literatura comparada trata de buscar “influencias,” sobre todo en la obra de un escritor del llamado tercer mundo. Por ejemplo la presunción de una influencia directa entre la obra de Faulkner y la de García Márquez. Yo creo que están equivocados muchas veces en alegar tanta influencia directa y que en realidad cualquier influencia surge de múltiples circunstancias históricas o sociales que todos están viviendo.

DE. Los estudios de literatura comparada bien llevados hacen mucho sentido, pero hay el problema que tú señalas: el forzar la comparación a través de relaciones muy débiles. Desde mi punto de vista de escritora, a veces se produce una cercanía con otros textos que incluso no has leído nunca, algo de ello se mete en lo que escribes. Esto lo relaciono con el hecho de que la escritura es un aparato social y con la firme convicción de que nadie es único. Somos sujetos sociales y podría haber algún tipo de sintaxis que está incorporada nítidamente en cada sujeto que escribe. Entonces en ese sentido creo que todo encuentro de escrituras responde a un proceso doble de divergencia y convergencia. Si te influyen otros autores esto va a ocurrir de una manera muy móvil porque uno no es un sujeto fijo. Así, lo que en un momento te puede parecer muy interesante, diez años después o hasta el día después te puede parecer menos definitivo. Todo está siempre dándose en un fluir. He escrito cinco libros, sin embargo, cuando empiezo a escribir no tengo ninguna certeza de mi ser de escritora. Quiero decir que esos cinco libros publicados no me hacen una escritora a no ser que lo pienses como un título; pero no me hacen una escritora como sujeto porque cada vez que escribo me veo enfrentada a múltiples dilemas.

MJF. Además está el hecho de que una obra sea reducida sólo para que encaje dentro de cierto contexto cultural, sin ver la totalidad de complejas influencias que circulan en ese texto. A veces se llega a caer en una suerte de control cultural. Si yo leo una novela japonesa aunque me pueda influir yo internalizo el mecanismo de esa obra y hasta cierto punto la experiencia. Pero se hace parte del proceso dialógico de mi formación cultural, se interrelaciona con otras experiencias literarias e históricas que me están formando. Si unos meses o años después empiezo a escribir algo, todas mis experiencias entran en el proceso creativo, pero lo que sale es mi propia obra; no se la puede reducir a una sola "influencia" ni mucho menos a una imitación.

DE. Sí, porque entras en otro sistema que es tu propio sistema.

MJF. Pero, ¿crees que inevitablemente se entra en temas literarios universales?

DE. Creo que sí, el universalismo existe. De hecho viene de la literatura griega porque en rigor los temas literarios son muy pocos, se agotan, refieren al amor, la muerte, la lealtad, el héroe, temas todos que los griegos trataron magistralmente. Ahora, para mí lo importante, en realidad, no son los temas sino la manera como tú los enfrentas. La gente — con mayor o menor fortuna — sigue escribiendo sobre lo mismo; lo que importa, sin embargo, es cómo seguir escribiéndolo para que no se extinga lo literario. Si uno va a crear una

heroína trágica, la suicida, tiene que pensar que los griegos también lo hicieron. Por ello, la cuestión no está en el motivo en sí porque si fuera por situaciones tipificables solamente — y uno mirara hacia la herencia artística — quedaría muy poco que hacer. El verdadero desafío de uno es qué hacer de nuevo con el amor, con el odio, con la política, con el poder, con la muerte; cómo lo haces de nuevo sabiendo que todo eso está muy hecho.

FB. En tu caso y en el de otras escritoras contemporáneas esa escritura o reescritura que vuelve a inventar lo ya hecho, acarrea la perspectiva de la mujer, es decir, agrega una dimensión artística diferente respecto de ciertos modelos culturales prevalecientes.

DE. Ese es un tópico muy interesante. Puedo decirte primero que en mi formación literaria ya había una lectura de textos importantes acerca de la mujer y su situación aún cuando me tocó en un momento muy difícil porque Chile vivía bajo una dictadura. En esa época había feministas y muy activas, pero no se había abierto un campo en cuanto a lo literario en mi país. En un principio, la reacción puede ser intuitiva, pero luego es completamente necesario acercarse a lo teórico. Por otro lado está la cuestión del trasfondo cultural y de la realidad que a cada uno nos corresponde enfrentar día a día. Yo como escritora chilena he vivido una realidad particular, con una marca mayor de la pobreza y la desigualdad. En la discusión del feminismo internacional no se contemplaba, sin embargo, la dimensión de la pobreza. Se hablaba de una sociedad de alguna forma más equilibrada económicamente. Luego del exilio chileno, muchas mujeres volvieron al país antes de que terminara la dictadura, regresaron con un saber y en muchos casos con capitales. Pero también llegaron con un pensamiento de mucho reto en torno al rol de la mujer en la sociedad aunque yo no estaba segura de que todas esas posturas se ajustarían bien a nuestra realidad. Para mí el problema no es quién lava los platos en la casa, eso sería un síntoma. La cuestión va más allá de lo puramente material. Ahí empecé a darme cuenta de que yo no iba a ser nunca una feminista de acción. Mi área era la de la escritura y si el hecho del feminismo me importaba era en cuanto a los portadores de sentido simbólico que este fenómeno cultural suponía.

FB. La diferencia era la provocación por la cual se te clasificaba inmediatamente. En lo que planteas, la creación artística se separa de las marcas de géneros sexuales. La agresividad del arte no residiría en la de responder a un programa sino en su desafío interno.

DE. Diría que la escritura no es sexuada, es un instrumento social. Lo importante es el cuerpo de escritura que tú construyes; el problema no está en los cuerpos biológicos sino en las zonas de la escritura. El hecho de ser mujer que escribe no avala necesariamente una escritura parecida a lo femenino,

entendiendo lo femenino como aquello oprimido por los poderes centrales. Una mujer escritora puede integrarse perfectamente a los códigos dominantes en el sentido de situarse más en lo masculino. En cambio hay escritores hombres que han hecho trabajos muy refractarios a lo oficial. De esta manera estaríamos dentro o fuera de lo femenino de acuerdo al hecho de que la escritura se revele como un cuerpo que tiene o carece de rasgos de sumisión; y en esos rasgos de sumisión pueden caer perfectamente las mujeres.

MJF. ¿Tu experiencia en el extranjero te trajo nuevas percepciones sobre la cuestión del feminismo?

DE. Al haber viajado al extranjero he podido ver un aspecto sociológico que es el hecho de que una escritora por ser tal ya está garantizada. Por ser ella, su cuerpo biológico le da como una garantía a sus libros y en eso no estoy de acuerdo, creo que uno tiene que exigirle a los libros ciertas aportaciones y creatividad que impugne. Por ejemplo en lo comercial que sería una de las formas más visibles del sistema neoliberal que hoy día enfrentamos, esta expresión no debería ser complaciente sólo para el mercado sino que debería incluir dentro de su forma una parte cultural más revolucionaria — aunque hoy esta palabra produce terror oírla — pero volvamos a ocupar esas palabras. Revolución, en el sentido que hacen las máquinas para mezclar y revolver, que se mueva algo, que se agite y produzca molestia, como siempre ha sido la literatura. La literatura es una realización abierta a problemas, no está para dar soluciones.

FB. Entonces, más bien lo femenino relativo a la cuestión de la escritura de mujeres debe pensarse desde las formas de escritura que se revisan o desde nuevos cuerpos de escritura, desde la invención más que de un preplanteamiento ideológico.

DE. De esas mujeres es que hay que examinar nuevamente libro por libro. Pero en este tema no me convence el sistema de que porque eres biológicamente mujer entonces tienes todos los derechos por un sentido de sufrimiento sociológico, porque se sufre mucho y se es oprimida. En el campo interpretativo tú puedes señalarlo todo, en el campo lingüístico en cambio es más complejo porque tienes que trabajar con profundidad esos lenguajes. Por eso no creo en las novelas feministas ideológicas — o consideradas feministas — llenas de una serie de lugares comunes y en un nivel terrorífico, simplote. En ese tipo de obra el personaje de la mujer se va a retratar en el fondo como una guerrillera sin batalla y por ende sin alma.

FB. Hemos tocado anteriormente el fenómeno relativo a la interacción de textos que se da en la creación artística y esto, claro, nos lleva también a la

cuestión de la originalidad en el arte. Personalmente, yo cuestiono el sentido de originalidad como adquisición, pero quisiera preguntarte por la relación que tú ves entre la producción de conocimiento y la de originalidad.

DE. No, no creo en originalidad, creo en ciertas maneras de procesar materiales literarios, en la constancia de obsesiones, en los modos en que se organiza una sintaxis, en el suspenso de una narración.

FB. Diamela, has dicho “maneras de procesar materiales literarios” y quisiera subrayar esto ya que en tus novelas el modo de acercamiento a lo erótico es muy peculiar. En tu obra aparece constantemente la fuerza pasional de lo erótico así como el enfrentamiento al cuerpo con su carga de sexualidad. Su tratamiento, sin embargo, es siempre oblicuo; es decir, no hay la relación explícita de lo sexual. Los símbolos van ganando cualquier intento de descripción directa. La intensidad de una relación sexual puede devenir flujo de un placer escritural en el que palabras y sexo se tocan.

DE. No puedo desligar lo erótico y aun lo sexual de lo social, y nada de esto de la escritura pues yo escribo escribiendo. Hasta el momento no me ha interesado escribir una novela “erótica,” ese puro rótulo me asusta. En realidad no pienso en una novela ni de esto ni de lo otro, más bien escribir ampliamente es mi interés.

FB. Este aspecto es interesante porque si tomamos como ejemplo otras expresiones de la narrativa chilena reciente, adviertes que lo erótico es directamente descriptivo. Por ejemplo, en la novela *Siete días de la señora K.* de Ana María del Río, en *Cuerpos prohibidos* de Marco Antonio de la Parra, en el cuento “Danubio pardo” incluido en la colección *Gente al acecho* de Jaime Collyer. Y no he dicho denotativo puesto que lo erótico es parte de un amplio mundo connotativo en las obras que he mencionado. Pero, la diferencia con la obra tuya es ostensible. Tu acercamiento a lo erótico, al cuerpo, a lo sexual funciona con signos de traslación, de rápidas metamorfosis escriturales.

DE. Si hubiera una erótica me gustaría que pasara por el lenguaje, si una sexualidad por la fusión y confusión de géneros literarios. Sigo pensando que aquello que afecta a lo humano es delicado y complejo; no me gustaría simplificarlo con las palabras ni menos complacer la avidez del ojo del lector que busca emociones comerciales en los libros. El lector que busco es más bien ese mellizo incierto, tan inseguro como mis libros.

FB. La exigencia del lenguaje y de la imagen literaria son visibles en tu obra literaria. En las novelas que has publicado desaparece el interés por la narración anecdótica. La anécdota — cuando existe — es un accesorio, transformado mil

veces, desfigurado por los laberintos de la visión y del símbolo poéticos. Accedes así a una conformación muy especial y desafiante de la escritura.

DE. Sigo pensando que tanto la escritura como la lectura apelan a cuestiones especialmente simbólicas y que, en general, lo literario conforma zonas de preguntas más que de respuestas. Por otra parte el instrumento literario es el lenguaje, que es el gran signo social. En este sentido es que considero al lector como activador de un texto, como trabajador de un texto determinado.

FB. Esto, ciertamente, le va a plantear al lector enormes desafíos sin descartar la posibilidad del equívoco, el cual queda englobado en la noción de desafío. Me parece ver una concepción de enfrentamiento a lo artístico, en la cual la iluminación (tanto para el escritor como para el lector) parece sobrevenir en el esfuerzo, en las abstracciones, en las dificultades.

DE. El lenguaje no es inocente, no es del todo transparente por la multiplicidad de sentidos que porta. Los niveles de dificultad pueden afectar a la autora, pero no a la que escribe. El espacio de recepción de mis libros está marcado por lo minoritario, pero la verdad es que ese problema no alcanza a la que escribe. Mi pasión por la escritura me hace escribir lo que me gusta que no es simplemente una anécdota, sino los entrecruces de fragmentos, voces, giros, imágenes y simulacros.

MJF. ¿Quisieras referirte al territorio de la narrativa chilena en relación al de la poesía, género este último en el cual hay figuras internacionales como Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Pablo de Rokha, Gonzalo Rojas, Nicanor Parra? A veces se toca la cuestión de percepción de la narrativa chilena incluyendo el hecho de que poetas como Rosamel del Valle, Vicente Huidobro y el mismo Neruda escribieron novelas sumamente renovadoras.

DE. Me cuesta usar el concepto de desarrollo en relación a lo literario. La poesía chilena tiene una fuerte historia de textualidades e intertextualidades y aún de desacatos del léxico y de la misma función poética. Todo esto avalado por dos premios Nobeles de Literatura en Chile. La narrativa en cambio, me parece una zona de menos conflictos internos, de menos cruces lingüísticos, pero, por nombrar a algunos narradores como Emar, Rojas, Droguett, Bombal, Brunet, Donoso, el panorama narrativo me parece muy significativo y desafiante para cualquier escritor actual chileno.

FB. En Santiago y Ciudad de México, dos ciudades en las que has vivido, el problema de contaminación ambiental es alarmante. Si no se soluciona nos enfrentaremos a una grave problema de desplazamiento marginal, esta vez urbano. La ciudad es visible cien por ciento en tu obra, pero no así la dimensión

de lo ecológico.

DE. No, la verdad es que yo no puedo trabajar a nivel literario con ningún programa — digamos — ideológico por más saludable que parezca. Intento en mis libros desprenderme aún de mis propias convicciones y me dejo llevar por los textos y sus energías. No obstante el problema de marginalidad de las urbes me importa como fenómeno de exclusión social, de desigualdad pública, en suma como un desenlace fatal para los habitantes más desposeídos, más castigados por la avidez destructiva de la modernidad.

MJF. En las entrevistas que Fernando y yo hemos venido haciendo a escritores hispanoamericanos rechazamos la idea de adscribir al escritor a cierta tendencia artística o de dirigir las preguntas hacia una perspectiva estética preestablecida. En tu caso, dado que ya ha habido cierta discusión sobre el carácter posmoderno de tu obra, me gustaría que comentaras al respecto.

DE. Yo no sé lo que soy en cuanto a orientación estética. El trabajo se lo dejo a los críticos. El rango con que se ha visto mi obra es amplio: desde el estructuralismo hasta el posmodernismo. Yo no tengo programa cuando escribo. Y no quiero que se me entienda mal, que rechazo el análisis de una crítica seria. No. Desde luego que un crítico tiene todo el derecho a establecer una teoría y a sostenerla y eso no me molesta. Lo que pasa es que si me preguntan por el respaldo a cierta teoría artística o interpretación que se ha hecho de mis novelas, dejaré ese terreno para los críticos y los lectores. Cuando empecé a escribir *Lumpérica* por el año 76 yo no estaba familiarizada con las teorías sobre el fenómeno posmodernista, lo cual no niega ni favorece la posibilidad de que mi primera novela sea vista en esa óptica. Entonces yo no ayudo mucho a los críticos, no escribo dentro de una tendencia. Puedo ser feminista como sujeto, pero como escritora no quiero estar atada a responsabilidades externas, como ser una escritora feminista desde un punto de vista de la acción social, cultural o política. No tengo planes de meterme en una clasificación. Sería un horror porque no puedo clasificarme frente a mí misma. Yo me limito a escribir, trato de hacer lo que esté más cerca de lo que quiero. Y no me gustaría terminar encasillada como escritora. Trabajo con incertidumbres más que con certezas, con más preguntas que respuestas. Es posible que sea estructuralista, posestructuralista, modernista, posmodernista y más, pero, mi escritura cuando la hago no va deliberadamente dentro de esas líneas. Ahora, si luego alguien fundamenta una teoría o tendencia en un análisis, eso corresponde al discurso hermenéutico y es útil como discusión en ese campo.

FB. Ni pre ni pos ni tampoco la fama. Como sabemos hay escritores que además del renombre que han ganado internacionalmente, venden mucho. Se llega al punto en que se trata sólo de la última novela del escritor célebre,

independientemente de su calidad, se ha creado la necesidad de leerla. ¿Te preocupa personalmente este aspecto?

DE. No me importa la celebridad porque yo sé lo que estoy escribiendo. Yo tengo claro que no voy a vender mucho. No te estoy diciendo que esta actitud sea heroica ni feliz porque yo gasto mucho tiempo en escribir y no gano nada, pero yo lo elegí y es lo que quiero hacer.

MJF. ¿Le aconsejarías a tus hijas, por ejemplo, ser escritoras?

DE. Es algo muy personal. Tratándose de aconsejar, no se lo aconsejaría a nadie. Diría que no porque somos existencias muy solitarias. Entonces si viniera una muchacha a preguntarme le diría que hiciera otra cosa. Yo estoy contenta con haberlo hecho pero lo he pagado caro. Económicamente me tengo que matar trabajando, haciendo doble y triple trabajo. Entonces te vas cansando, es un problema de dinero completamente, no es un problema simbólico. Pagas el tiempo, y esas son las cosas que la gente hace por su trabajo, como vivir su vida para él. Y ese es un costo enorme que tienes que pagar. Yo ocupo mi tiempo libre en escribir y no dispongo de mucho para mí. Eso es lo que yo discutiría ahora si tuviera que hacer un balance. Porque yo no sé si jugaría esa apuesta de nuevo si tuviera que empezar.

MJF. Por lo que dices te ha resultado difícilísimo combinar tu trabajo literario con tu vida familiar.

DE. Ha sido arduo. No es solamente el problema que tienes que atender tu casa, tus hijos, tu trabajo y además la escritura que son cuatro cosas, sino que debes dedicarte conscientemente a cada aspecto, y lo literario sin lugar a dudas te va a absorber sobre lo demás. Asimismo cuando estás publicando constantemente es casi una necesidad atender lo de las relaciones públicas: los congresos, los editores, talleres literarios, otros escritores. Y todo esto resulta agotador y viene a ser muy complicado, por ejemplo, buscar una editorial que convenga y si viene una persona que se ha fijado en un libro tuyo se supone que tienes que dedicarle tiempo; yo sencillamente no puedo y además no tengo el temperamento ni me da el tiempo. Entonces a veces soy un poco brusca cuando tengo que ser simpática, como no me interesa mayormente, no cambio cuando tengo que pasar por ello nuevamente.

MJF. La pesadilla de las relaciones públicas y además tratando de hacerlo bien como profesora, escritora y madre.

DE. Sí, era profesora secundaria y escribía una literatura que no me reportaba un buen beneficio económico. Lo primero, dejé de hacerlo; lo último

aún lo hago. En la época que era profesora pasé por una verdadera crisis: era una locura ser profesora, ganar apenas para sobrevivir, carecer de una familia a la que pudiera acudir, y escribir, siempre escribir. Me iba poniendo en el manicomio yo misma. Además se me presentaba la posibilidad de casarme, lo que quizás hubiera ayudado con la mantención, pero una mujer escritora tiene problemas de pareja, le cuestan mucho las relaciones. De repente te llega ese eje brutal de la alternativa: te casas o te quedas solterona; bueno, yo me quedé solterona.

MJF. Además de tus hijas, ¿qué familia tenías en Chile cuando empezabas a escribir?

DE. Vengo de una familia pequeña, soy hija única. Una familia pequeña formada por mi abuela, mi madre y yo; mi padre estaba separado, entonces la familia más nuclear digamos éramos mujeres.

MJF. ¿Cómo han transcurrido los tres años que llevas en México? Me refiero a tu participación en talleres y otras actividades literarias.

DE. Mi participación en la vida artística mexicana no ha sido muy activa porque mi salida de Chile fue realmente una salida en la que me encontraba cansada de la frecuentación social. Yo me vine a México buscando un lugar para producir más que un lugar de exhibición y socialización literarias. Conozco sí a muchos escritores interesantes, mexicanos o de otros países y que viven en México tales como Margo Glantz, gran amiga, de la cual he aprendido mucho, Carmen Boullosa, escritora joven, Alejandro Aura, Tito Monterroso, Elena Poniatowska, Marta Lamas que dirige una revista feminista. Considero México un país muy importante a nivel latinoamericano. Me ha encantado aquí esa experiencia de latinidad así como la cuestión de los mundos populares, la complejidad de ellos, y eso es lo que me llevo conmigo con gran privilegio. No he viajado demasiado por México porque estoy trabajando, pero, hasta mis posibilidades, he conocido Guadalajara, Monterrey, Guanajuato, lamentando no poder viajar más, eso es también porque mis vacaciones las paso en Chile para ver a mi familia y mi país.

FB. ¿Cómo ha cambiado tu concepto sobre la relación arte e historia viendo ahora con más perspectiva temporal las experiencias de la revolución cubana, la del golpe en Chile en 1973, la desintegración de la Unión de Repúblicas Soviéticas y por tanto la configuración de un nuevo orden político internacional? ¿Cuáles son los cambios que esas experiencias históricas van generando en la visión artística del escritor?

DE. Efectivamente los sucesos sociales que modifican las líneas directrices

del mundo actual resultan perturbadoras para mí. Habitar en una dictadura de diecisiete años, con todo lo que eso implica como poder negativo, y salir hacia una política de libre mercado, con todo lo que eso implica como poder excluyente, es difícil. Pero, en mi perspectiva, como habitante de un país con múltiples problemas de desigualdad social, mis convicciones — digamos — políticas se mantienen intactas, vivo entonces una problemática social más restringida, casi de barrio; la verdad es que como escritora soy incapaz de pensar soluciones, sólo puedo apelar a la disconformidad y seguir pensando — por muy anacrónico que parezca — en la necesidad y en la urgencia de la equidad social. Como sujeto social, sigue vivo mi reclamo por una realidad más compartida cuando el lujo me parece obsceno o la vida como un gran supermercado lleno de promociones de los últimos productos desechables pues jamás va a convencerme. En último término, y eso me parece magnífico, para mí sigue existiendo la posibilidad de construir mi propia historia y alejarme de los imperativos en los que no creo, aquellos que no me pertenecen.

MJF. ¿Cómo ves la producción de la nueva literatura de escritoras hispanoamericanas?

DE. Déjame decirte primeramente que si vives en un país hispanoamericano no es tan fácil estar al tanto de lo que se está produciendo en otros países hispanoamericanos. Las editoriales no traspasan fronteras; por lo menos yo sé más hoy de lo que pasa en Inglaterra a nivel literario de lo que pasa en Bolivia que es el país limítrofe. Vivir en México ha facilitado este aspecto de conocimiento porque aquí llegan libros de todos lados; también las editoriales grandes mexicanas distribuyen mucho mejor hacia el resto de Hispanoamérica. En lo concerniente a oportunidades para publicar, diría que en general hay una mejor voluntad de las editoriales en acoger libros de mujeres en parte por este “boom” de la mujer que se está viviendo y que es naturalmente comercial. Algunas mujeres que publican han tenido bastante éxito. La mujer ha salido del espacio privado y ha llegado a un espacio público. En el área literaria se están produciendo textos muy interesantes, donde se interroga al sujeto de la escritura. Se interroga al sujeto literario con todas las perversiones sociológicas que no me gustan, pero aún así creo que se produce una verdadera revolución en este respecto. Pero, paradójicamente ese surgimiento de un “boom” de escritoras generado comercialmente al que me he referido, es desafortunado. Se esconde lo más punzante y se saca a flote lo más literal, lo más caricaturizable. Hay novelas escritas por mujeres que son homenajes a los lugares comunes, pero se venden mucho. Te tienes que preguntar entonces quién promueve todo eso y el aparato consumista que se provoca. Te tienes que preguntar como una escritura supuestamente contracultural puede llegar a ser digerida tan rápidamente, cómo se ha hecho “sociable” sin batalla, sin heridos, sin muertos. Te preguntas y sospechas, lo cual no es negar el avance que ha hecho la mujer. De hecho una

de las cosas más espectaculares de este siglo ha sido el avance de la mujeres, es innegable. Se trata sólo de que debemos analizar con más profundidad lo que está ocurriendo. Allí tienes un ejemplo de cómo un determinado modelo socioeconómico ablanda y arregla las áreas de conflicto, logrando comercializarlas, absorbiéndolas en su interior. Habrás leído obras en las que conflictos socioculturales muy serios terminan convertidos en recetas de cocina o en lemas publicitarios. En fin, es el riesgo. Es de esperar que la misma dinámica cultural se encargue de estabilizar aquello que el sistema de ventas ha desestabilizado.

FB. En todo gran movimiento contracultural se dan los aspectos de absorción social, de manipulación, de aprovechamiento, pero esa sociedad no vuelve a ser nunca la que fue...

DE. Sí. En lo que digo hay más bien una combinación de vigilancia frente al optimismo. No es pesimismo sino estar más atentos en relación a los fenómenos culturales, ser siempre crítico para impulsar no para volver al pasado. Está, por ejemplo, la cuestión de los partidos políticos con programas definidos respecto de lo que le interesa al partido y no lo que le interesa a la mujer; está el problema del facilismo de cierta escritura femenina que no cala, como debería ser, con profundidad en los aspectos apremiantes de cambio social; está la maquinaria de venta y de consumo que casi oblitera el contenido artístico o que lo vuelve apacible y hasta irrelevante; está la cuestión de un espacio sentimental más que intelectual con el que se discuten o se tratan ciertos aspectos relativos a la participación de la mujer en las decisiones sociales.

MJF. La realización de congresos en los que se discuta abiertamente lo que aquí planteas ayudaría a clarificar estas áreas y quizás a enfrentarlas de modo diferente.

DE. Yo he aportado con lo que he podido en este sentido. En 1987 organizamos un congreso internacional financiado sólo con el dinero de las inscripciones de los participantes porque no teníamos un peso. Tuvimos una respuesta muy interesada y empezamos a trabajar duro con un equipo de mujeres escritoras. Para mí todo esto tenía un valor político; era políticamente muy importante convocar en Chile bajo una dictadura un congreso de mujeres y que en realidad se convirtió en el congreso de literatura más grande que se hiciera bajo dictadura. Me parecía que también era importante en lo sociológico quebrar el dominio masculino que había en Chile. En este proyecto vi que se abrían horizontes, que podíamos hablar. Fue una experiencia muy valiosa y en cierto modo ilusionante en cuanto a esas grandes expectativas que uno tiene, quizás también porque yo entro a las cosas apasionada e ingenuamente. Lo que fallaba era una cuestión de estrategia. Se daban los extremos: en un principio todo el mundo feliz como en un colegio de señoritas y luego todo el mundo

peleado. Esto era políticamente fatal. Los hombres frente a una situación determinada se juntan y operan a pesar de las diferencias y yo notaba que este aspecto tenía que cambiar en la mujer, faltaba la conducción política y el conocimiento interno de los mecanismos políticos. Yo veía entonces afinidades de principios, fácilmente fracturados así como la presencia de un factor sentimental muy a flor de piel. La solidaridad no puede ser sólo una cuestión del género sexual al que perteneces, tienes que necesariamente producir plataformas, estrategias, cautelar lo emocional y sobre todo conducirte políticamente.

FB. En tu ensayo "Experiencia literaria y palabra en duelo" indicas que el encuentro de un estilo en tu caso coincide con "la liberación de todos los estilos." Me imagino que esta captación surge luego de una sostenida y conflictiva lucha tuya: allí están todas tus lecturas, tu formación en la investigación literaria.

DE. Cuando empecé a escribir alrededor de los veinte años me enfrenté al conflicto con la escritura; nada de lo que hacía me pertenecía y entonces sencillamente dejé de escribir. Pero retomé y recuerdo que alrededor del año setenta terminé una narración en torno a una plaza pública que tampoco me dejó satisfecha. Lo que ocurría es que yo estaba prisionera en ciertos cánones que no se ajustaban a lo que exactamente quería hacer.

MJF. Está, además, la presencia dominante de una obra como *Cobra* de Sarduy que te fascinó e impulsó, pero de la cual tenías obviamente que separarte.

DE. Cuando leí *Cobra* me di cuenta que podía quebrar mis propios estereotipos y abrirme a otras experiencias narrativas y después de unos años partió *Lumpérica* que como sabes me tomó mucho tiempo organizar y de cuyas siete primeras páginas conservo alrededor de cien versiones modificadas; las conservo como memoria de lo que me costó escribir esa primera novela, de la obsesión solitaria en la que me mantuve para escribirla.

FB. Tu obra partió con esa urgencia de crear o de abrir "un nuevo circuito literario" como indicas en *Lumpérica*. Si miras retrospectivamente — después de haber producido seis novelas (incluyendo tu última aún inédita) — crees haber logrado esa apertura y de qué manera?

DE. Después de diez años de la publicación de mi primera novela y con siete libros escritos (dos de ellos inéditos) siento que mi lugar literario mantiene las mismas dificultades. Desde luego las traducciones de mis libros al inglés y al francés son una apertura, pero, estoy fuera de los circuitos comerciales en los momentos en los que lo comercial se ha vuelto hegemónico. Para mí lo importante es mantener mi propia vigencia como escritora, quiero decir,

sostener la pasión por la escritura y no burocratizar mi propia palabra. El cambio por el cual ahora estoy abogando es el de movilizar mis obsesiones para no anquilosarme yo misma.

NOTAS

- 1 Diamela Eltit, *Lumpérica*. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1983, p. 124.
- 2 *Lumpérica*, p. 161.
- 3 Diamela Eltit, *Vaca sagrada*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, p. 124.
- 4 Diamela Eltit, "Experiencia literaria y palabra en duelo" en *Duelo y creatividad*. (Seminario: literatura, psicoanálisis, enfoque sistémico). Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, Serie Ensayo No. 1, 1989, p. 26.
- 5 Diamela Eltit, "Experiencia literaria y palabra en duelo", p. 27.

BIBLIOGRAFIA

Obra de Diamela Eltit

Ficción

Lumpérica. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1983. 199 pp. [La segunda edición de *Lumpérica* fue publicada por la Editorial Planeta en 1991].

Por la patria. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1986. 281 pp.

El cuarto mundo. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena, 1988. 129 pp.

El Padre Mío. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1989. 70 pp.

"Diez noches de Francisca Lombardo." Capítulo VII de la novela *Vaca sagrada* (pp. 91-117), incluido en la colección *El muro y la intemperie: el nuevo cuento latinoamericano*. Selección de Julio Ortega. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1989, pp. 149-163.

Vaca sagrada. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 1991. [Existe una edición de esta novela en México, UNAM, Colección Rayuela Internacional, 1992].

Los vigilantes. Será publicada por Planeta en 1994.

El infarto del alma (en colaboración con Paz Errázuriz). Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1994.

Traducciones

Quart-Monde. París: Christian Bourgois Editeur, 1992.

Lumpérica. París: Des Femmes, 1993.

Sacred Cow. Londres: Serpent's Tail, 1994.

Dick Gerdes prepara la traducción al inglés de *Cuarto mundo*. Será publicada por la Nebraska University Press. Ronald Christ prepara la traducción al inglés de *Lumpérica*; será publicada por la Serpent's Tail en Inglaterra.

Ensayo

"Experiencia literaria y palabra en duelo" en *Duelo y creatividad*. (Seminario: *literatura, socioanálisis, enfoque sistémico*). Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, Serie Ensayo No. 1, 1990, pp. 21-27.

"Las aristas del congreso." Presentación al Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana realizado en Santiago de Chile en 1987. *Escribir en los bordes: Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1990, pp. 17-19.

"Errante, errática," en *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Juan Carlos Lértora, ed. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 1993, pp. 17-25.

Crítica sobre la obra de Diamela Eltit

Agata Gligo, "Lumpérica: un libro excepcional." *Mensaje* (1985) 34.343: 417-418.

Marta Contreras, "Por la patria: una novela femenina de vanguardia." *El Sur* (Concepción, Chile). Domingo 7 de junio de 1987. Sección "Arte y Cultura".

Guillermo García Corales, "Entrevista con Diamela Eltit: una reflexión sobre su literatura y el momento político cultural chileno." *Revista de Estudios Colombianos* 9 (1990): 71-76.

Eugenia Brito, "El doble relato en la novela *Por la patria*, en Diamela Eltit." *Escribir en los bordes: Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, 1987*. Santiago: Cuarto Propio, 1990, pp. 243-258.

Eugenia Brito, "La narrativa de Diamela Eltit: un nuevo paradigma socio-literario de lectura," en *Campos minados: (literatura post-golpe en Chile)* por E. Brito. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1990, pp. 167-218.

Rodrigo Cánovas, "Apuntes sobre la novela *Por la patria* (1986), de Diamela Eltit. *Acta Literaria* (Concepción, Chile) (1990) 15: 147-160.

Julio Ortega, "Resistencia y sujeto femenino: entrevista con Diamela Eltit." *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* (1990) 4.14: 229-241.

Rodrigo Cánovas, "Una reflexión sobre la novelística chilena de los años 80." *Revista Chilena de Literatura* (1991) 38: 101-108.

Juan Andrés Piña, "Diamela Eltit: escritos sobre un cuerpo" en *Conversaciones con la narrativa chilena*. Chile: Editorial Los Andes, 1991, pp. 223-254.

Ivette Malverde Disselkoen, "Esquizofrenia y literatura: el discurso de padre e hija en *El padre mío* de Diamela Eltit." *Acta Literaria* (Concepción, Chile) (1991) 16: 69-76.

Gisela Norat, *Four Latin American Writers Liberating Taboo: Albalucía Angel, Marta Traba, Sylvia Molloy, Diamela Eltit*. Tesis realizada en Washington University, Saint Louis, Missouri, 1991. Microfilm en Ann Arbor, MI. [Véase capítulo IV "*Lumpérica*: Erotic/Erratic Writing," pp. 189-229.

Elzbieta Sklodowska, "*Como en la guerra y Lumpérica* operación paródica "Como en la guerra" en *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991, pp. 155-168. [Análisis de *Lumpérica* en la perspectiva de una escritura paródica; con el mismo enfoque se analiza paralelamente la novela de Luisa Valenzuela *Como en la guerra*].

Sandra Garabano y Guillermo García-Corales, "Diamela Eltit." Sección Entrevistas de *Hispanérica* 62 (1992): 65-75.

Barabara Loach, "Diamela Eltit, *El Padre Mío*." Sección Reseñas de *Hispanérica* 61 (1992): 103-104.

Juan Carlos Lértora, :d. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 1993. [Contiene diez ensayos sobre la obra de Eltit: Juan Carlos Lértora "Hacia una poética de literatura menor" (pp. 27-35); Nelly Richard "Tres funciones de escritura: desconstrucción, simulación, hibridación" (pp. 37-51); Julio Ortega "Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad" (pp. 53-81); Raquel Olea "El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit" (pp. 83-95); Sara Castro Klaren "Escritura y cuerpo en *Lumpérica*" (pp. 97-110); Guillermo García Corales "La desconstrucción del poder en *Lumpérica*" (pp. 111-125); María Inés Lagos "Reflexiones sobre la representación del sujeto en dos textos de Diamela Eltit: *Lumpérica* y *El cuarto mundo*" (pp. 127-140); Marina Arrate P. "Los significados de la escritura y su relación con la identidad femenina latinoamericana en *Por la patria* de Diamela Eltit" (pp. 141-154); Ivette Malverde Disselkoen "Esquizofrenia y literatura: la obsesión discursiva en *El Padre Mío*, de Diamela Eltit" (pp. 155-166); Fernando Moreno T. "*Vaca sagrada*: goce y transgresión" (pp. 167-183). También incluye una presentación del editor (pp. 11-15); reflexiones de Eltit sobre su escritura "Errante errática" (pp. 17-25) y una bibliografía de Patricia Rubio sobre la obra de la autora chilena (pp. 185-193)

Raquel Olea, "El cuerpo-mujer, un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit." *Revista Chilena de Literatura* 42 (1993): 165-171. [Reproducido en el libro anteriormente citado *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, pp. 83-95].

Elisabeth Burgos, "Palabra extraviada y extraviante: Diamela Eltit." *Quimera* 123 (1994): 20-21.