

1997

## Interrogando los signos: Conversando con Diamela Eltit

Robert Neustadt

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

---

### Citas recomendadas

Neustadt, Robert (Otoño-Primavera 1997) "Interrogando los signos: Conversando con Diamela Eltit," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 46, Article 30.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss46/30>

This Entrevista 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](mailto:dps@providence.edu).

## INTERROGANDO LOS SIGNOS: CONVERSANDO CON DIAMELA ELTIT

Robert Neustadt  
University of Mississippi

Nacida en Santiago de Chile en 1949, la autora Diamela Eltit ha producido un corpus literario tan experimental como controversial. Al comienzo de su carrera Eltit colaboró con un conjunto de artistas interdisciplinarios. CADA (El Colectivo de Acciones de Arte), desafiando tanto las nociones establecidas del “arte” como, desde 1973, la represión de la dictadura militar del General Augusto Pinochet Ugarte. Su primera novela, *Lumpérica* (1983), cuya realización fue acompañada por varios **performances** (videográfico y en vivo), surgió del llamado “apagón cultural” para abrir un espacio de resistencia cultural en Chile. Hasta la fecha Eltit ha publicado cinco novelas: *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *Vaca sagrada* (1991) y *Los vigilantes* (1994). Adicionalmente ha escrito dos libros, que por falta de una palabra adecuada, ella llama “libros culturales.” *El padre mío* (1989) es una especie de “testimonial,” en que transcribe (con prólogo) las palabras de un desabrigado esquizofrenico. *El infarto del alma* (1994), es una colaboración con la fotógrafa chilena Paz Errázuriz en que Eltit narra sus impresiones de un recorrido por los corredores de un manicomio público para enfermos crónicos e indigentes. Eltit ganó la beca Guggenheim de literatura en 1985 y la beca del Social Science Research Council en 1988. Es profesora de Castellano y Licenciada en Literatura. En la esfera política sirvió como Agregada Cultural en la embajada chilena en México durante el gobierno reciente de Patricio Aylwin.

Esta entrevista se realizó en el café de Square Books en Oxford, Mississippi el 19 de Marzo de 1996.

- Robert Neustadt: Háblame un poco de tu proyecto reciente, *El infarto del alma*, que hiciste con la fotógrafa Paz Errázuriz. ¿Cómo definirías esta obra? ¿Lo consideras como un diario íntimo, una novela, un ensayo? ¿Qué es *El infarto del alma*?
- Diamela Eltit: Mira, no sé a nivel de género. Yo diría que es un “libro cultural.” Es un texto cultural y poético. Pero no en el sentido de poesía exactamente, sino más bien de una lírica que aborda una cierta poética de la marginalidad. Una cosa así diría yo. Pero [no] estoy segura tampoco que sea así. Así como yo lo podría leer o nombrar. Y, a mi me gustó mucho hacerlo.
- RN: ¿Cómo surgió? Paz Errázuriz te llevó al hospital psiquiátrico del pueblo de Putaendo con el propósito explícito de hacer un libro sobre parejas enamoradas, o fuiste ahí para visitar con ella y después surgió la idea?
- DE: La Paz me había hablado de que estaba haciendo esto y me invitó a participar pero no en el sentido tradicional de un artista que invita al escritor a escribir sobre la fotografía. Lo que la Paz me propuso fue la co-autoría, que es otra cosa. Entonces después de eso yo me puse a pensar cómo sería ese proyecto. Entonces pensé que tendría que ser independiente. O sea, por un lado los textos y por otro lado las fotos que podrían entrecruzarse, que podrían dialogar hasta contradecirse entre texto y foto. Pero, lo que me parecía a mi más problemático para mi como escritora era abordar este tema, ¿no?. Allí fue donde yo me quebré la cabeza.
- RN: ¿Cómo decidieron organizar el libro al final? ¿Quién decidió colocar tal foto en tal lugar del libro?
- DE: Ya, nosotras sabíamos que iba a ser un libro con fotos y texto, desde luego. Lo que no sabíamos era cómo iba a ser resuelto visualmente ese libro. Eso lo hizo el editor, Francisco Zegers. Zegers hizo el diseño porque él, que es un editor maravilloso, por lo demás también es un diseñador. Entonces él se encargó de las fotos, claro. Es un libro casi a tres. Más que a dos, casi a tres, porque también Zegers fue él que planteó la propuesta del diseño.

- RN: ¿Así que cuándo tú escribiste tal sección del libro no estabas pensando en una foto específica?
- DE: No, no pensé nunca en esos términos.
- RN: ¿Cuándo tú vas cambiando la tipografía de las palabras, y lo haces mucho en tus libros — desde *Lumpérica* y *Por la Patria*, — eso es cosa tuya o del editor?
- DE: Es mío, es de mi texto.
- RN: ¿Podrías hablar un poco de qué estás pensando cuando cambias la forma, el formato y el tamaño de las letras?
- DE: Lo que yo estaba pensando, digamos, era cómo marcar los distintos registros. Puedo decir que había registros que había que remarcar. Por eso me parece importante lo que es un cambio ortográfico o en negrita... Sí, lo he hecho antes. Sí, me parece a mi fundamental marcar, de repente, marcar tonos: Tonalidad y registros.
- RN: ¿Cuántos registros conceptualizas en ese libro? ¿Hay un número fijo?
- DE: Yo diría que hay varios registros — dentro de un texto puede haber más de un registro. En el mismo texto, o sea, un texto que tiene un título, puede haber más de un registro. Así en ese caso coloqué claramente cambios tipográficos. Y yo traté de mantener varias líneas dentro de ese libro. Mira, yo tuve que leer bastantes textos medievales. Yo quería ver cómo se había formado el amor en lengua española. Como modelo. Yo empecé a leer digamos, poesía amorosa desde la época medieval. También leí otros textos como *El amor en Occidente* [de Denis de Rougemont]. Y entonces surgió la posibilidad de distintos tipos de lenguaje y distintos acercamientos.
- RN: ¿Así que lo acercas desde una manera muy práctica, digamos? Estás haciendo tu tarea para hacer el libro. ¿Lo piensas así cuando estás leyendo estos textos, o se trata nada más de lo que estás haciendo en tu vida mientras que estás trabajando en tu libro?
- DE: No, yo pensé que tenía un proyecto que era el libro, pero no sabía qué iba a hacer. Pero siempre he dicho que tenía que saber un poco de eso, de cómo se había formado el sentimiento amoroso en español. Es un modelo, no es que sea natural. Es un modelo cultural.

Entonces quise acercarme a esa conceptualización, a ver eso. Pero no es que yo estuviera diciendo “ah!,” entonces después de esto escribo “así o así.” De pronto escribí algunos textos que son más, de entre comillas, “ensayísticos,” pero quise también quebrar eso y meter cuestiones mucho más objetivas. Y después me surgieron los otros hilos, otras secuencias del texto. Y finalmente remarqué con este formato de carta, que es la más lírica. Yo sabía que no era un libro tradicional...

RN: Bueno, ningún libro tuyo es un libro tradicional.

DE: Claro. Este tal vez, menos todavía. Pero bueno, tampoco me importó mucho. Lo que me importó era haber percibido que podía hacer un libro heterogéneo con distintos textos literarios.

RN: ¿Tú ves una relación entre *El infarto del alma*, este libro que hiciste con la fotógrafa Paz Errázuriz, y tus otros libros? A mi me parece que hay una consistencia, que siempre estás mirando hacia los márgenes de la ciudad, quizás a vistas de reflexionar en el centro por contemplar a las márgenes.

DE: Me interesó trabajar con Paz, no era no más para trabajar con Paz. El tema me parecía que estaba dentro de mis intereses. Era un proyecto que me parecía estéticamente muy válido.

RN: ¿Cuántas veces visitaste el asilo psiquiátrico del pueblo de Putaendo?

DE: Una vez.

RN: ¿Piensas volver?

DE: No necesariamente.

RN: Paz Errázuriz ya tiene relaciones con los habitantes — la llaman la “tía Paz” — es amiga de ellos.

DE: Claro, la Paz había estado muchas veces, ya estaba sacando fotos ahí. Pero yo no necesito estar tanto tiempo. Tengo ciertas facilidades mentales, diría yo. Para mi espacio, no necesito estar tanto.

RN: Bueno, además quizás tú estabas trabajando sobre ti misma. No estabas realmente trabajando sobre los pacientes internados, los estabas mirando a ellos para explorarte a ti adentro.

- DE: Exacto. Claro y para pensar en ciertos problemas. No, con el día que estuve, digamos, está bien, ¿no?
- RN: ¿Fue traumático estar en el asilo?
- DE: No, no fue traumático. Fue un estado como múltiple, no único, donde pasa siempre lo mismo. Pasan muchas cosas y pocas, a la vez. Hay ciertos espacios en que tú logras entrar con una cierta, no diría facilidad, pero normalidad, curiosamente. Que los espacios no sean “normales” no los hace, para mi, “anormales,” necesariamente. Tengo una cierta conexión mental. Entonces no me plantea mayores dificultades.
- RN: Ahora, cuándo estabas haciendo esto, ¿lo considerabas como un trabajo parecido a lo que hiciste con *El padre mío*? En ese libro transcribiste los discursos de un desabrigado esquizofrenico. ¿Hay vinculaciones entre las dos obras? *El padre mío* es un testimonio.
- DE: Claro. Eso es lo que tienen en común. Pero creo que en el interior de los dos textos hay diferencias: *El infarto del alma* es lingüístico, es extraordinariamente social dentro del lenguaje. Dentro del habla. En cambio creo que en *El padre mío* hay una cuestión más referencial.
- RN: Hablemos un poco de tu última novela, *Los vigilantes*. ¿Qué pasa con el personaje de la madre? ¿Se puede tener confianza en ella como narradora? Parece que el lector cae en la trampa de que ella es la víctima y al final se da cuenta de que el autor de las cartas (su ex-marido) tiene algo de razón.
- DE: [Risas] Bueno y no tengo mucho plan ni mucho programa con los personajes. Ellos se van haciendo lo suyo solo y tienen su propia energía, que yo misma no logro capturar del todo. Yo quise trabajar una ambigüedad. Los discursos no son definitivos. Yo aquí estoy jugando mucho con los códigos. Son códigos de sobrevivencia. Juego con el sistema. [El sistema] tiene varios niveles como todo sujeto, ¿no?. Todos tenemos varios niveles. Eso es lo que hace interesante una persona, quizás aun un personaje, [que] tiene varios niveles.
- RN: ¿*Los vigilantes* toma lugar en el Chile democrático o el Chile bajo dictadura? ¿O no se sabe?
- DE: No se sabe, pero yo estaba pensando más bien en, entre comillas, estas “democracias críticas.”

- RN: Parece que se trata de otra versión de la dinámica familiar que trabajaste en *El cuarto mundo*. ¿Estás subrayando el hecho de que, aunque el gobierno haya cambiado, muchas cosas no han cambiado? Quizás que los esquemas de poder siguen igual.
- DE: Claro, pero no solamente en Chile, yo creo que en muchas partes. Es el sistema. Es Chile porque soy chilena pero creo que esto es válido para cualquier circunstancia de poder. Sea privada, sea pública.
- RN: ¿Tú crees que ha evolucionado tu escritura? ¿Cómo ha cambiado desde *Lumpérica* hasta lo que estás haciendo ahora?
- DE: Yo creo que en parte se ha modificado. Para bien y para mal, depende. En fin creo que es normal y bueno que se modifique. También es malo que se modifique. [Risas] Yo no sé bien, no lo puedo evaluar. Yo siento que de repente hay cuestiones que me hacen falta. Me gustaría volver a explorar. Yo creo que podría seguir explorando.
- RN: ¿Tú tienes interés en volver a trabajar con video y **performance**, o eso es algo que dejaste?
- DE: Yo creo que no tendría ya esa capacidad. Sinceramente, no podría volver a retomar eso. Aunque digamos, me sigue interesando muchísimo lo audio-visual. Con Lotty Rosenfeld tenemos el proyecto de hacer un film donde yo haría el guión. Pero yo no entraría tan de lleno en eso. Y **performances**, ya no soy capaz. La poca presencia que tenía yo para eso, ya la perdí. [Risas]
- RN: Hay otros miembros de CADA [Colectivo de Acciones de Arte: El grupo interdisciplinario con que Eltit empezó su carrera en los '70] que siguen trabajando juntos haciendo **performance**?
- DE: No, cada cual volvió a su especialidad. Lotty hace video, video-arte y trabajos visuales. Raúl Zurita escribe poesía. Juan Castillo está en Holanda y sigue haciendo video. Pero ya cada uno hace trabajos individuales.
- RN: ¿Podrías hablar del acto de auto-agresión que te infligiste cuando estabas escribiendo *Lumpérica*? Ya que han pasado tantos años desde que te cortaste y quemaste los brazos, ¿cómo lo ves ahora?

DE: Conflictivo. Yo lo veo bastante conflictivo para mí digamos. Hay un punto que en lo personal es conflictivo. En otros aspectos no tiene nada que ver conmigo ya. Es una memoria bastante clausurada.

RN: ¿Por qué crees que te mutilaste?

DE: No estoy segura. Francamente, no sé. Podría inventarte un discurso, pero no sé.

RN: ¿Estabas haciendo una protesta política o fue algo personal que se te salió?

DE: ¿A ver? Bueno, no lo tengo claro todavía. Por otro lado me es totalmente indiferente, no tiene nada que ver conmigo. Eso está como cortado. Por otro lado, me parece bastante complejo. Quizás más adelante, en algunos años, pueda darte una respuesta a eso. Por el momento no soy capaz.

RN: En tu video *Maipu* (filmado por Lotty Rosenfeld en un prostíbulo) apareces con los brazos mutilados y estás leyendo un texto enfrente de cámaras. Ahora en el texto que estás leyendo, *Lumpérica*, también sale una mujer mutilada, L. Iluminada, que está leyendo un luminoso enfrente de cámaras. Me pregunto si hay una relación entre las heridas de Diamela Eltit y las heridas de L. Iluminada?

DE: No te podría decir. Yo había estado escribiendo ese texto desde hacía años. *Lumpérica* lo tenía hecho hacía varios años antes. Ya estaba bastante avanzado en ese momento. De hecho eso es lo que leo ahí. Lo que quiero decir es, que ¿quién está ilustrando a quién ahí? Te podría dar una intuición de una sobre otro, de la otra sobre la otra. Yo creo que las cuestiones creativas son quizás más enigmáticas para el autor que para el lector.

RN: Ahora, esta dinámica de, ¿quién está observando a quién?, recurre a lo largo de tu escritura. En *Lumpérica* planteas la pregunta de muchas maneras. ¿Quién está mirando a L. Iluminada en la plaza? ¿La policía secreta? ¿Los “pálidos”? ¿“diamela eltit”? ¿El lector? Vuelves a plantear el tema en *El infarto del alma*. Estás observando a los “locos” y te estás observando a ti misma. El lector está observando a los “locos,” mientras que está observando a Diamela Eltit, o por lo menos está observando a una autora implícita. Esto está otra vez actualizado y articulado de nuevo, y de otra manera en *Los vigilantes*: ¿Quién está vigilando, quién está mirando? La dinámica de la mirada me parece clave en tus libros.



- DE: Naturalmente yo no lo tenía tan claro. Una vez que un libro termina me doy cuenta que sigue este problema de la observación: [el problema] del ojo, de la retina, de la mirada, apasionante. Me gusta esa posibilidad múltiple. A mi me parece importante.
- RN: Varias de tus novelas se han traducido al inglés y al francés. *El cuarto mundo* y *Lumpérica* al francés. *Vaca sagrada* y *El cuarto mundo* al inglés. *Lumpérica* se está traduciendo, ¿no?
- DE: Se terminó la traducción, sí. Se firmó un contrato con Serpent's Tail, la editorial inglés.
- RN: ¿Tú trabajas con los traductores para guiar el producto de acuerdo a tus concepciones de lo que son los textos "originales," o dejas que la tarea de traducir sea el trabajo de los traductores?
- DE: Hay distintos procesos. He trabajado bastante con Ronald Christ, con *Lumpérica*. El ha hecho una traducción bien exhaustiva. De hecho, es una traducción bien acuciosa. A mi me ha encantado como Christ conoce ese texto. Con las preguntas que él me hace, me doy cuenta que verdaderamente conoce muy bien ese texto. Diría yo que lo conoce tanto como yo, casi. Que es harto, porque yo trabajé mucho ese texto. No por nada, sino por repetición no más. De las primeras siete páginas de *Lumpérica* yo hice cien versiones. Entonces sí es un texto que yo conozco y me doy cuenta que Christ lo conoce casi tan bien como lo conozco yo. Eso sí es maravilloso. Ahora, de otras han hecho otras traducciones que yo no he visto. Ni siquiera las he visto, salvo el libro impreso. En el caso de *Lumpérica* en francés también estuve cerca de la traductora.
- RN: ¿Quién tradujo *Lumpérica* al francés?
- DE: Florence Olivier. Su profesión era la traducción.
- RN: ¿Tú crees que la traducción al francés quizás sea más fácil ya que es otro idioma latino?
- DE: A mi me parece que la traducción al francés tuvo problemas, por supuesto, pero no tantos problemas. Me han dicho que la traducción es bastante buena. Para pasarlo al inglés hay que hacer un movimiento mayor de desplazamiento de signos. Christ tuvo que escribir su propia novela, digamos. Pero me pareció extraordinario. Definitivamente, el traductor con quien he trabajado más ha sido

con él. El estuvo conmigo hace poco en California viendo la última parte de la traducción.

RN: ¿Tú tienes más lectores en Chile o en la academia norteamericana?

DE: Yo no sé. No sé cuántos lectores tengo acá, y tampoco sé cuantos tengo en Chile. Es muy estimulante que la gente lea mis libros, sean, dos, tres, diez, mil... Pero no es el punto para mí.

RN: ¿Estás escribiendo otra novela ahora?

DE: Sí, estoy empezando una novela pero me parece que voy a demorar. Tengo la idea de que me voy a demorar unos años. Estoy tratando de trabajar la figura de Salomé la bailarina. Y por lo tanto entra la cuestión de la decapitación. Quiero trabajar en el cuerpo, el baile, el deseo, la familia. Bueno, siempre trabajo con más o menos lo mismo, yo. Entonces, una vez más me he puesto a trabajar lo mismo. Estoy pensando en eso, y de otro lado tengo varios proyectos de libros culturales. Pero vamos a ver si tengo la cabeza para hacerlo.

RN: ¿Cuándo tu vas a escribir una novela, primero escribes la novela y después vas a tratar de venderlo a una casa editorial?

DE: Bueno, venderlo es mucho decir para mí, porque tú sabes que yo no gano mucho con mis libros. [risas] En principio yo estoy publicando en Chile con Sudamericana, ahora. Me cambié de Planeta. Antes había estado con Ornitorrinco. Me gusta cambiar mi casa editorial. Mi casa en Chile es la misma, pero las casas de editoriales las cambio a cada rato. Yo en este momento en Chile no tengo problemas de editoriales. En ese punto yo estoy bastante tranquila. Mi impulso mayor está en escribir los libros.

RN: ¿Escribes a máquina o a mano?

DE: Escribo de las dos maneras, ffjate. Uso la computadora, pero tengo que pasar todo lo que escribo en computadora, a mano. Tengo una relación bien definitiva y bien necesaria por lo manuscrito. La caligrafía para mí, te marca los ritmos todavía. La caligrafía y el dibujo manual me conecta mucho con los ritmos. Son cuestiones que de repente con la computadora no puedo pensar, porque no las voy recibiendo en la mente. Pero cuando lo paso con la mano, entre la mano y la mente sí tengo la versión final. Por lo tanto será algo rítmico para mí, tengo mi sistema. Ese algo rítmico lo percibo en la

copia final a mano. De hecho, todas las novelas las escribo enteras a mano, antes de entregar la última copia. Tengo un sistema un poco neurótico de trabajo pero es mi sistema: Escribo, supónete una hoja en la computadora, y después hago tres versiones a mano de la misma hoja. Y después cuando termino la novela, la paso entera a mano otra vez. Soy un poco obsesiva en ese punto, de los detalles de un texto. Escribo bastante, mis novelas son super-escritas. No quiere decir que sean buenas, sino que yo las escribo mucho [risas]. No es que queden bien escritas, sino que están super-escritas.

RN: ¿El tiempo que has vivido afuera ha afectado tu escritura?

DE: En México escribí *El infarto del alma* y *Los vigilantes*. Recién ahora es cuando puedo hacer conexiones entre ese tiempo que he pasado entre norte y sur. Cuando estuve en México no me sentí afectada por el movimiento de territorio tan considerable que había hecho. Y además era la primera vez que yo vivía fuera de Chile. Yo nunca jamás había vivido fuera de Chile y no he vuelto a vivir fuera. Esa fue mi única experiencia de editar en otro lugar. No me afectó. Puede ser porque era un espacio latinoamericano. Realmente me pasa que en Latinoamérica me siento muy cómoda, o me siento tan incómoda como me siento en Chile. Entonces, desde el punto de vista de escritura, no lo sentí mucho.

RN: ¿Y estos otros “libros culturales” que quieres hacer, ¿cuáles son?

DE: Quiero trabajar un crimen que pasó en Chile hace años. Fue un crimen de un medio hermano que mató a una media hermana. Un crimen pasional también, un semi-incesto. Medio incesto porque eran medio hermanos. Es una cosa bien trágica, en el sentido de una tragedia griega: con el oráculo y dioses que se te ponen en contra.

RN: ¿Qué lees tú? ¿Qué porcentaje de lo que lees es crítica literaria, y qué porcentaje sería literatura?

DE: Creo que leo un poco más de literatura: 60 - 40. No sé si es crítica literaria. Leo crítica, leo ensayos, leo distintos textos reflexivos — filosofía de repente. Pero no leo como una lectora concienzuda. Creo que leo la crítica como literatura. Voy pasando las hojas y no me detengo mucho. Es que leo, leo, leo, leo, entiendo lo que quiero leer, quedo feliz. Pero no me preocupo tanto por sedimentar eso en la cabeza. Pero todo eso me parece interesante. También leo textos psicoanalíticos. Hasta de física he leído ciertos textos y de eso no

sé nada yo. He leído textos de biología. Me gusta leer esos textos... Y por supuesto lo que más leo son poesía y novelas. Igual me cuesta leer cuentos, pero poesía y novelas leo bastante.

RN: ¿Tú relees tus propias novelas?

DE: Muy poco, fíjate, por varios motivos. A veces encuentro erratas en los libros y eso me para los pelos. Encuentro cosas que no me gustan, y no me gusta que no me guste. Y también es que estoy siempre en otro proyecto. Pero sí leo mucho los textos que estoy haciendo. Los leo tanto que ya no puedo volver a leerlos.

RN: Tu escritura, que es sumamente experimental en el sentido narrativo, es también política. ¿Cuál es tu percepción de la función crítica de la literatura? ¿Cómo funciona?

DE: Me parece que para hacer una función crítica tienes que pasar por cuestionar ciertos modelos. Pero no en orden temático, eso no me parece tan importante. Sería más bien revolucionar un poco los signos o provocar que se vuelvan convulsivos. Y plantear ciertas cuestiones refractarias al sistema literario. Cierta sistema de opacidad, de choque. Para mí esto sigue siendo una forma en que se puede trabajar ese sistema. No lo complazcas necesariamente sino que lo interrogas y lo cuestionas un poco. Creo que ahí está el punto crítico de la literatura. El primer sistema que tienes que interrogar es al mismo sistema literario y a sus modos de producción.

RN: ¿Cómo ves la conexión entre lo literario y lo político?

DE: Bueno el sistema literario es político también. Es un sistema cultural, consistente, que tiene una historia. Yo creo que cada sujeto interroga desde su práctica, ¿no?. Uno tiene que estar en los puestos del sistema de producción. Tú como profesor universitario, la única manera de interrogar a ese sistema es desde la universidad. O desde los libros que forman, digamos, la producción universitaria.

RN: ¿Tú crees que la literatura puede afectar la política a nivel del gobierno?

DE: No, yo no creo que la literatura afecte el gobierno. Yo no creo que un obrero de los sindicatos madereros afecte al gobierno. Creo que un conjunto de prácticas emite signos que van a confluír en un momento, para afectar al sistema que por algún motivo necesita ser

afectado. Uno de los frentes posibles, dentro de este conjunto de prácticas, es la literatura. No creo que un libro derribe un gobierno. Ojalá fuera así, ojalá. Pero no creo que la literatura sea capaz de cambiar estructuras [de gobierno]. Lo que puede hacer la literatura, que me parece muy político, es cambiar estructuras literarias. Un libro sí puede cambiar estructuras literarias, y eso sí me parece revolucionario — impactante, renovar el sistema.

**RN:** Mientras Chile estaba viviendo bajo dictadura, había una literatura riquísima de resistencia. Ahora Chile vive bajo un gobierno teóricamente “democrático.” ¿La chispa literaria se apagará en Chile, o existe todavía una producción cultural importante?

**DE:** Sí. Yo creo lo que no había durante la dictadura, lo que no hubo, fue un mercado editorial. Por lo tanto las producciones eran muy libres. Ahora hay un mercado capturando espacio y por lo tanto eso va a cambiar bastante el panorama cultural. Porque ese mercado no es que ubique sus textos no más. O sea, no es que el mercado ofrezca los textos, sino que los pide. Eso es el problema, que no ofrezca sino que más bien pide.

**RN:** Y lo que pide el mercado son imágenes de indios y “realismo mágico.”

**DE:** Claro, por ejemplo. O pide equis cosa. Tiene que ver con el sistema. Porque el sistema dominante requiere. Pero hay otros textos, que no entran en ese mercado, y que a mí me parece que en Chile se siguen produciendo. Solo que no son tan nítidos porque están fuera de las redes del mercado y por lo tanto están circulando por los alrededores. Estoy pensando en Lupe Santa Cruz, por ejemplo, que es una mujer que está escribiendo una literatura interesante. Estoy pensando en Antonio Gil que tiene unas novelas bien interesantes. Estos textos no están dentro de lo que el mercado está pidiendo. Pero lo que pasa, es que si no hubiera mercado, todo texto podría ser mirado por “el sistema.” Podría ser mirado, o no, o ninguno mirado. Pero antes había una cierta noción democrática, curiosamente, entre los textos. Ahora está la hegemonía del mercado, y hay textos que quedan bordeando este mercado. Y se podría pensar que la literatura chilena está más floja, más acomodada, más complaciente. Pero no es eso, sino que hay ciertos textos que no están entrando en el mercado. Hay tanto poesía como narrativa, me parece que hay textos bien valiosos.

- RN:** Así que el mercado neo-liberal está más eficaz en silenciar los textos, digamos, marginales que la dictadura en cierta manera.
- DE:** Bueno lo que pasa es que con la dictadura todo es marginal. Entonces se compartía un espacio de marginación considerable. Dentro de esa marginación había diferencias entre los textos. Pero ahora el mercado hace una selección — de autores o de libros. Bueno, diría yo más de libros, no de autores, de libros. Los que son definitivamente no útiles al mercado quedan en otra posición. El gran ordenador en este momento es el mercado, que es un ordenador público.
- RN:** ¿Dirías que esta situación es la misma en Chile que en los Estados Unidos? Quizás el mundo se está poniendo más homogéneo y es el mismo mercado en todos lados...
- DE:** Me imagino que sí. Aquí no conozco muy bien la situación pero sí lo he visto en Latinoamérica. Es una cuestión donde las editoriales están muy ligados al negocio, más que empresas culturales. Siempre han sido empresas comerciales... pero sí tenían un rasgo cultural, factores de riesgo y un factor hasta formativo dentro de la comunidad. Pero ahora me parece que las editoriales grandes solamente están privilegiando la parte económica y dejando de lado un poco la línea cultural. No les interesa cultura, creo yo. Lo interesante es que están todas estas otras producciones alrededor, y que también tienen sus lectores. Tienen lectores menos numerosos pero potencialmente con una radiación más amplia.