

2002

Un territorio de Zozobra: Entrevista con Diamela Eltit

Claudia Posadas

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

Citas recomendadas

Posadas, Claudia (Primavera-Otoño 2002) "Un territorio de Zozobra: Entrevista con Diamela Eltit," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 55, Article 22.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss55/22>

This Otras Obras 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.

UN TERRITORIO DE ZOZOBRA

ENTREVISTA CON DIAMELA ELTIT*

Claudia Posadas

El proyecto narrativo de Diamela Eltit (Santiago de Chile, 1949) se inscribe en los reinos de la psique, centro donde se genera el pensamiento, los modos de entender el mundo, el lenguaje y, como consecuencia, los actos.

Sin embargo, dichos territorios no son los establecidos por el sistema, es decir, aquellos donde los órdenes aceptados moldean nuestra cosmovisión y conducta dentro de pactos de movilidad propicios a dichos órdenes.

Más bien, los personajes de Eltit son una especie de, parafraseando una de sus novelas, “trabajadores de la muerte” (*Los trabajadores de la muerte*, 1988), es decir, “almas carentes de ideología que se esfuerzan por desentrañar el sentido de la guerra personal”.

Guerra personal que es una dobla cara de la muerte porque, a la vez que implica estar fuera del sistema, es decir, muertos, dichos personajes viven una identidad que trasciende el Occidente globalizado, ese “espacio de muerte”, como dice la autora en *Vaca sagrada* (1991), dentro de nuestra condición latinoamericana.

Así, la subjetividad de estos “trabajadores”, son los espacios donde se mueve con libertad esta autora: antes de aceptar la instalación del sistema, la narración de Eltit ofrece una perspectiva y/o reflexión del mundo descarnada, surgida precisamente de estos espacios, “los terrenos

* Esta entrevista fue realizada con el apoyo del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA/CONACULTA, 2002-2003. México.

psíquicos más perturbadores”, que consecuentemente desinstalan órdenes. Por supuesto, en su narrativa, esas construcciones se manifiestan no en códigos y acciones aceptados ni en personajes convencionales, sino a través de silencios, gestos, pensamientos, miradas, actos simbólicos y contradictorios, erráticos o transgresores, según los clasificaría el sistema, y a través de personajes que montan en escena dichos códigos: lisiados, mendigos, mestizas, retrasados mentales, mujeres desgarradas dentro de una dominación masculina, nonatos. Al mismo tiempo, esta lógica afecta el lenguaje y la narración. La escritura de la autora es compleja, desconcertante, y de ahí el sentido hermético y psicologista que la crítica ha visto. Al mismo tiempo, su estructura sigue la lógica de la subjetividad y por tanto, más que privilegiar una anécdota, privilegia campos de reflexión discontinuos.

Es decir, tanto literaria como existencialmente hablamos de territorios de zozobra entendidos como una rebelión invisible, pero profunda, frente a los espacios de represión. La zozobra es la herida, la caída, el desgarramiento, la marginalidad que quizá pueda generar otro tipo de pensamiento del mundo: sin embargo la autora muestra los mecanismos, más no una alternativa de cosmovisión.

De ahí el sentido político de su obra, en el sentido más hondo ya que no se trata de un cuestionamiento meramente social, sino del hombre mismo, como ha dicho la autora.

De este modo sus “trabajadores”, seres marginales o marginados, las voces menos atendidas, son vistos no desde una exterioridad que los juzga y los excluye, sino desde una creatividad capaz de ver en su intimidad espacios de ruptura y de vitalidad. Desde su primera novela, *Lumpérica* (1983), obra que representa la irrupción de la escritora en la plaza pública del lenguaje, hasta la más reciente, *Mano de obra* (Seix Barral, 2002), una exploración crítica de los mecanismos capitalistas que eligen al supermercado como escenario emblemático y revelador, hay un proyecto coherente manifestado en diversos márgenes del pensamiento.

Obra y lenguaje gestados dentro de la dictadura chilena, Eltit fue co fundadora de uno de los grupos artísticos más radicales del ideario estético latinoamericano, el Colectivo Acciones de Arte (Cada, 1977), al que perteneció el célebre poeta Raúl Zurita y la artista visual Lotty Rosenfeld, entre otros, de quienes se recuerdan acciones artísticas límite.

Si bien la narrativa de la escritora, consecuente con su planteamiento, no ha sido difundida por el mercado y en su país son otros los proyectos que se promueven, Diamela Eltit es una de las autoras más atendidas por la crítica y la academia estadounidenses, y uno de los trabajos latinoamericanos más interesantes y propositivos de fin de siglo.

Claudia Posadas: *Una de las principales características de su literatura es una estructura discontinua. La novela sucede fragmentariamente a través de varios narradores y en campos diversos, más que en un nivel argumental. Dichos narradores y campos se privilegian de manera distinta en sus novelas. Por ejemplo, en Lumpérica la narración ocurre en el lenguaje; en El cuarto mundo (1988), en el gesto, en actos simbólicos y rituales; en Vaca sagrada (1991), en la memoria, en las voces desaparecidas de la ciudad; El padre mío (1989), en el delirio, en Los trabajadores..., en la violencia, lo esperpéntico.. ¿Cuál es el hallazgo y la riqueza de esta estructura? ¿Cómo encuentra, más que la voz narrativa, el campo o campos en que se manifiestan sus novelas? ¿Cómo se ha conformado, ya que esta fragmentación se presenta más radicalmente en Lumpérica y menos, aunque sin perder complejidad en subsecuentes trabajos?*

Diamela Eltit: Fragmentar el narrador o “discontinuarlo”, resulta para mí no sólo una técnica posible, sino, especialmente un desafío. Porque, en definitiva, se trata de trabajar con aquello incompleto que, de alguna manera, junto con permitir múltiples entradas, permite a la vez incontables puntos de fuga. Así me parece que se produce en la situación narrativa una atmósfera de abismo, incierta, no capturable en su totalidad. Me interesa esa apertura que propicia el fragmentarismo y que posibilita también ese necesario riesgo que promueve la tensión y la atención narrativa.

C.P.: *Como consecuencia hay un planteamiento propicio a la multiplicidad de significaciones, y este aspecto se expresa en diversos campos a lo largo de su obra, aunque nunca deja de ser un lenguaje dicho desde una racionalidad “desinstaladora”, han dicho los críticos. ¿De qué manera el contexto de la dictadura favoreció dicho lenguaje y éste podría ser un hallazgo? ¿La crudeza racional es condición de su discurso “desinstalador”?*

D.E.: Efectivamente, la situación impuesta por la dictadura chilena obligó a aquellos que teníamos una posición democrática y aún más, de izquierda, a una cuidadosa utilización del lenguaje. Como ciudadana habitante de esos años extraordinariamente difíciles pude presenciar cómo la instalación de la dictadura implicaba el radical retiro de una parte del lenguaje que aludía a los pasados léxicos políticos. Por otra parte, tanto la oralidad como la escritura se volvieron terrenos resbaladizos que fueron intervenidos por la autocensura, que es la peor forma de censura. Entonces los lenguajes se volvieron “peligrosos” porque podían “delatar”. Allí pude dimensionar el lenguaje como algo estratégico y crucial. Lo importante empezó a radicar más que en “lo dicho”, en lo “no dicho”, o bien en las zonas fluctuantes y ambiguas que permitían la censura y la autocensura. Una parte del poder pasó por el lenguaje. Sería largo detallar este proceso porque en realidad contaminó toda la vida cotidiana. Sin embargo quiero señalar que la experiencia de ser una mujer con estudios en letras me puso frente a una realidad ineludible: que el lenguaje no es inocente, es poroso, múltiple y constituye, en último término, una de las políticas más decisivas en términos de sobrevivencia y de exterminio.

C.P.: *¿Su literatura publicada y/o escrita durante la dictadura (Lumpérica, Por la patria (1986), Cuarto... El padre mío, Vaca...) podría ser vista como el relato interior de la misma en tanto es narrada desde el yo más silenciado? ¿Cómo es vista frente a novelas de la dictadura que narran desde la exterioridad?*

D.E.: La experiencia de vivir bajo dictadura fue dolorosa y compleja. De la misma manera que escribir bajo dictadura fue una experiencia extremadamente particular. Sin embargo pienso que la dictadura extrema condicionantes sociales, nos lleva hasta su límite más aberrante. Pero, desde otro lugar, pienso que cualquier sistema es represivo y castigador con sus habitantes y por ende provoca disconformidad y angustia. Lo digo por que no me gustaría que el vivir y escribir bajo dictadura se transformara en una especie de “privilegio”. Aunque me hubiera gustado que la situación hubiese sido de otra manera, sencillamente me correspondió, como a millones de compatriotas, vivir en un contexto muy oscuro. Por eso los libros que usted señala portan un contexto que es ineludible, pero también un libro debiera ir más allá del contexto y apuntar transversalmente a determinadas situaciones, artistas, fragmentos, parcelas. A mí

me parece imposible realizar un relato total “sobre la dictadura”, por eso es que siempre la apunté por pedazos, por fragmentos, porque cualquier otra cosa me parece reductora.

C.P.: *¿De qué manera su lenguaje crítico y los campos de narración fragmentaria se complementan o se relacionan, encuentran coherencia o son la coherencia misma del texto, con los mundos excluidos evidentes y los no evidentes?*

D.E.: Un determinado proyecto narrativo se funda en una determinada coherencia entre las técnicas y los sentidos. En mi caso la administración de un lenguaje con concluyente apunta también a sentidos no concluidos. De esa manera puedo evadir la narración total, totalizante y totalitaria. Desde luego esto tiene que ver con lo intersticial, que es un espacio que a mí me parece políticamente productivo. Cuando hablo de políticas me refiero a políticas literarias.

C.P.: *En este contexto, ha realizado una crítica a niveles muy profundos del occidente latinoamericano y de la naturaleza humana, en gran medida desde el punto de vista de la observación y expresión de la interiorización del sistema en la psique. ¿Qué significa en perspectiva este punto de vista? ¿Hacia dónde apunta este discurso, hacia una reconstrucción del individuo, una épica, una dignidad, un “ethos”?*

D.E.: En verdad, hasta el momento mi gran batalla se ha centrado en la escritura que, aunque usted no lo crea, siempre está en riesgo múltiple, desde situaciones biográficas hasta situaciones de mercado. Pero más allá de esas dificultades que no son inocentes, sí me ha importado mantener la atención en torno a espacios no oficiales. Pero no se trata de “una voluntad”, sino más bien de una pulsión, de una pasión. Entonces la ética de la que usted habla radica para mí en mantenerse fiel a esas pulsiones y no aflojar ante imperativos mercantiles que pudieran afectar la escritura para llevarla a un espacio normalizador. Hasta el momento me he mantenido fiel a los diseños que mis libros van propiciando, por muy complejos o particulares que parezcan y en ese sentido, se puede reconocer en mí una cierta “dignidad”, quiero decir, libros que un último término son fieles a sí mismos. No estoy diciendo que sean importantes o validados estéticamente, sino más bien, aludo a una coherencia. Ahora, si el conjunto de esos libros apuntara a una cierta política del

desamparo, yo, como autora, me sentiría muy orgullosa, pero la verdad es que no estoy en condiciones de evaluar mi producción literaria.

C.P.: *Su crítica ha abarcado más ámbitos y/o, en las recientes novelas, entrelazado sus asuntos. Ha puesto en tela de juicio los órdenes establecidos, el individuo y sus roles, la identidad latinoamericana, y cómo la ideología se introyecta en el individuo, hasta llegar a un ensayo sobre el mundo globalizado en Mano de obra. Esta novela, ¿es la consecuencia de su reflexión anterior? ¿Qué papel ocupa esta obra dentro de su discurso crítico?*

D.E.: Ya desde mi novela *Vaca sagrada* arrastro la problemática laboral en el sentido que los sistemas laborales cooptan el cuerpo para hacer de él un instrumento productivo. Si pensamos en este presente ultra capitalista, tecnificado y errático, es que llegué a *Mano de obra*. Sin embargo quise ejercer un mapa local, expresiones locales, adheridas al trabajo globalizado mediante tecnologías internacionales. Me interesó cómo la desarticulación de las organizaciones laborales (el sujeto obrero, las estructuras sindicales) conducían a una pérdida de discurso, que se permuta en cambio de expresiones que remiten a la esfera de un lenguaje residual conformado básicamente por “malas palabras” o “garabatos”, como decimos en Chile, y cómo ese lenguaje considerado “violento” empieza a naturalizarse y a reemplazar amplias zonas discursivas. Quiero decir que en algún sentido esta pulverización de las articulaciones laborales trae consigo otro lenguaje y a su vez promueve un nuevo sujeto trabajador, que entrega su cuerpo a las leyes, al libre mercado de oferta y demanda, un sujeto inestable que debe poner en crisis la noción de comunidad laboral, el valor de la lealtad, porque su espacio-cuerpo está amenazado. En ese sentido *Mano de obra* fue para mí una “experiencia narrativa” irónica, paródica y claro, dramática. Ocupé como referencia y memoria títulos de diarios obreros que circulaban en Chile a principios del siglo xx y que aludían a la construcción de ese sujeto. Esos diarios los utilicé como títulos de capítulos, pero a la vez como tensión crítica. Mas allá del riesgo que implicó escribir esta novela, me pareció estimulante internarme por el espacio modélico y disciplinar del super mercado.

- C.P.:** *Hay otros elementos constantes que llaman la atención, sobre todo en las primeras, que son la idea del estigma y la herida. El primer aspecto se refiere al estigma social y latinoamericano, "sudaca", mestizo; el segundo toca algo más profundo, la herida, aún antes de nacer ("el niño venía ya horriblemente herido", Cuarto mundo). ¿El estigma sería uno de los orígenes de su actitud crítica? ¿Cómo se relaciona o se distancia con el tema de la herida? ¿De qué manera, a través de su crítica, este último aspecto ha predominado sobre el estigma? ¿Desde el inicio sospechó que no habría redención para sus personajes?*
- D.E.:** En rigor, la herida está ahí, en cada uno de nosotros de manera más visible o más velada, pero también está la complejidad de la herida que se extiende de manera oblicua en el sujeto, contaminándolo. No me parece posible que esta herida sea "redimible". Más bien, lo que me interesa es hacer de esa herida una fuerza política, y de esa manera productivizarla. Lo señalo porque al politizarla podemos hablar de una herida "activa" que en un cierto sentido, remueve la noción de víctima puesto que esta herida, a su vez, puede herir. En suma, lo que quiero señalar es que al trabajar con ciertos aspectos que la cultura ha puesto en un lugar meramente "pasivo" (la sangre, la herida, el dolor, la muerte), al ser trabajados de manera crítica pueden adquirir otra tonalidad y, por eso, conseguir (desde la estética) una política más batalladora, menos resignada.
- C.P.:** *Un elemento importante es que a través de la unión absoluta con el otro, que además, es una unión letal, sea a partir de una sexualidad trasgresora, cruda, o de una unión desprovista de carnalidad, se da cierto espacio alternativo de existencia y de crítica. ¿Por qué el cuerpo como centro decodificador de un contexto opresivo?*
- D.E.:** Personalmente pienso que el cuerpo es la zona en la cual los sistemas dejan caer de manera más aguda todos sus discursos y ordenanzas. El cuerpo está así "en la mira". Por otra parte, la sexualidad ha sido uno de los campos de batalla más perceptibles como administración de poder y muy particularmente la sexualidad femenina: control, castigo, culpa. El encuentro con el otro, entonces, es siempre ambiguo puesto que están ahí todos los rasgos de dominación. Ahora claro, uno de los encuentros más explícitos es el encuentro sexual que, junto con las eróticas,

porta también esos rasgos de dominación. El discurso romántico, promovido por las instituciones, evita dar cuenta de una sorda batalla. Es un discurso tan limitado que promueve la infelicidad del sujeto y hasta la imposibilidad de encontrarse realmente con el otro. A mí me parece que es necesario reponer literariamente esa complejidad, precisamente, par dar cuenta de la humanidad que se requiere para llegar a un encuentro verdaderamente "real". Tal vez lo transgresivo a lo cual se alude radique en dar cuenta de la hostilidad que incuba lo humano y sus zonas ambiguas, paradójicas, incoherentes.

C.P.: *¿Qué tanto Cuarto mundo podría ser la alegoría de su obra ya que su escritura, su temática y su anécdota misma implican la gestación y el nacimiento de su novelística? ¿Cómo ve esa obra a la distancia?*

D.E.: Siempre me refiero a mis libros desde la perspectiva de lo que quise hacer más que lo que en realidad hice y por lo tanto, cada una de mis palabras tienen que ser consideradas transitorias. Porque a todo esto debemos sumar que cada una de mis novelas tuvo una energía, y esa energía fue disuelta al término de cada libro. *El cuarto mundo* fue una experiencia literaria considerable porque hasta allí concurrieron ciertas obsesiones múltiples que conjugaban lo social y lo subjetivo. En *El cuarto mundo* quise establecer la materialidad de escribir una novela, es decir, poner en evidencia lo que Marx llamaría el modo de producción depositado en la sintaxis como estructura novelística. Mirando retrospectivamente ese libro, pienso que concentró en su interior un campo técnico y conceptual de organización textual que mayoritariamente explica los lugares en los que me refugio como productora y los cuales seguramente voy a seguir frecuentando.

C.P.: *De igual modo, ¿qué implica Lumpérica en este nivel de representatividad, en la medida en que podría ser la irrupción-gestación del discurso de lo femenino y de la figura de la escritora en la plaza pública de la conciencia y la literatura? Al mismo tiempo, el discurso de lo femenino encuentra menor contención y por tanto desarrollo en posteriores novelas, por ejemplo, Por la patria. ¿Qué tanto en su obra se encuentra y desarrollado un planteamiento "feminista latinoamericano" y cuáles son sus bases?*

D.E.: *Lumpérica* fue mi primera novela e implicó para mí el desafío más radical, pues con ella "aprendí a escribir" (cuando digo esto no significa que escriba bien), y por otra parte, debo reconocer en ella

la sintaxis múltiple, afiebrada, rebelde. Quizá mas adelante empezó una cierta normalización, que por cierto lamento. En cuanto a lo femenino y lo feminista, esa pregunta me es conflictiva y en cierto modo abismal. Para sintetizar diría que si bien como ciudadana tengo un a posición clara con relación a la problemática de género y estoy comprometida con todas las iniciativas que impliquen reparar las odiosas discriminaciones que rodean al sujeto-mujer, como narradora, sin embargo, permito la fluctuación de los sentidos. Nunca me ha interesado hacer una novela “feminista”, lo digo como ideología simplista y simplificadora. Le tengo miedo a esos proyectos ilustrativos. Mas bien me interesa producir ciertos fragmentos femeninos, siempre tensos y contradictorios, opacos y alejados de una ideología comercial. Ya sabemos que el mercado y su inteligencia se ha apoderado de la categoría de género y muy particularmente, el mercado editorial privilegia comercialmente aquellas producciones donde se reivindica “la mujer” o “lo femenino”, y de esa manera se generan escrituras de mujeres destinadas a ser adquiridas por mercados de mujeres. En principio no está mal. Sin embargo, la literatura es un quehacer simbólico, político, estético que produce pensamientos críticos y subjetividades particulares. Es un campo donde lo que está en juego es la escritura misma y dentro de la escritura, junto a otras problemáticas, lo femenino y lo masculino en tanto categorías culturales. Pero el mercado esencializa lo femenino y lo biologiza al unir de manera lineal autor y obra. El mercado ha establecido una categoría: literatura de mujeres, y por lo tanto se forma un campo binario, por un lado literatura y por otro, literatura de mujeres lo que implica algo subsidiario, menor; de esa manera, lo que se entiende por literatura de acuerdo a la operación que hace el mercado continúa el poder de los hombres, y ésa es la trampa. Debido a esta impresionante operación habría que repensar lo que se entiende por feminismo y literatura para evitar así entrar en el juego que el mercado propone, puesto que ya se apropió y debilitó un tema tan político y trasgresor como era la analítica feminista.

C.P.: *Las novelas de su primer periodo están escritas desde el yo y, además, posiblemente, tengan un nutrimento biográfico; además, por lo menos en dos de ellas. Cuarto Mundo y Vaca..., la novela misma la gestación de la novela y de la figura del escritor en la autora. Posteriormente, se observa mayor amplitud en las voces y la autora desaparece. ¿Por qué esa necesidad de dar voz al proceso escritural y a la autora?*

D.E.: Ocupé la primera persona de manera preferencial aunque claro en *Lumpérica* y en *Por la patria* existen pasajes narrados en tercera persona. Siempre me ha interesado la materialidad de la escritura, digo, interceptar de alguna manera el flujo ficcional. Desde otra perspectiva también me interesa jugar con la visión de autor narrador y personaje, en suma, todas esas categorías se refieren y habitan el territorio fronterizo y móvil de la ficción. En realidad, lo “real” que originó la novela está siempre torcido y retorcido por la ficción narrativa. Podría decir que la elaboración narrativa pudiera tener ecos biográficos o experienciales pero, básicamente, hay que considerar el simulacro que distancia y se distancia de lo “real”. Pero básicamente el gran problema siempre ha radicado en las estructuras, en las vueltas y revueltas que se pueden hacer con ciertas matrices. Pero claro, no está allí mi vida, aunque sea meramente en los años concretos de escritura independientemente que acuda a memorias propias o ajenas siempre y cuando resulte pertinente para el texto. Para terminar me gustaría señalar que la primera persona, “yo”, siempre la he considerado social, histórica, filiada a una genealogía individual y colectiva.

C.P.: *Usted tiene que ver con una disidencia ética en su más amplia expresión. Vivió la dictadura y realizó una literatura crítica, y una serie de actos artísticos radicales de tal modo que se ha creado un mito. ¿Cómo fue el mantener una integridad artística en esos momentos? ¿Cuál es su visión al respecto, en la actualidad?*

D.E.: Si hubiese un mito habría que mantenerlo precisamente para precaver esa parte ritualista que sustenta. En todo caso, en esos años alucinantes y quizás alucinados fuimos muchos los que luchamos por pensar y por hacer. Después la vida llevó a la gente hacia sus propios espacios. Pero básicamente los integrantes del grupo CADA en el que yo participé siguieron con sus prácticas artísticas: Lotty Rosenfeld en el área visual, Juan Castillo, ahora en Suecia, continúa con su trabajo visual, Raúl Zurita, poeta, y yo misma, escribiendo.

C.P.: *Por otra parte, usted se ha mantenido al margen del mercado y del estrellato literario, su obra no es difundida como debiera, y sin embargo, es una de las escritoras latinoamericanas más estudiadas en Estados Unidos. Al mismo tiempo, no se considera estandarte de nada y mantiene una actitud crítica pero temperada*

frente a los discursos del poder cultural en su país. ¿Cómo se ha sostenido en esta actitud? ¿Cómo es percibida por la crítica oficial y el estrellato literario, sobre todo el femenino (Isabel Allende, Marcela Serrano) en su país y viceversa, cómo percibe estos fenómenos? ¿Qué opina sobre el reconocimiento en otros países de su obra?

D.E.: Desde muy temprano mi mundo se cerró sobre lo literario; de hecho, estudié literatura, hice un posgrado también en literatura, mi vida laboral se ha desarrollado en ese campo como profesora también de literatura, y durante largo tiempo organicé talleres literarios. Hasta la fecha he publicado más de diez libros, entonces tengo una relación quizá demasiado intensa e invasiva tanto con el hacer literario como con lecturas múltiples. En ese sentido mi interés se ha centrado en la posibilidad de establecer una determinada política literaria, pero claro esa política radica en la propia escritura y en el desafío y el riesgo que implica escribir. Cuando alguien se inserta en esas zonas, la parte social de la literatura queda, en cierto modo, al margen. Por supuesto considero estimulante los gestos de recepción y sin embargo la energía está en otra parte. Personalmente nunca he pensado en términos de éxito o fracaso de acuerdo a las calificaciones del mercado, como tampoco de un juicio inespecífico que pudiera provenir de listas de ventas u otras mediciones. Al revés, en mi caso, esas instancias son perturbadoras. Batallo en los sistemas productivos, quiero decir en el cuerpo a cuerpo con la escritura. No escribo para el “reconocimiento” porque de verdad, considero que hay una distancia entre las obras y yo misma, mis libros tienen energías particulares que les pertenecen a ellos. En ese sentido también es que no me siento ni victimada ni lesionada en ningún aspecto ni por la crítica ni por la recepción de mis textos. Al revés, me siento en cierta forma privilegiada de haber escrito algunos libros de acuerdo a parámetros particulares con un alto grado de libertad, aún de mí misma. Me parece que el sistema, de manera inteligente e interesada, repite como en el cuento de hadas de estribillo: “espejito, espejito, quien es la más bonita”: quiero decir, trata de enfrentar a mujeres contra mujeres. Pienso sinceramente que mi proyecto literario es distinto al de Marcela Serrano y al de Isabel Allende, no estoy diciendo que el mío sea mejor o más válido, sino que estoy insistiendo en la diferencia.

C.P.: *¿Podría hablarnos acerca de su experiencia como agregada cultural en México?*

D.E.: Viví en México entre los años 1990-1994. Fue la primera vez que radiqué fuera de Chile y fue una experiencia importante. Salí después de 17 años de dictadura en el país, entonces fue liberador. Mi encuentro con México fue decisivo por su diversidad cultural, por sus paisajes y su pluralidad étnica. Tuve la suerte de conocer parte de los más connotados intelectuales y escritores mexicanos que me acogieron muy bien y de los cuales aprendí mucho. Me interné en un norte Latinoamericano y de esa manera mi perspectiva se modificó y se amplió. También en México escribí tres libros. Fue un tiempo en todo sentido productivo y positivo.