

### III. DOCUMENTOS

#### NARRACIÓN Y REFERENTES EN DIAMELA ELTIT\*

*Leonidas Morales T.*

Universidad de Chile

LM: Me has dicho que siempre trabajas con referentes. ¿Referentes en el sentido de modelos literarios?

DE: De proyectos literarios.

LM: Proyectos con los que el tuyo dialoga, supongo.

DE: Claro. Yo tengo un referente siempre, uno, dos, tres, cuatro referentes.

LM: En el caso de *Lumpérica*, ¿cuáles serían?

DE: *Cobra* un poco, la lectura de *Cobra*. No era el modelo de *Cobra*, era el proyecto de *Cobra*. Me pareció muy audaz la novela de Sarduy.

LM: ¿Dónde estaba para ti el interés de esta novela?

DE: La lectura de *Cobra* me hizo perder el miedo, la inseguridad, porque me hizo entender que puedo hacer lo que yo quiera. Asustada, de todas maneras asustada. Pero ahí me apoyé entonces en la tradición. Es curioso, me apoyo mucho en la tradición. En el barroco me apoyo, en el teatro, la escena, la *mise en scène*. Para mí el teatro sigue siendo el del Siglo de Oro. El teatro que yo manejo más en mi cabeza en ése.

LM: ¿Es otro referente ese teatro?

DE: Sí, en las escenas. Yo tenía todo un juego, lúdico, literario, con la escena. En ese momento yo tenía una relación mucho más radical con lo literario que la que tengo ahora.

LM: Cuando leí esa novela, *Lumpérica*, la presencia de la escena no la conecté directamente con el teatro, sino más bien con el cine.

DE: También. Ambos son teatro, aunque son prácticas distintas. Pero mi referente real en el fondo es el teatro. Siempre vuelvo a la escena teatral, la escena por excelencia. Pero, claro, ahí yo ya sabía de video, sabía de cámara, sabía de corte, sabía de zoom. Entonces ocupé eso, pero mi primera escena es teatral.

LM: En *Lumpérica* los referentes serían pues *Cobra* y el teatro, es decir, la escena teatral. ¿Y en *Por la patria*?

DE: Es la novela más literaria. Hay todo un pensamiento del narrador en cuanto a técnica, pero técnica en el sentido más convencional del término, sólo que fragmentado.

LM: Me parece un narrador bien poco convencional el de esta novela.

DE: Pero parte por parte es bien técnico, o sea que el narrador se mueve mucho:

\*El diálogo que el texto siguiente ofrece es un fragmento, pero unitario, de un diálogo mucho más extenso sostenido con la novelista chilena Diamela Eltit en enero de 1996, sobre diversos temas relacionados con su producción narrativa. Es probable que la totalidad del diálogo se publique, bajo la forma de libro, a fines de 1997 o comienzos de 1998.

ocupa primera persona, segunda persona. Ahí es donde yo trabajé mis saberes... Una cosa más técnica. Y el resultado fue bien curioso, porque es la novela, en el círculo más estrecho que tengo yo, digamos la que ha estado más al margen. Y yo la encuentro la más literaria.

LM: Cómo es eso de "más al margen". ¿Quieres decir que es la que ha tenido menos lectores?

DE: Cuando te digo eso te hablo de recepción crítica, no de los lectores que compran la novela sino de las lecturas sobre la novela, las que yo recibo. Y sí, fue la que menos lectura ha provocado, lectura crítica. Definitivamente. Pese a que en la parte técnica, el narrador, los cambios de tiempo, es decir, todo lo que exploraron los del boom, yo lo tengo acá. Quedé muy impresionada cuando me di cuenta que quedaba en el vacío un proyecto que fue muy literario. Me importó mucho hacerla, de pronto por mi momento de vida, digamos, como empresa mía. Ahora salió la segunda edición. Tuve que leer las pruebas. Claro, la encuentro apretada, es cierto. No la había leído más desde hace muchos años, pero seguía encontrando que había modos narrativos, con lenguaje culto y eso de haber trabajado lo de la coya, ¿no?, lo de la coya-coa.

LM: ¿Con qué referente trabajabas mientras escribías *Por la patria*?

DE: Un poco Donoso.

LM: ¿Cuál Donoso?

DE: El Donoso de las viejas. Para hacer mis viejas, hacerlas mías, manejé esas viejas chillonas de Donoso.

LM: Las de *El obsceno pájaro de la noche*.

DE: Sí, trabajé esas viejas. Mi referente eran esas viejas para hacer *Por la patria*. Creo que Donoso se muere si lo escucha...

LM: ¿Sólo la viejas o también el proyecto de Donoso?

DE: Sí, mis viejas, que son bien centrales, muy importantes, pese a que son también vieja griegas, el coro griego, las arpías. En el nivel más inmediato estaban las viejas de Donoso. Y cuando digo las viejas de Donoso, digo el proyecto de Donoso. Eso sí lo trabajé como referente. Yo te diría en este minuto que lo más fuerte eran las viejas de Donoso, para mis viejas, no tanto para mis protagonistas.

LM: Siempre ha creído que dentro del contexto de la novela chilena, de su historia, no sería posible entender la instalación de una narrativa como la tuya, desde el punto de vista de la especificidad del narrador y el sujeto, sin el antecedente de Donoso, sobre todo el de *El obsceno pájaro de la noche* y el de *El lugar sin límites*. Así es que me gusta oír lo que has dicho, que lo has tenido como referente.

DE: En *Por la patria*, sí. Pero en *Lumpérica* trabajé incluso el referente de *Hijo de ladrón*, de Rojas, en la parte de la cursiva, ¿te acuerdas?, donde dice lo...

LM: Sí, claro, el tema de la "herida"...

DE: Hay ese discurso que me sabía de memoria yo, el de la cursiva, que me pareció muy interesante, y eso lo pasé... Entonces ahí yo cito... Siempre tomo, ¿ah? Tomé también a Huidobro.

LM: ¿A Huidobro? ¿Dónde en esa novela?

DE: Hay una frase, es un verso de Huidobro: "Sufro, me revuelco de angustia"... Esa frase me resonó... Cómo expresar esa idea... Me pareció muy linda.

LM: ¿Y cuáles serían los referentes de la novela siguiente, *El cuarto mundo*? De todas las tuyas, ésta me parece la de formas aparentemente más relajadas.

DE: *El cuarto mundo* fue una novela tranquila, más escrita. Me preocupé mucho de la escritura. Tenía como referencia a Artaud, en la segunda parte, un autor que yo más

o menos he leído. A ver, había leído yo a Carson McCullers, un libro que se llama *La balada del café triste*. Y había leído yo a Kawabata, una novela que se llama *La casa de las doncellas durmientes*. Como modelo de novela corta a mí me gustaron mucho. En el caso de McCullers, es una mujer muy fuerte, que tiene algo de Faulkner, una conexión, que a mí me gustó mucho. Entonces, un lugar donde ella se enamora de un gallo, que es una historia bien enloquecida, bien creativa. Por otro lado, tenía a Kawabata, que es la historia de un hombre maduro que se va a dormir a un lugar donde van hombres maduros a dormir con las doncellas. La condición es que no las toquen, solamente permanecer al lado. Y esas doncellas están narcotizadas. El hombre va una vez, se siente muy culpable, va otra vez, la primera vez se acuerda de su esposa. El tema de la memoria. Está pensando en su muerte. Estas novelas están muy bien: maestría, más que lo grande... como *Por la patria*, que es una obra más monumental, digo yo, como escritora. Y ahí, en *El cuarto mundo*, aposté a una obra chiquita, una obra menor pero bien hecha. A eso aposté, ¿ya? Me gustaron esas novelas cortas. Creo que la de McCullers no tiene 100 páginas. Creo que tampoco la de Kawabata llega a las 100 páginas. Son novelas bien cortitas, pero tan perfectas. Maravilloso poder hacer esa perfección. Naturalmente que yo no la hice perfecta, no tengo el talento de esos autores, pero un poco estaba guiada por esa concepción. Eso es lo que me guiaba. Y por otro lado, como referente también, ya había otras problemáticas sociales, el tercer mundo, el cuarto mundo. Hay otro viaje ya. Me había salido de lo chileno.

LM: A través del mito también.

DE: Sí, claro, ahí estaba el mito, el rito. Estaba todo eso. El ritual es muy importante, lo sagrado. Bueno, ahí confluyeron varias cosas. Como modelo, era que iba a ser una novela corta, muy precisa. Por otro lado, esa novela está impregnada de mitos, de ritos, de destinos, de dignidad también. Trabajé varias cosas.

LM: Entiendo que también manejaste información para decidir el nombre de los personajes, que no serían inventados.

DE: Me los robé. Eran mujeres que fueron juzgadas por la Inquisición. Yo todavía estaba leyendo dos libros de Caro Baroja. De ahí tomé los nombres.

LM: Chipia, por ejemplo.

DE: Chipia. En realidad el original es Chipía, pero a mí no me gustó el acento. María de Alava también viene de ahí.

LM: Me gustaría que revisáramos los referentes de tus dos novelas siguientes, en el orden en que aparecieron. Primero *Vaca sagrada*.

DE: Siempre son múltiples referentes. Resulta que nunca veo uno solo. Pero la idea que me mueve en general para hacer los libros, o con la que me muevo para operar un libro, seguir con un libro, pensar un libro, son referentes literarios sobre todo. En la *Vaca* tenía un referente así bien pretencioso, super pretencioso, que era el monólogo de Molly Bloom.

LM: Ah, del *Ulises* de Joyce.

DE: Claro, de Joyce. La reflexión sexual que hace.

LM: Dime, Diamela, los referentes como éste, ¿se constituyen como tales durante el proceso mismo de la escritura o de alguna manera están anunciados antes?

DE: Es que fijate que como que no tengo una novela planificada antes, sino que sencillamente empiezo a escribir, a escribir desde una palabra. De repente voy encontrando cuáles son los problemas que me mueven, cuáles problemas más que qué historia, cuáles son los problemas con los que quiero trabajar. Yo tengo los problemas en la cabeza por un lado, y por otro qué modelo literario es el que en ese minuto... Se

arman solos, se ensamblan. Naturalmente en la *Vaca* tenía una pareja conflictiva, y tenía otras cuestiones... Yo trabajé con algunas problemáticas narrativas, algo con el narrador, con el juego entre narrador, autor, personaje. Pero lo que yo quería era el eco, el eco literario que me estaba guiando era este monólogo de Molly Bloom. Eso es lo que yo... No es que yo quisiera hacer eso, sino que con esa música de trasfondo...

LM: Sí, entiendo, ese monólogo era el que daba el tono.

DE: Claro, es mi tono para escribir, aparte de los problemas que yo quería abordar. Ahora esa novela, cómo explicarte, la estuve trabajando harto tiempo, con bastantes crisis. Es tal vez con la que yo he tenido más problemas. Esa novela la tenía muy avanzada acá y la terminé en México. Y entonces en un minuto me di cuenta que había un problema con el narrador, más allá del que me había planteado.

LM: ¿Qué problema era?

DE: Era que el narrador no estaba lo suficientemente fijado.

LM: Es cierto lo que dices, el narrador tiene ahí una identidad bastante ambigua.

DE: Entonces yo dije, bueno, arreglo esta ambigüedad. Y de repente dije, no la arreglo, no importa, no tiene mayor importancia. Al leer como lectora de mí misma, no como escritora sino como lectora, dije, ah, aquí hay un problema. Pero pensé ahí en ese minuto por qué tenía yo que solucionarlo, que no era necesario solucionarlo, que con la novela podía jugar varias posibilidades, y una de las posibilidades era este narrador ambiguo. Como lectora de la novela, un gesto voluntario, fíjate, muy muy voluntario. Incluso era coherente con una parte del amor mismo. Esa ambigüedad era coherente. Me pareció al final que por qué no...

LM: ¿Sólo referentes literarios operan en *Vaca sagrada*?

DE: Mira, yo trabajé ahí... A ver, mis referentes reales no son muchos, son muy poquitos. Pero ahí había uno que me importaba cuando trabajé, que era Pucatrihue.

LM: A Pucatrihue regresa uno de los personajes de la novela, Manuel.

DE: Pucatrihue es un lugar del sur, una especie de playa que está cerca de Osorno. Es un lugar muy bonito. Yo he estado dos veces, por casualidad. Tú llegas a un lugar que es muy agreste naturalmente, con un camino de bien difícil acceso. Pero ahí los indígenas hacen unos rituales, en el mar. Me tocó verlo, me tocó conocerlo, me tocó ir. De esas casualidades, ¿no?

LM: ¿Rituales en el mar dices tú?

DE: Pasan en bote y hacen unos rituales. Ahí están los huilliches. Es la zona de los huilliches. Entonces me hizo sentido. Son esas cifras secretas de uno, que era este viaje, también en el sentido de la novela *Los pasos perdidos*, de Carpentier. También tomé ese lugar como la vuelta al origen de un sujeto que está en un orden quebrado. Te lo digo desde el lugar de la autora, o sea, no tiene más importancia que la de una conversación. Son intentos, son claves mías. Y me di cuenta entonces que todo esto era inútil, que no había nada ahí, se había deshecho el origen. Pero busqué Pucatrihue por eso, porque ahí están los huilliches y sí hacen ahí mismo, en ese lugar, rituales, que deben ser muy marginales, extraordinariamente marginales. Pero también ensamblé ahí esa vuelta desde la ciudad amenazada, cortada. El Golpe, seguramente... ¿A qué se vuelve? No... Es una novela donde no hay muchas salidas. Pocas veces he visto una novela con tan pocas salidas. Ahí no se pudo, no se pudo.

LM: Manuel vuelve a Pucatrihue, al origen, y es detenido. Pareciera pues que de alguna manera el Golpe militar, es decir, entiendo yo, el tipo de modernización radical que perversamente introduce, está comprometido en la imposibilidad de la vuelta al origen.

DE: Realmente en mi mente estaban funcionando referentes políticos. Eso es obvio que era así. Ese tipo de ciudad cortada, con historias cortadas... Se corta todo ahí. Para mí se corta todo. Y para mí, hasta ahora, a lo mejor mañana pienso otra cosa, a lo mejor mañana cambio y reviso y repienso, encuentro que era una novela que también tenía atochada la puerta del cuerpo de la mujer. La menstruación... no pude llevarla a... Digamos, mi proyecto no se encarnó. No pudo encarnarse. Y hay un par de capítulos que no me gustan. No me gustaron nunca. Pero si los sacaba, la novela no funcionaba. Ahí algo se trancó. El proyecto no lo pude resolver. El proyecto debió haber sido más extremo, en la medida en que tú aboradas ahí problemáticas culturales importantes como la sangre, en la medida en que te metes con la sangre, en la medida en que te metes incluso con el origen.

LM: La evidencia mayor del corte con el origen se produce al final de la novela, cuando la mujer viaja a Pucatrihue tras los pasos de Manuel, y allí sólo la espera la naturaleza, representada por unos pájaros, que parece absorta en sí misma, empecinada sólo en sobrevivirse a sí misma.

DE: Cuando ella llega no hay nada. No había nada. Como en Carpentier, se intenta volver y ya los caminos se cerraron. Pero con esa referencia indígena que es Pucatrihue. Yo trabajo, ves tú, con muchas cosas, así cosas bien locas y bien personales, pero culturales, claro. Trato de trabajar con la mayor fusión de cultura posible.

LM: ¿Y con qué referentes trabajaste en tu última novela, *Los vigilantes*?

DE: En *Los vigilantes* dos novelas tenía de referentes. Una era *Molloy*, de Beckett, y otra era *El sonido y la furia*, de Faulkner. El personaje del tonto, del niño, el que tiene los saberes, ése era mi referente, y *Molloy*, ese que va detrás de la madre, ¿no? Las leí hace muchos años y siempre me importaron esos personajes. De repente revivieron cuando... Yo en realidad estaba haciendo otro texto, un texto que está pendiente todavía para mí, un texto muy denso, extraordinariamente denso. Yo estaba pensando en Occidente. O sea, subjetivamente qué Occidente habitamos, ¿no?, cuál Occidente. Entonces había hecho un texto muy muy denso, pero como un ladrillo. Dentro de ese texto que construí, de más de 100 páginas, me salió la voz de este niño. Cuando terminé *Vaca sagrada* empecé a trabajar ese texto, que era una novela muy extraña, un texto muy extraño, muy muy pesado. Pero sí, ahí estaba esta voz, de este chico. Lo tuve ahí, lo agarré ahí. Tenía varios personajes raros que estaban dando vueltas ahí. Entonces saque ése, lo extraje.

LM: Y desde él se generó el cuerpo narrativo de *Los vigilantes*.

DE: Ahí entonces pude retomar este problema de Occidente en un tono más bajo, y meterlo en una pieza, meterlo en una casa. Antes era la ciudad. Achiqué el espacio.

LM: El sentido que el personaje tenía en el primer texto, ¿siguió siendo de alguna manera el mismo en el segundo?

DE: No era exactamente igual, pero sí tenía esa relación con la madre y sí ya estaba a la intemperie cuando yo lo... Yo estaba pensando en Brecht cuando estaba haciendo ese texto fallido. No fallido, está ahí guardado. Estaba pensando en Brecht, esta cosa que fluye, social...

LM: ¿En algún texto en particular?

DE: No, en Brecht, en ese Brecht tan...

LM: ¿Épico?

DE: Épico. Pero, claro, épicas marginales. Y estaba este niño con su madre, pero era otra madre, socialmente era otra madre. Psíquicamente muy parecido. Entonces

lo agarré y lo pude reordenar en otra forma. Pero sí estaba pensando en Faulkner y sí estaba pensando en Beckett, un escritor que encuentro muy misterioso.

LM: Veo en *Los vigilantes* un par de aspectos muy interesantes que me llaman la atención, uno de orden formal y el otro relacionado con la identidad de los personajes. El discurso de la madre, que es la narradora de la novela, excepto al comienzo y al final, adopta, me parece, la forma de la carta. Aun cuando no hay indicación de fecha o lugar, la madre escribe para un tú ausente, el padre: "Amanece mientras te escribo", dice. Ese rasgo de la carta, el ir dirigida a un destinatario ausente, es coherente con el sentido del relato, que habla justamente de distancias y separaciones. Y ahora recuerdo que también utilizaste esa forma, la de la carta, en tus textos del libro que hiciste con Paz Errázuriz, *El infarto del alma*. ¿Son del mismo tiempo?

DE: Estos textos están escritos en un pedacito de tiempo mientras escribía *Los vigilantes*. Es un paréntesis.

LM: El segundo aspecto, el de la identidad de los personajes, abre la posibilidad de una lectura de la novela bastante sorprendente, pero coherente. Yo no había asociado al niño con el personaje de la novela de Faulkner. Hice más bien asociaciones bíblicas. Por una serie de detalles convergentes, de pronto comencé a ver en el destinatario de las cartas, en el padre ausente, al Padre con mayúscula, a Dios, pero el Dios duro e inflexible del Antiguo Testamento. Y en quien escribía las cartas, la esposa, veía a una María desolada y acosada. Estas identidades y relaciones convertían al niño, una especie de larva, en una singular versión de Cristo. Por lo demás la misma madre en algún momento dice del hijo que tiene rasgos divinos.

DE: Mira, yo no lo pensé así. Es posible, tú sabes que son muchos los elementos... En una novela una no es la dueña de la interpretación, y tal vez la menos idónea para ver una novela. Pero sí yo estaba pensando en el poder. Yo quería seguir una historia. O sea, mi intento fue ocupar un primer plano, madre e hijo, padre e hijo. Y después yo quise deshacer esa historia, esa historia más doméstica, y llevarla a otro plano, a un plano donde esta figura masculina fuera relacionada más bien con el poder, la cosa del poder, la ciudad. Y en último término que fuera una cuestión sobre la escritura, sobre el poder y la escritura. Eso fue. Quería hacer varios niveles de... Era bien difícil hacerlo, para mí, es decir, como mantener un "argumento", entre comillas, pero un argumento que fuera un pretexto para otros sentidos más amplios. Eso que tú dices de divino, yo lo pensé en un sentido más ritual, en un sentido de nuevo latino, mítico. La greda... Ahí logré meter cosas... que son mis claves... La greda como... la artesanía, ¿no?

LM: Muy bien, pero la lectura que yo hacía de la novela podría dar cuenta también de la cuestión del poder, por lo menos en un cierto plano. Relaciones de poder son sin duda las que se establecen entre quien escribe las cartas, la madre, y su destinatario, el padre de su hijo. Pero esas relaciones de poder, que son relaciones de lucha, se vuelven particularmente sugerentes si veo en el destinatario al Padre con mayúscula, a Dios, y en la madre, a María. No deja de ser interesante ver a esta madre-María y a este hijo-Cristo como víctimas de ese padre-Dios. Hasta sería posible ver entre los enigmáticos comportamientos del niño elementos de sentido que uno puede leer en la perspectiva de una rebelión, de una subversión... Pero, claro, nada de esto estaba en tu intención.

DE: No, la verdad es que no. Es también una novela que la pensé muy políticamente, en términos de liberar la diferencia de escritura, la diferencia de sujeto, los órdenes, los lugares sociales, los roles. Quise pasar por varios niveles y llegar sobre todo a la

escritura, a la escritura también como riesgo y como desalojo, que te puede desalojar. Traté. Ahora por otro lado está la historia y las cartas y la madre y la ciudad. Ahí tuve también bastantes referentes sociales, ponte tú, la historia de la instalación neoliberal, la instalación discursiva. Siempre ha habido ese tipo de instalación, ¿no?, pero es una instalación aquí dentro del discurso. Entonces la verdad es que sí estaba recurriendo a toda Latinoamérica. Y el cerco, digamos, como una exclusión, ¿ah? Un sistema como muy ideológico, una cosa bastante feroz.

LM: La madre entonces habla, o escribe, desde el proceso de un poder que la excluye.

DE: Yo jugué bastante con ese personaje, un personaje ambiguo, que se defiende, que avanza, que recula, que se disculpa, pero no transa con los órdenes. Claro, si ella no se muere, se salva. Si ese reino no se destruye, tampoco se salva. Salir de los centros. Es un personaje que ya no puede habitar en los centros. Está en el “centro”, entre comillas, pero sin embargo es desalojada por su diferencia. En la medida en que no hace pactos, que no obedece a pactos sociales, tiene que salir. Estaba pensando en cierta escritura también: en la medida en que no pacta, sale.

LM: Hay pues, en tu comprensión de esta novela, una multiplicidad de niveles por donde se desplaza el sentido, todos intercomunicados: poder y exclusión, escritura y diferencia, centro y margen. Pero yo quisiera volver al problema de los referentes literarios, y preguntarte si en estas relaciones de la madre con quien detenta el poder, que nunca habla directamente, que siempre aparece distante y de acceso mediatizado, ya por la carta como forma de comunicación, pero también por la propia madre del destinatario, que hace de intermediario, no estarían interviniendo las novelas de Kafka, *El castillo* o *El proceso*.

DE: La burocracia...

LM: Claro...

DE: Mira, no de la misma manera en que estuvieron los otros referentes. Definitivamente no de la misma manera. Por otro lado Kafka siempre ha estado presente en mí, en el punto de la burocracia, de lo inaccesible, de lo infranqueable. Admiro mucho el proyecto de Kafka, pero más me interesaba en ese tiempo cómo afinar la novela. Lo que más me importaba era cómo hacer ese discurso, el del niño, el proceso de escritura, que tuve que ensayarlo. De alto riesgo, ¿ah?, porque las represiones son muy peligrosas, como escritura te estoy hablando. Escribir ese discurso fue por una parte un hallazgo y un riesgo, bastante más difícil que el discurso de la madre, que es más largo, porque era bien límite como exploración de escritura. Aparentemente es bien sencillo, pero para mí fue lo que me costó más sostener, esas páginas iniciales y finales, sin punto aparte. Era una experiencia de escritura y que yo quería que expresara algo, me entiendes tú, los sentidos, de nuevo los sentidos. Y lo que me cautivó a mí de la madre, porque yo no lo tenía planeado, se fue haciendo solito, fue que era muy extraña, muy extraviada como personaje, con signos muy diversos.

LM: La madre es un personaje que seduce al lector, tanto por la causa a la que se entrega y cómo se entrega, como por las evocaciones literarias que despierta.

DE: Aparentemente locati, pero llena de signos, muchos signos y con muchos secretos. Me gustó ir haciendo ese personaje. Ahora, detrás de esto, claro, Kafka yo creo que está ahí, porque es un proyecto que cualquier temática de lo mediano, digamos, del poder y la medianía, no lo puede evadir. Pero literariamente estaba pensando en ejes más sorprendentes, en chicos, en esa novela *El sonido y la furia* que es muy bonita, donde el que sabe es el que más dañado está. Si es que no me equivoco

porque la leí hace muchos años. Yo busqué una relación más solidaria. El monólogo de esa madre es terrorífico. Y busqué otra madre, una madre más afectiva, más...

LM: Más latina.

DE: Más latina, mucho más latina.

LM: En ese personaje, la madre, hay algo que no he visto en los otros personajes de tus novelas, algo que evoca a personajes femeninos de la tragedia griega y la idea de destino. Todo lo que hace y dice, sin que ella misma se lo proponga así, la enreda cada vez más, la acerca más a un desenlace inevitable, la precipita en su destrucción. Como si con sus acciones, a las que se aferra, fuera cavando su propia tumba.

DE: Te digo, estaba muy afectada yo, como persona, en ese momento, por el cambio de discurso en Latinoamérica. Eso sí te lo tendría que decir. O sea, en ese sentido piensa tú que esta novela yo la escribo después de 17 años de dictadura, con todo lo que sabemos de ella, pero pasar después de 17 años de dictadura, como salida, a la instalación de una cuestión neoliberal acrítica, para mí, como escritora, como persona, como todo, me afectó. Encontré sí que estaba lleno de signos sociales dramáticos ese minuto. Lo que veía lo encontraba peligroso, dramático, pese a que yo no viví acá, pero en los viajes, cuando uno vuelve, yo estaba viniendo una o dos veces al año, yo veía, como diría Parra, cómo estaba cambiando mi "tribu". Mi tribu estaba cambiando. Gente con la que uno habitó estaba cambiando. Estaban cambiando las relaciones sociales, la cuestión literaria. Se instalaba el mercado. Y eso no era acá no más. En México y otras partes de Latinoamérica tú veías lo mismo. Entonces sí creo que me afectó, en ese sentido me afectó, y lo vi más dramático, digamos, el retiro, la exclusión, la diferencia, la soledad.

LM: Hondas expectativas de cambio social frustradas y viejas identidades culturales acosadas.

DE: Claro, el honor también. Ese es otro tema que... Tú sabes que me importa mucho el honor, en el sentido medieval del término. Tal vez no Dios ni el rey, pero el honor sí. Y sí yo sentía que este personaje también, si bien intentaba mantenerse, sostenerse, no ser desalojado, iba a ser desalojado igual. No puede pactar, ni pacta. No hay pacto posible.

LM: Desde la perspectiva de sentido en que tú sitúas esta novela, en la exclusión de la madre y su hijo podríamos ver entonces la exclusión de la diferencia cultural latinoamericana. Esa diferencia sería lo que van desalojando los nuevos discursos públicos, el nuevo poder.

DE: Exacto. Por eso trabaja el chico con la greda, lo que tiene, donde él encuentra la lectura, lo que puede leer, cuando entiende algo, cuando puede leer algo... La figura visual del hijo, la greda, la marca, lo primario...

LM: ¿No podría resultar, a primera vista, una clave bastante hermética para algunos lectores la asociación de ese niño que se abraza a la greda con Latinoamérica? ¿Tú qué dirías?

DE: A ver, espérate... Yo pienso que... Sí, yo estoy totalmente de acuerdo contigo en el sentido de que una cosa es lo que haces y otra lo que proyectas, que son dos cuestiones distintas. Pero por otro lado yo sí creo haber mantenido prácticamente en todos mis libros ese lugar latino. Un lugar latino, claro, que ahora está tejido con otro orden, con otras imágenes, menos tradicionales. Yo creo que trabajo más o menos con lo mismo. Y en ese sentido es muy permanente, como clave, la greda, la vasija. Para nosotros los latinos, para cualquier país latinoamericano, la greda es un sustrato cultural de proporciones, pero realmente de proporciones. Más allá de que tú sepas,



no sepas, que está evaluada, no está evaluada la greda, digamos la artesanía realmente pasa por la greda. Sólo que a veces a la gente le cuesta un poco asociar esos sentido tan convencionales, la greda de la Violeta Parra, con una novela que se plantea otros espacios para poner la greda, con otra artesanía. Entonces, fijate, yo no pensé tan claramente que la greda y este objeto y este signo, que hizo con la greda no sé qué cosa... No me interesa tampoco llenar nada. Me interesa mucho la ambigüedad, tú sabes, darle varios sentidos. Es más valioso en la escritura, para mí, no quiero decir que no se pueda hacer maravillas de otra manera también, si no hay una sola manera de hacer literatura. Pero sí la greda para mí era la clave, una de las claves de la novela. Ese niño que tiene sus saberes...

LM: Excepto hacia el final de la novela, cuando camina, a uno le parece que el niño siempre está en esas vasijas, alrededor de esas vasijas, como pegado a la greda.

DE: Está armando algo, quiere armar algo con las vasijas.

LM: Es un ser muy primario, una suerte de larva, pero al mismo tiempo es muy sabio, un vidente a su manera. Dentro de tus claves, ¿de qué sentido específico es portador ese niño? ¿Que quisiste hacer con él?

DE: Bueno, quise hacer todo con el niño..., todo lo que podía hacer. Quise ponerlo en todo tipo de relaciones culturales. Toqué a la madre y al hijo en un sentido más psicológico si tú quieres, lo que es la familia, sin dejar de lado la complejidad de las relaciones madre-hijo: rechazo, cercanía, invasiones, sentidos. Pero por otro lado es el otro de la madre, su par, claro, porque es hijo de la madre, no es hijo del padre. Y también es el que va a tomar el relato finalmente, cuando la madre ya pierde su relato. Ese relato otro, digamos, gramaticalmente muy precario. La madre le pasa el bastón, que lo pierde porque pierde la batalla, ella pierde la batalla, y el hijo lleva la última esperanza...

LM: Entre las numerosas asociaciones literarias que la novela suscita, agregaría por último una más: la de Rulfo. En *El Pedro Páramo*, fijate en las palabras que la madre poco antes de morir le dice al hijo sobre el padre: “el olvido en que nos tuvo”, “lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio”, incitándolo a que vaya donde el padre, otro padre también todopoderoso, y le exija lo que les debe. Algo de este lenguaje confrontacional resuena en el de la madre de *Los vigilantes*. No sé si para ti sea una relación injustificada.

DE: No, yo trabajé eso también, las mallas, las distintas mallas, las macromallas y los micromundos, trabajé un micromundo aquí enfrentado a una macromalla enorme. Entonces, claro, esto deriva de ahí, de la ley más bien, el padre como ley, omnipotente y divino como dices tú, pero que representa el sistema más bien, un sistema entero que se despliega y frente al cual este hijo, finalmente, toma un lugar.

LM: Como que no hay vuelta, a menos que ese niño haga milagros.

DE: Yo lo vi así, esta cosa macro, o sea, invasora, seductora también, ¿me entiendes?, la oferta occidental, ¿no?, difícil de rechazar también. Solamente algunos lo pueden hacer, solamente los que dicen no, y tiene un costo. Y esta especie de príncipe, que también tiene que ver con el mendigo... Entonces ya no queda casi nada, o sea, sobrevivir precariamente...