

Alia Trabucco: La multiplicidad del lenguaje de la 'literatura de los hijos' en la narrativa chilena contemporánea

Cindy Patricia Herrera Estrada¹
Universidad de Cartagena

ACCESO  ABIERTO

Para citaciones: Herrera Estrada, C. (2023). Alia Trabucco: La multiplicidad del lenguaje de la 'literatura de los hijos' en la narrativa chilena contemporánea. *Visitas al Patio*, 17(2), 313-318. <https://doi.org/>

Editora: Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.



La novelista y ensayista chilena Alia Trabucco, escritora de obras como *La resta* (2015), ganadora del premio nacional Mejores Obras Literarias y *Las homicidas* (2019), visitó por primera vez Colombia durante el Hay Festival 2023 para dialogar sobre su más reciente novela *Limpia* (2022), y nos concedió gentilmente esta entrevista para la revista *Visitas al Patio*. La autora ha impreso en su trabajo temáticas sobre feminismo y género, en ensayos como *The Impact of the Yogyakarta Principles on International Human Rights Law Development: A Study of November 2007 - June 2010: Final Report*, 2010; *El tratamiento de la violencia de género en la Organización de Naciones Unidas*, Universidad de Chile, 2011; *Imaginar. Un ensayo sobre feminismo y lenguaje*, 2018. Trabucco ha vinculado el tratamiento creativo y de pensamiento investigativo en la narrativa literaria, dialogando con las posibilidades de explorar y explotar en sus obras estructuralmente la hibridación de los géneros, el lenguaje pragmático, los registros y la multiplicidad de las formas narrativas, partiendo siempre de cero, volviendo al inicio para cada proyecto. La autora cuestiona los establecimientos sociales, al tiempo que posiciona a sus personajes en contextos presentes que los vinculan con el pasado, la dictadura, el exilio, la violencia. Asimismo, se inserta en cada proyecto con preguntas de índole estructural de las sociedades actuales, que siguen apareciendo sin respuesta, no solo en la literatura chilena sino también en la latinoamericana.

Copyright: © 2023. Herrera Estrada, C. Esta es una entrevista de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando el original, el autor y la fuente sean acreditados.

¹ Profesional en Lingüística y Literatura. Estudiante de la Maestría en Escritura Creativa en la Universidad de La Rioja, España. Escritora, autora de *El Manifiesto del espejo* (2023).

Partiremos de generalidades, de tu carrera como abogada, para luego abocarnos al tratamiento del lenguaje literario con la riqueza de imágenes que construyes, abordando una diversidad temática que toca a Chile, la violencia, la dictadura, la posmemoria. Entonces, ¿cómo desarrolla y entra Alia Trabucco a las construcciones narrativas desde la practicidad? ¿Hay algún paso por la poesía?

Es verdad que pude haber entrado por la poesía y aquí vienen las típicas confesiones, “por supuesto que escribo poesía” (risas). Yo creo que la preocupación por el lenguaje y su poder ha estado siempre en mí, no solo como escritora sino como persona y que mi paso por la Facultad de Derecho fue bastante difícil porque es un espacio con un lenguaje muy áspero, muy blindado, que me hizo ver el poder que tienen las palabras, tanto fuera como dentro de la ley. Y bueno, me jubilé muy temprano del Derecho, pero con mucha consciencia sobre el lenguaje del relato, es decir, cómo se cuenta un cuento y cómo eso establece verdades y mentiras. Y en la historia de Chile, llena de verdades oficiales, que no son lo mismo que la verdad, era eso lo que me interesaba interrogar, desde lenguajes más libres que los que propone el derecho y desde recobecos y zonas grises que permite también la libertad que tiene la literatura.

¿Cuáles fueron los descubrimientos que hiciste, por un lado en el lenguaje, hablando de melodías, ritmos, voces, retóricas, estructuras y, por el otro, en ti como escritora?

Creo que hubo muchos, de mí como escritora creo que una especie de intento permanente de explorar nuevas formas, lo pienso hoy todavía más, inclusive lo dialogaba en una visita que tuve hace poco con un escritor colombiano al que quiero y respeto muchísimo, y al que recomiendo como persona y escritor, y es Giuseppe Caputo, que es magnífico. Él y yo hablábamos sobre distintos escritores y escritoras y sus estilos, cómo hay algunos como la novelista y poeta Herta Müller, que tienen un mismo estilo que exagera en cada libro, y en cambio hay escritores y escritoras que van cambiando de estilo y estructura en cada libro. Yo creo que soy más del segundo tipo. Entonces, la razón por la que me resulta interesante la pregunta sobre la melodía de cada libro y por la estructura de cada uno, es por la posibilidad del cambio. Preguntarme por esto, es algo que me gusta explorar con total apertura, y ver en el fondo qué manda cada libro. O sea, un libro como *La resta*, que está lidiando con la herida de la dictadura, demanda una melodía y un tipo de escritura muy distinta de un libro ensayístico como *Las homicidas*. Entonces para mí, un descubrimiento sobre mí misma fue que hoy me interesa mucho la búsqueda de canciones, de melodías dentro de los lenguajes y de estructuras y formatos distintos para propuestas distintas en los libros, que no sé a dónde me llevan, y hacerse esa pregunta me pone frente a una especie de abismo, es algo que me resulta muy fascinante.

Es justamente en la pluralidad del registro ensayístico donde vemos tu versatilidad. En un libro como Las homicidas propones un ritmo pragmático por las puntuaciones y las perspectivas en las cuales enfocas a tus personajes, y entonces pienso en si escuchas a los personajes, para que ellos te marquen la velocidad y la forma en la que desean ser contados. Y pensar, luego en novelas como La resta, donde son hijos y padres lidiándose en el Chile de la memoria de la dictadura, con los vestigios de las heridas abiertas. Entonces, ¿crees que escuchar antes que escribir te da la posibilidad de explorar y construir a los personajes de otra forma?

La escucha para mí es una pregunta fundamental y te la voy a contestar desde lo más pragmático. Cuando yo estoy escribiendo, sobre todo estas primeras personas ficticias, siempre pienso que el personaje es su voz, no hay una diferencia entre quién es el personaje y cómo es su voz y, entonces, ese trabajo es el trabajo de la novela. Lo más pragmático supone de mi parte la lectura en voz alta, para justamente ingresar a esa melodía, trabajarla hasta que cierre, hasta que esté más limada. Y me pasó con *La resta*, que es esta novela donde hay dos narradores, sumamente distintos en sus melodías, donde me parecía imprescindible que la voz del personaje

femenino que es Iquela, sea la voz que va cargando con la responsabilidad de contar la historia. Esta es una historia difícil, sobre cómo llevar el peso de una memoria que no es propia, pero que a la vez ha causado una herida, necesitaba que esa historia estuviera interrumpida, porque me parecía que era imposible contar la historia de ese dolor en una estructura tradicional de principio, medio, fin; y en ese sentido pensé que se necesitaba otra voz. Ahí empezaron las reflexiones.

Yo creo mucho en la literatura como una forma de pensamiento, también. No es una mera cosa como de inspiración, pensaba en que necesitaba otro personaje, necesitaba otra voz que interrumpiera esta historia, y ahí surge la voz de Felipe. Él es esta especie de ametralladora dulce, como dijo una vez Lara Moreno, una escritora española, y me gusta esa idea porque es un personaje sin punto, que habla y habla y habla y alucina, inclusive desde una forma más lírica. Con ese personaje logré completar esta historia, trabajarla en voz alta, y finalmente componer esa canción.

Me parece que en La resta existe una exploración y una colocación de palabras al lado de otras con intención poética, y sentir que los personajes piensan y dicen de esa manera podría verse artificioso, pero luego la historia demuestra la credibilidad frente al pensamiento reflexivo de ellos en una realidad aún compleja del Chile que viven. ¿Qué resultó difícil dentro de esta propuesta?

Tuvo muchas dificultades *La resta*, y creo que lo más difícil fue trabajar el campo afectivo estos personajes, o sea que sienten los personajes cuyos padres fueron desaparecidos o exiliados o torturados, donde su dolor no es exclusivamente su dolor, porque el cuerpo que sufrió la tortura no es su cuerpo. También, pensé a la vez cómo se relacionan ellos con ese pasado y cómo se relacionan también con el futuro, porque también son personajes jóvenes que desean, que tienen sexo, que quieren pasarla bien, y pareciera haber una contraposición entre ambas cosas. Entonces, me interesaba y me costó, en el caso del personaje de 'Felipe', trabajar ese campo afectivo, que va desde la cuestión más dolorosa hasta el humor más terrible, porque él se ríe con cierta crueldad de esa herida. Por otro lado, Iquela, que es un personaje que en el fondo está muy atrapada por las palabras y los recuerdos que le impone su familia. Entonces, trabajar ese abanico, que va desde el rencor, el resentimiento, el amor, la ternura, la ironía hasta el humor, es algo que en la literatura no es fácil, hay que estar "bailando" en cada escena a ver qué paso damos y a dónde llegamos.

La dictadura, como gran temática sigue siendo una forma de volver a la revisión de la Historia y las historias que narran la contemporaneidad latinoamericana, y creo que en La Resta hay una intención de hacer partícipe al lector de una realidad contada, donde se hace necesario que se confronten muchas voces del mismo hecho. ¿Cómo asumiste la construcción del lenguaje literario en esta novela para pensar la dictadura desde el presente?

La Resta es en varios sentidos, un viaje. Interior y también exterior, es decir, un *road trip*. Y todo *road trip* tiene un origen, pero no necesariamente un destino claro. Creo que ese formato, estructurado pero abierto, es decir, flexible, me permitió avanzar en la escritura de la novela sin saber qué iba a ocurrir con los personajes al final. Además, mientras que uno de los personajes narra en orden cronológico, el otro horada permanentemente ese relato. Finalmente, lo que tal vez termina ocurriendo es que en el *road trip* no avanzan, sino que huyen de un destino. No llegan a él. Y también huyen de un paisaje, de una geografía que los oprime. La cordillera juega un rol predominante en ese sentido. Opera como un muro, generando la sensación de estar al fondo de un agujero del que es muy difícil escapar. Y la escritura, en ese sentido, es el otro viaje. En la locura de Felipe y en el intento de Iquela por ordenar.

La posmemoria es un concepto que hoy se rehúsa y se replantea al mismo tiempo, además de que puede existir una posible tergiversación del término para adherirlo a todas las formas del recuerdo que es heredado. En esta novela. ¿esta idea está presente en pleno como recurso literario o crees que es la trama en sí misma para el desarrollo y movilidad de tus personajes?

Pasó bastante tiempo hasta que di con el recoveco incómodo desde el cual quería escribir esta novela y esto tenía que ver con la pregunta por la posmemoria. De esa incomodidad nació la escritura. Es, en cierto sentido, un intento por cuestionar la autoridad del “gran relato”. Frente a una herencia que ubica a los personajes en una posición incómoda a nivel afectivo y político, creo que hay muchas alternativas: asumir ese pasado y reivindicar la nostalgia heredada de esos padres; negar ese pasado y caer en la terrible retórica del olvido; o enfrentarse a esa incomodidad y urdir un camino que supone interrogar la memoria oficial que se ha impuesto en la posdictadura para construir otras memorias, heterogéneas y disidentes. Es decir, desarmar la retórica de la reconciliación y asumirse en un vacío. Los personajes de la novela están en esa búsqueda.

Nos hablaste del exilio y la tortura, y que se convirtieron en temática de la obra, no solo tuyo sino de muchos escritores latinoamericanos. Como escritora, ¿sientes que has tomado una posición discursiva dentro de las temáticas a las que recurres? Discurso, más allá de lo político, pero ¿cómo ves, cómo adiciones la acción política dentro de la obra?

Para mí está todo implicado, o sea que lo político y lo literario son ámbitos que son difíciles de escindir, de separar. Yo también pienso mucho en cómo una obra puede intervenir en un cierto contexto, que son intervenciones oblicuas no es la misma intervención que establece la política. Pero no hay un afuera, tampoco de la literatura respecto de la política. Y yo creo que *La resta*, en particular, por sus temáticas y por su manera de ingresar a esos dolores, es un libro que sigue interactuando de manera rígida e incómoda con el presente chileno, con el presente político chileno, que también sigue radicalmente atrapado en la historia de la dictadura. Esto último es algo que no se puede crear, pues acabamos de tratar de hacer un intento político después de una revuelta popular, por intentar deshacernos de la Constitución de Pinochet y fracasó ese intento y aquí estamos, otra vez. Entonces es una locura, este año 2023 se cumplen 50 años desde el golpe de Estado, o sea, toda mi vida, la he pasado bajo la constitución de Pinochet y me pregunto hasta dónde, hasta dónde vamos a seguir.

Pensando también un poco acerca de lo que han sido las dictaduras en Latinoamérica y la figura del dictador como entidad construida “Suprema” para algunos países. ¿Crees que esta figura ha trastocado o ha sido aliciente en la forma contemporánea en que escritores chilenos han caracterizado cierto tipo de personajes masculinos heteropatriarcales y normativos, demostrando que existe una relación de relevo generacional en las acciones que se le aluden a la forma del dictador?

¡Qué interesante la pregunta! Pero escuchándote, me surge otra reflexión, así que voy a desviarme brevemente hacia cómo la literatura latinoamericana ha trabajado tanto la figura del dictador patriarcal. Es decir, esta figura arquetípicamente masculina con cierta fascinación también por el ser poderoso, una fascinación por el poder. A mí me parece interesante la subversión que se establece al pensar, por ejemplo, en el caso argentino, sobre todo ellos que han trabajado de manera mucho más honda, no solamente los temas de justicia, sino los temas políticos en torno a la dictadura, sobre la “dictadura cívico militar”. Y cuando se establece esa palabra: “cívico”, hace que la figura del dictador se baje, se diluya, no digo que se diluya por completo, y no que no exista esa figura, pero que sí hace que exista o se cree una responsabilidad más horizontal en torno a qué es una dictadura y de qué manera distintos sujetos que son parte de la sociedad civil se transforman también en figuras de vigilancia, en

figuras autoritarias. Y en ese sentido, hay literaturas chilenas que son las más correspondientes a mi generación que se les ha catalogado como “literatura de los hijos” que no están trabajando específicamente con esa figura arquetípica del dictador superpoderoso, sino en cómo la figura dictatorial y la dictadura ingresaron a las subjetividades de la sociedad en general.

Inclusive a las familias...

Totalmente, a las familias, a la figura del padre autoritario, pero también que en el caso chileno, no sé en el caso colombiano, la figura del padre está trabajada en la literatura desde la situación del “abandono”, la ausencia del padre, y definitivamente sería interesante seguir tratando.

Hilemos esto hasta Las homicidas: vemos hibridación de géneros, la prensa, fragmentos musicales y fotografías, todo un archivo que recopilas para reconstruir y generar cuatro historias de mujeres asesinas. ¿Por qué volcar una multiplicidad narrativa sobre ellas?

Es la pregunta central con la que yo empiezo. Y empiezo por ahí en este libro finalmente porque en América Latina, donde el problema central es el opuesto, que es el problema del femicidio, entonces ¿por qué centrarse en estos casos que son excepcionales si las mujeres homicidas no conforman más que un 5% de los homicidios que se cometen a nivel mundial? Y esa es una pregunta que me parece crucial, y la respuesta es que estos casos raros, excepcionales, son cuatro casos que ocurrieron históricamente a lo largo del siglo XX. Estos son como una pequeña ventanita a través de la cual es posible ver cómo ha cambiado el significado de “ser mujer”, porque cada vez que una de estas mujeres cometió esta transgresión a la ley penal, que es la ley que dice “no matarás”, a la vez cometió una segunda transgresión a la ley del género. Esta que dice que las mujeres tenemos que ser pasivas, que las mujeres tenemos que ser cuidadoras. Cuando se trasgrede esa segunda norma, la del género, la sociedad, a través de todo este archivo del que estás hablando, de sus producciones culturales, de los medios de comunicación del derecho, por supuesto, las intenta castigar, de volverlas a “su lugar”, su lugar de mujeres pasivas, a su lugar de “verdaderas mujeres”, y es justamente esa segunda transgresión la que a mí me interesaba examinar desde el feminismo. Es ese punto en particular el que me parece que puede ser tremendamente enriquecedor en un momento en que está siendo discutido qué significa ser mujer.

Pensemos en los hechos y su violencia. Las narraciones dan respuesta a una violencia perpetrada y recibida, pero se habla de la violencia anterior y posterior que recibieron quienes cometieron los crímenes. Hablamos, además, de un Chile prolífico en las letras durante el siglo XX, sin embargo, vuelves a él desde los casos reales de estos cuatro sucesos criminales. ¿Por qué escogiste tomar esta forma de narrar para contar o recordar estos cuatro sucesos?

Hay una frase de la poeta y ensayista Adrienne Rich que dice: “releer es la labor feminista por excelencia” y creo que tiene mucha razón. No solamente nos corresponde y tenemos que hacerlo, yo por lo menos lo siento como un feliz deber de releer el canon, por ejemplo, no solo para pensar o ver dónde están las mujeres en el canon literario sino también para emprender relecturas más inesperadas, como releer los archivos. En el caso de *Las homicidas* revisé los archivos criminales, y volvió a mí la abogada renegada (risas) para ver cómo opera el discurso jurídico a la hora de establecer definiciones de estas mujeres, a la hora de castigar a estas mujeres, y lo que descubrí es que se repetían ciertos arquetipos o tropos. Estas mujeres eran descritas una y otra vez como “histéricas”, como “locas”, como “vampíricas” y “monstruosas”, y era una forma de decirle al mundo: “señores, tranquilos, las verdaderas mujeres no son capaces de matar”. Y la obra se convirtió en la posibilidad de que una

mujer, entre comillas “normal” también pudiera hacerlo, subvirtiendo todo esto que me parecía interesante explorar.

En una obra como Limpia, donde el cuestionamiento a las formas de explotación laboral, a la dignificación del trabajo, la construcción de un personaje sobre el que recae la vejez, el espejo y la “desacralización de la labor” cuando la descripción nos revela condiciones injustas, ¿cómo fue llegar a la caracterización de lugar de enunciación sin caer el estereotipo de darle voz al sujeto/a popular?

Me acompañaron un montón de preguntas difíciles en la escritura de este libro. Por qué escribir en primera persona. Qué palabras ocuparía Estela. Cómo escribir su rabia. Cómo aprovechar la estructura de un policial para que ella pudiera narrarse a sí misma. Y la cuestión de qué es ser escuchada y si acaso escuchar puede ser un gesto subversivo. Estela no puede decir “basta” porque su negativa no tiene efecto alguno. Y al poco tiempo, ella calla. Un silencio en el que nadie repara, porque nadie la escucha. Pero ese silencio también puede ser leído como un gesto de resistencia, como un silencio elocuente, hablador.

La posibilidad de la enunciación es una acción de libertad o significa la libertad misma, aunque esto no es nuevo dentro de la producción literaria actual, sobre todo si se piensa la idea de las yografías, y la autoficción. La utilización de la primera persona ficcional en tono de pregunta en personajes como Estela, ¿qué buscabas que reflejara dentro de la historia?

La primera persona simplemente se impuso, aunque hubiese sido más fácil un narrador omnisciente para así poner distancia. Pero yo no quería distancia. Busqué intencionalmente la zona incómoda que me permitiera abordar las preguntas más difíciles: preguntas en torno a la representación de una trabajadora de casa particular, la verosimilitud de su voz y la propiedad o impropiedad de las palabras que utiliza. Además, la primera persona me permitió llegar a interrogantes inesperadas: ¿existe una voz si nadie la escucha? Porque a diferencia de otras primeras personas, la voz de Estela interpela, encara una y otra vez exigiendo ser escuchada.