Autobiographical Writings in Multitude: Disobedience, Art, and Thought in The Creative Laboratories of Four Contemporary Latin American Writers [Carolina Maria de Jesus, Matilde Casazola, Violeta Parra, and Cristina Rivera Garza]

by

Magela Baudoin Terán

A dissertation accepted and approved in partial fulfillment of the

requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in Romance Languages

Dissertation Committee:

Cecilia Enjuto Rangel, Chair

Pedro García Caro, Core Member

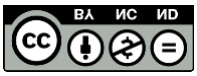
Carlos Aguirre, Core Member

Juan Eduardo Wolf, Institutional Representative

University of Oregon

Spring 2025

© 2025 Magela Baudoin Terán
This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike (United States) License.



DISSERTATION ABSTRACT

Magela Baudoin Terán

Doctor of Philosophy in Romance Languages

Title: Autobiographical Writings in Multitude: Disobedience, Art, and Thought in The Creative Laboratories of Four Contemporary Latin American Writers [Carolina Maria de Jesus, Matilde Casazola, Violeta Parra, and Cristina Rivera Garza]

This dissertation proposes the concept of "writings in multitude" (*escrituras en muchedumbre*) based on the analysis of four autobiographical writings in Latin American literature: those of Carolina Maria de Jesus (Brazil), Matilde Casazola (Bolivia), Violeta Parra (Chile) and Cristina Rivera Garza (Mexico). These writers break categorical definitions of genre/gender and challenge prejudices surrounding women's writings as spaces of mere "emotion" rather than thought. They generate new aesthetic avenues where ethics and politics converge to bear witness to creative challenges and emancipatory tensions of women in their respective contexts and historical moments, from the mid-20th century to the present in the 21st century.

Based on the theoretical foundations of Latin American feminism and decolonial studies, the theories of "desapropiación" (disappropriation) and "geological writing", the theories about autobiographical genres, memory and the archive, and affective theories, this dissertation demonstrates the paradoxical nature of the *escrituras en muchedumbre*. These texts are narrated by both individual speakers and a chorus of collective voices, evoking complex subjectivities. They challenge the canonical conception of the modern author, redefine the notion of "originality", and return to "communality" to create spaces of resistance against social and literary norms. In these "bastard experiments" —each one developing a particular method of creation—, de Jesus, Casazola, Parra and Rivera Garza transform their writing into "creative laboratories," that showcase its artistic, conceptual, philosophical, and deeply political agency. Likewise, the *muchedumbre* of these texts does not reinforce the idea of nation —which has left so many outside— but collapses it, rather proposing a dialogic disposition within these writings. In the multitude, the implicit affirmation is the eccentric, which goes beyond generic boundaries and, therefore, advocates a non-essentialist identity.

ACKNOWLEDGMENTS

I am deeply grateful to my dissertation committee. Their invaluable guidance and constant support have been essential in developing the idea of "writings in multitude." Professors Pedro García-Caro, Juan Eduardo Wolf, Carlos Aguirre, and Cecilia Enjuto Rangel: thanks for your thoughtful questions, your generous advice, and your trust throughout this process.

A very special thanks to my thesis advisor, Dr. Enjuto Rangel, for her mentorship, intellectual commitment, rigor, and passion for literature, which have deeply shaped my work and my growth as a researcher.

I also appreciate the privilege of attending the classes of Massimo Lollini, Leah Middlebrook, Lanie Millar, Sergio Rigoletto, Amalia Gladhart, Pedro García-Caro, and Cecilia Enjuto Rangel. Their classes were a great stimulus and paths of creativity.

To Yosa Vidal, for the late-night conversations about this project. This thesis would not be the same without those conversations.

To my Eugene and Bolivian family, for the support, complicity, and affection.

To Sergio, my partner, and our children, for embracing this adventure despite the challenges; for the courage of love and desire.

Finally, to Pinta. She is the great character of this chapter of our lives.

ACKNOWLEDGMENTS

This research was possible thanks to the support of the following institutions and grants:

2024 Charles A. Reed Graduate Scholarship, University of Oregon.
2024 General College Scholarship, University of Oregon.
2023 Beall Graduate Scholarship, RL, University of Oregon.
2023 CSWS Graduate Writing Completion Scholarship.
2023 Lillyan A. Barry Endowed Scholarship.
2023 Dissertation and Thesis Award, Division of Graduate Studies, UO.
2023 Oregon Block Grant.
2022 Charles Stickels Scholarship, University of Oregon.
2021 María Jiménez Scholarship, Creative Writing PHD University of Houston.
2021 Charles Stickels Scholarship, University of Oregon.
2021 CLLAS Scholarship, University of Oregon.
2019 Promising Scholar Award, University of Oregon.
2019 Raymund Scholarship, University of Oregon.

A las mujeres que tejen y cuentan.

Qué admirable
El que no piensa “la vida es efímera”
Cuando ve un relámpago

Bashō

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN **9**

CAPÍTULO 1: CAROLINA MARIA DE JESUS **46**

1 ANTECEDENTES **46**

2 LA AGENCIA ARTÍSTICA: ¿QUIÉN DESCUBRIÓ A QUIÉN? **52**

3 UNA AUTORÍA EN MUCHEDUMBRE **65**

3.1 El tejido de la otredad *70*

3.2 Desdoblamiento de subjetividades *81*

4 LA CREACIÓN DE UNA FORMA RENOVADA **90**

4.1 La mirada *93*

4.2 El estilo *96*

4.3 Metáfora, hipóstasis y literalidad *102*

5 CONCLUSIÓN **110**

CAPÍTULO 2: MATILDE CASAZOLA Y VIOLETA PARRA **112**

1 ANTECEDENTES **112**

2 CONTEXTO HISTÓRICO **115**

2.1 Orígenes *117*

3 BASTARDISMO Y MUCHEDUMBRE **120**

3.1 Despliegue de subjetividades *124*

3.2 La desnaturalización del lenguaje *136*

3.3 Desplazamiento y cosmopolitismo *142*

4 CONCLUSIÓN **149**

5 UNA POÉTICA DE LA DISCRECIÓN **151**

5.1 ¿Silencio o feminismo intuitivo? *158*

5.2 Formas de desaparecer *164*

5.2.1 Baudelaire, Casazola: vagabundeo, anonimato y embriaguez 175

6 CONCLUSIÓN **180**

CAPÍTULO 3: CRISTINA RIVERA GARZA **182**

1 ANTECEDENTES 182

2 UN LABORATORIO DE VASOS COMUNICANTES 184

3 LA "DECONSTRUCCIÓN" DE LA AUTORÍA 193

4 EL SABER DE LAS EMOCIONES 204

5 DEL MÉTODO Y LOS ARVICHOS FÍSICOS Y DE LA IMAGINACIÓN 212

5.1 Performance, archivo y repertorio *..... 219*

6 UNA VENTANA UCRÓNICA 222

7 CONCLUSIÓN 226

8 PALABRAS FINALES 228

9 FUENTES CONSULTADAS 238

INTRODUCCIÓN

No debe haber una idea de muchedumbre y de infinito posible más subversivo en la literatura que el de una mujer que cuenta historias. Lo digo sin intransigencia, sin exagerar. Pienso, por ejemplo, en Sherezade, madre de todas las voces y todas las historias. Pienso, a su vez, en el nacimiento de una genealogía plural, profusa, igualitaria e interconectada que demuestra fehacientemente que podemos ser en los otros. Ella, la fuente de todas las historias, una dentro de otra y multiplicadas en una red sideral, se opone al linaje masculino y patrilineal que solo lega de padre a hijo, en línea recta, y es la matriz de dominación más duradera de la historia de la humanidad (Sanín). Siempre me ha parecido que entraña una esperanza extraordinaria la imagen de una mujer que cuenta y que con su imaginación salva a alguien de la muerte. Las implicaciones políticas de ese cambio de eje son evidentes porque estamos ante otro tipo de organización del saber y del poder, donde el "yo" contiene y es contenido por el "nosotros". Eso es lo que nos enseña la mujer que cuenta: que el lenguaje y la imaginación son bienes colectivos, donde vamos todas, todos, todes a beber y donde el tejido de lo común sostiene, mas no borra la individualidad.

Borramiento, en efecto, es una palabra profundamente imbricada en la historia de las autorías y de las subjetividades femeninas. No por casualidad, sus escrituras autobiográficas han sido devaluadas por la llamada "alta literatura" tantas veces (Huyssen; Smith y Watson; Caputo). Entre las razones que explican este menosprecio se encuentran (1) la conexión falaz entre lo "literario" y la "ficción", cuya consecuencia práctica ha sido restarle valor a lo supuestamente "no imaginado" (Lejeune; Molloy); (2) el afincado modelo del pensamiento occidental moderno que separa los sentimientos de la razón y ha convertido las "emociones" en un espacio asociado íntimamente al cuerpo femenino y, por lo tanto, alejado de las ideas (Ahmed; Delgado et al.; Caputo); y (3) el

prejuicio de que los escritos autorreferenciales son incapaces de generar una reflexión política, menos aún estética, pues se dedican a las minucias cotidianas y al "mero" reflejo de la vida (Hasbún; Freixas).

Ya en su *Acto de presencia* (1991), Sylvia Molloy dio cuenta de las aprensiones y de la falta de atención a las escrituras autobiográficas en Hispanoamérica por parte de la crítica y los lectores, en los siglos XIX y XX (12). Este hecho ha sido corroborado, con matices más optimistas, por estudios posteriores en el XXI como los de Rodrigo Hasbún para el caso de la diarística latinoamericana (*Un género reacio)*; o los de Lorena Amaro, alrededor de la autobiografía, las memorias y otras formas que rondan la vida (*Vida y escritura: teoría y práctica de la autobiografía*).

En esta disertación propongo el concepto de "escrituras en muchedumbre" para leer críticamente ciertos escritos autobiográficos concebidos en Latinoamérica entre mediados del siglo XX y el XXI, cuya contundencia estética, política, individual y colectiva, echa por tierra un conjunto de prejuicios que han significado históricamente la exclusión y el menosprecio literario de las mujeres en este campo. El sustantivo "muchedumbre" describe acá la naturaleza paradójica y escurridiza de escrituras del "yo" (una visión ampliada de los géneros autobiográficos: en verso, en diario, en crónica autoficcional), en las que la autora/narradora abraza un coro de voces, manteniendo la suya audible. Asimismo, se refiere a un tipo imaginación que usa y acopia materiales antiguos, reciclados, acumulados en la experiencia lectora y que no teme, me presto acá el concepto de Rivera Garza, "desapropiar"/visibilizar/estetizar sus influencias, sus excavaciones y/o los sedimentos de un lenguaje común reelaborado. La escritura, en estas experiencias, se abre al espacio social, al foro común, donde es reapropiada en ulteriores lecturas y reescrituras.

> Así, aunque el texto desapropiativo pueda caer en manos de esos tenaces empleados de la Literatura que son los críticos y/o especialistas, seguirá su camino

> hasta llegar al lugar de su destinatario: la lectura de la asamblea. Si una asamblea "dispersa el poder en tanto habilita la reapropiación de la palabra y la decisión colectiva sobre asuntos que a todos competen porque a todos afectan", entonces, al llegar a la asamblea, el texto desapropiativo llega en realidad al lugar donde nació (11). (Rivera Garza, «Desapropiación Para Principiantes»)

Las escrituras en muchedumbre no sólo desapropian y se pueblan de voces, también se constituyen en un espacio donde las emociones producen un saber estrechamente relacionado a los cuerpos. Esto quiere decir que las emociones encarnadas circulan socialmente y producen una pedagogía, influida por la cultura, que se vierte en la escritura (Ahmed). Proponiendo esta línea de pensamiento, Sarah Ahmed rastrea "cómo circulan y generan efectos las palabras que nombran sentimientos y objetos de sentimientos: cómo se mueven, se pegan y se deslizan"; y, en consecuencia cómo "nos movemos, pegamos y deslizamos con ellas" (41). En ese territorio afectivo que son los textos, el yo se despliega, a su vez, en subjetividades heterogéneas y cambiantes. Recordemos con Smith y Watson que la subjetividad, en los textos autobiográficos, nos brinda la posibilidad de distinguir la manera única que tienen los individuos de leer/ver(se), narrar(se) y vivir (21); es decir, de acceder a una dimensión "interrelacional", que va siendo configurada desde la memoria, la agencia y la identidad, entre otras variables. En este contexto, la subjetividad artística es especialmente importante pues permite vislumbrar la ejecución y el testimonio de un pensamiento presto para la creación, con sus distintas transformaciones éticas y estéticas y en donde se evidencian las luchas emancipatorias que lo producen.

Con este antecedente, dirijo entonces mi atención a los siguientes textos y escritoras de donde el concepto "escrituras en muchedumbre" emerge: *Cuarto de desechos* (1960), de Carolina Maria de Jesus (Brasil, 1914?-1977); *Serie Autobiográfica*, de Matilde Casazola (Bolivia, 1943); *Décimas Autobiográficas*, de Violeta Parra (Chile, 1917-1967) y *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza (México, 1964).

Pongo en diálogo a estas cuatro autoras pues cada una transgrede y politiza, desde su apuesta estética y momento histórico, el género autobiográfico y con ello evidencia distintos modos de representación y de resistencia, desde lo individual-colectivo, lo bastardo y lo excéntrico. Para ello, propicio la intersección de los estudios de género, los estudios decoloniales, la sociología, los estudios culturales y las teorías literarias. Debe tenerse en cuenta que, si bien el concepto muchedumbre describe aquí el trabajo de cuatro escritoras latinoamericanas, en realidad puede extenderse —como el feminismo cuyo sujeto no es exclusivamente la mujer sino las subalternidades—, a cualquier escritura del "yo" que, con estas características plurales y emancipatorias, cuestione las nociones patriarcales de creación.

En *Cuarto de desechos*, la autora afrobrasileña teje su voz junto a la de los habitantes de la favela Canindé de São Paulo y a las de sus influencias culturales y literarias, en un texto de excepcional riqueza (anti)estilística, experimentación con el lenguaje y voluntad interseccional y política. Por su parte, las obras autobiográficas en verso de las poetas y cantautoras boliviana Matilde Casazola y chilena Violeta Parra, que pongo en diálogo, son experiencias escriturales que exceden de modos distintos el recuento de la vida (el autorretrato) y la definición de los géneros (¿poesía, autobiografía, crónica, canción? En el caso de Parra, se recrea el paradigma del narrador-viajero, tipo Ulises; y en el de Casazola, el del narrador-detective-descifrador de signos, tipo Edipo (Piglia, *La forma inicial.* 46). Cada una cuenta y canta su devenir y el de sus respectivos lugares periféricos. Finalmente, la autora mejicana Cristina Rivera Garza presenta un libro inclasificable (no-ficción/archivo/denuncia/novela/auto-biografía), en el que escribe junto a su hermana, asesinada por el novio feminicida hace más de treinta años, y en el que incorpora las distintas voces y recursos del lenguaje colectivo que des-sedimenta (remueve capas del lenguaje), con el fin dar paso a la justicia y a la vida.

Estas escrituras rebaten radicalmente la concepción canónica del autor, planteado como sujeto-masculino, heredero de una tradición individual-patriarcal. Recordemos que alrededor del hombre se ha generado históricamente el paradigma del creador moderno, solitario y visible (Barthes; Foucault), mientras que, como afirma Lorena Amaro, en el caso de las mujeres, la creación se ha vinculado más a un trabajo colectivo-artesanal no intelectual, por extensión invisible («"Todas las escritoras no somos todas": Hacia una crítica feminista de la autoría en el nuevo milenio» 281). Investigadoras como Nathalie Heinich señalan que, en este *régimen de singularidad* masculino, las mujeres han sido sistemáticamente excluidas y han atravesado un proceso de difícil individuación (Amaro, «En estado de resistencia: la reciente narrativa hispanoamericana de mujeres» 38). Por su parte, Cróquer, Pérez y Torras dan cuenta de que, en este orden cultural, a las mujeres se las ha vinculado más al ámbito de la "re-producción", que de la producción misma (Cróquer et al.). Lo contestatario en la reformulación de la autoría que plantean las escrituras en muchedumbre es que lo colectivo aquí no es un ámbito de borramiento, sino de visibilización conjunta. En otras palabras, estas escrituras declaran una agencia artística compleja, sin ambages, evidenciando la figura autoral al tiempo que recalcan las otras voces que contienen y las contienen. Se reafirma, de esta manera, una clave ancestral de la sororidad y es que para sostener(se), las mujeres siempre han necesitado de la comunidad. Por ello, afirma Amaro, citando a Natalia Vara y Raquel Fernández: "no es posible nombrarse escritoras en soledad" (Amaro 281). Es así que, Cristina Rivera Garza comparte la autoría con su hermana Liliana, de quien ha recuperado el archivo personal (cartas, poemas, cuadernos, anotaciones, etc.) y lo presenta sin mediación. Es decir, no habla "por" ella, habla "con" ella. Carolina Maria de Jesus presenta una autoría compartida con su editor, Audálio Dantas, y, al igual que Rivera Garza, crea procedimientos estéticos a través de los cuales deviene "en" y "con" otros: en su caso, los

favelados. Clarificar la participación de Dantas en estos diarios muestra la multidimensionalidad de un proceso creativo evidentemente desapropiativo, en el que la escritora establece una dialéctica productiva con el editor y no es, de ninguna manera, su títere, como se ha leído maniqueamente en repetidas oportunidades. Por su parte, Violeta Parra y Matilde Casazola trabajan antiguas formas populares y líricas, conectando esas voces y saberes ancestrales a las propias, en renovadas interpretaciones poéticas y musicales, diseñadas *ex profeso* para ser intervenidas a la postre. Así lo explica Casazola en el siguiente fragmento: "La experiencia en el escenario es otra cosa, hace que uno ceda al otro lo que ha podido hacer en soledad. Las canciones ya no te pertenecen. Por eso yo he querido hacer canciones, para hacer participar a la gente de la poesía" (Baudoin, *Entrevista a Matilde Casazola 1*).

Es imposible desvincular las autorías en muchedumbre de las prácticas estéticas "geológicas", cuyas críticas a los efectos del capitaloceno son enérgicas (Rivera Garza 2017). Según el pensador chileno, Sergio Villalobos-Ruminott, la verdadera tarea de la geología consiste en "desenterrar los secretos de la acumulación [de la violencia sacrificial] y hacer posible la pregunta de la justicia" (*Escrituras geológicas* 16-17); esto es necesario dado que el capitalismo no solo produce bienes de consumo y "progreso", también produce muerte y los mecanismos para consagrar la desaparición del cadáver (Villalobos-Ruminott, *Heterografías de la violencia : historia, nihilismo, destrucción* 213). Cristina Rivera Garza, parte de esta definición de Villalobos-Ruminott para proponer teóricamente, y experimentar ella misma, procedimientos "geológicos" escriturales encaminados a "des-sedimentar" las distintas capas del lenguaje, excavando en los archivos materiales e inmateriales, emprendiendo trabajos colaborativos, reescribiendo y manipulando cuidadosamente los recursos prexistentes, con el objeto de inquirir, ella también, por la justicia. Se reafirma en este propósito la necesidad de

reconocer el lenguaje como un espacio de propiedad colectiva, no privada, en el que se "sedimenta" un proceso creativo ancestral y en el cual no es posible la "originalidad" como fin y como condición *sine qua non* de la autoría. Los geológicos son textos interesados en "mostrar" y no en esconder sus influencias, a través de la desapropiación como procedimiento estético. "La desapropiación vuelve visible, mejor: tangible, la apropiación autorial y, al hacerlo, hace perceptible el trabajo de los practicantes (Rivera Garza 2017). "Desapropiar" es, por tanto, una forma mancomunada de crear. En los cuatro textos que analizo, se pueden ver las distintas formas de desapropiación que las autoras practican, con procedimientos estéticos muy específicos (los estilos directo e indirecto libres, la elipsis, los testimonios mediados, la intervención de formas populares, etc.) y las maneras en que las obras son, a su vez, dadas a la comunalidad para ser intervenidas o "reapropiadas".

Cuando Rivera Garza habla de la "comunalidad" (Foliberto Díaz), quiere decir que las escrituras establecen con el lector una relación activa, vinculante y dialógica. El antropólogo mixe Floriberto Díaz describe lo "comunalitario" como un espacio bastante más amplio que el territorio geográfico y que supone, en cambio, "la inmanencia de la comunidad", donde ocurre el consenso y el trabajo colaborativo o *tekio* (Díaz 36). En el ámbito comunalitario, por tanto, la producción artística siempre nace "de" y retorna "a" lo común, donde no se mantiene intocada porque hay intervención. Debido a esta dinámica, el trabajo desapropiativo siempre está en deuda con los otros y la escritora, entonces, no encubre sino que descubre esa deuda (Rivera Garza).

> Lo común, así, no es el objeto libro, la cosa libro, sino el proceso de producción, reapropiación y desapropiación a través del cual se genera, en contacto corpóreo y constante, el mismo. El libro comunalista lleva una firma, pero no la del autor-apropiador que encubre el proceso de producción del texto, sino la de la autora en deuda, la de la autora que da la cara por las decisiones escriturales que forman la trama del texto que entrega. La autora desapropiativa tampoco se esconde detrás de la máscara del anonimato, es decir, tampoco encubre, con el anonimato, la

> trama en común de trabajo y deseo que constituyen y estructuran al texto. (Rivera Garza, «Desapropiación Para Principiantes»)

Cada una de las obras del corpus de esta investigación declaran sus préstamos en el espacio común de la lengua y devienen en textos abiertos a la "otredad". El "otro", en consecuencia, "participa", "acuerda" e "interviene", junto a la autora, generando obras con implicancias estéticas y políticas mayores a lo estrictamente individual. Violeta Parra, por adelantar un ejemplo, usa una forma poética antigua y anónima del siglo XVI como la décima (espinela), que reactualiza en forma de diario de vida, con el objeto de que estas no sólo sean leídas sino cantadas, es decir, re-interpretadas *a posteriori* por terceros, en el ámbito de lo colectivo.

En las escrituras en muchedumbre la noción de originalidad también es redefinida a través de la práctica de un "bastardismo" (Galindo) creativo que rechaza cualquier definición de "estripe" o "pureza". En *Feminismo bastardo*, María Galindo concibe la "conciencia bastarda" como la reivindicación de la desobediencia, de la crítica cultural y de lo fronterizo en el arte (Galindo 38). Al proponer la ontología de su feminismo y concepción del arte, Galindo huye de la "disputa por el origen" y afirma, más bien, que el "origen no existe como tal y tampoco la autenticidad, [pues] somos un viaje de metamorfosis continua que es intrínseca a la vida misma" (38). De este modo, llama a trascender los límites identitarios de las luchas descolonizadoras, señalando como sujeto de actuación feminista a la "bastarda", no a la mestiza, dado que el mestizaje "blanqueador" ha sido un modo de pacificar una contradicción irresuelta: "la 'mezcla' no fue libre ni horizontal, no fue un proceso espontáneo, sino la imposición violenta y clandestina del poder colonial sobre el cuerpo de las mujeres" (Galindo 108). El bastardismo, dice Galindo en diálogo con Gloria Anzaldúa, es el lugar fronterizo donde

la bastarda "reconoce su origen violento" y donde se asumen "de frente todas las contradicciones de la piel y de la historia por muy dolorosas que estas sean"(40) para dar pie a la transformación cultural y al proyecto despatriarcalizador (50). Las escrituras de Carolina Maria de Jesus, Matilde Casazola, Violeta Parra y Cristina Rivera Garza eligen lo espurio en el arte, la hibridación de géneros, las identidades ex-céntricas y la creación colectiva.

En este contexto, cada una de sus obras proponen distintos géneros, que sin embargo no son categóricos. Al contrario, todas se rebelan contra los límites definitorios y trabajan en las fronteras de la hibridación: la crónica se ficcionaliza, el archivo se novela, el diario y la autobiografía se poetizan, la poesía se vuelve canción. Esta heterogeneidad estética describe las respectivas condiciones de producción de cada autora y articula, a su vez, modos de conocimiento específicos, que se escenifican en la escritura y proponen una posición frente al mundo desde el arte. Es así que la principal contribución de las cuatro autoras ocurre en los territorios del lenguaje, que es donde estas escrituras se hermanan en su arrojo creativo y transgresor, definiendo estilos reconocibles y procedimientos literarios muy particulares. Para de Jesus, Casazola, Parra y Rivera Garza, el texto encarna la vida y la convierte en una performance artística, que no teme desgarrarse, romperse incluso, porque viene a proponer, además, que el espacio de las emociones no está separado de la escritura ni del ámbito del pensamiento.

Tal como señala Giuseppe Caputo, la cultura patriarcal ha entendido que las emociones se alojan en los cuerpos y que en ese trasvase del "sentimiento" a la carne, estas nos desintelectualizan, ablandan, penetran, desclasan, feminizan. A propósito de las razones que explican por qué lo *sentimental* es considerado un adjetivo peyorativo y la

peor crítica que podría recibir una obra en la cultura occidental contemporánea, Caputo dice:

> Recorro la definición [de lo sentimental] y pienso: uno, que entregarse a lo sentimental, ya sea como autor o como lector, nos *desintelectualiza*; dos, que al desbordarnos emocionalmente, lo sentimental nos feminiza o amanera (acá recuerdo mis ojos llorosos, pero también otras reacciones posibles del cuerpo ante la emoción que ahoga: el corazón palpita más rápido, aumenta la respiración… es decir, se llena el cuerpo de sensaciones comúnmente asociadas a lo femenino); tres, lo sentimental nos ablanda y, en ese sentido, nos hace penetrables (y esto, en una lógica machista, nos pone en el lugar de la mujer); y cuatro, lo sentimental nos aleja del arte –del arte «de verdad»– y nos instala en la cultura popular, o en la cultura de masas –en otras palabras, lo sentimental desclasa a las élites–, y como nos recuerda Andreas Huyssen: «la cultura popular, o la cultura de masas, se asocia con la mujer, mientras que la cultura auténtica sigue siendo prerrogativa de los hombres».(Caputo 2017)

Las teorías de las emociones han batallado contra esta convención misógina que las reduce sistemáticamente, rebatiendo los supuestos axiológicos de la cultura occidental, que colocan en las antípodas mente/cuerpo, razón/sentimiento, masculino/femenino. Emociones y cognición no son opuestos, claramente, siendo las primeras un componente principal de la vida social. Esto significa, según explica Sarah Ahmed, que las emociones no son estados sicológicos de los individuos. Por su naturaleza dinámica y "pegajosa", circulan socialmente y como resultado de su contacto con cuerpos, objetos, ideas y valores; de ahí que no tenga sentido estudiar lo que las emociones son sino lo que estas ocasionan, en tanto "prácticas culturales y sociales" (Ahmed 32).

Abordar las obras de este corpus desde las teorías de los afectos o de las emociones otorga amplitud y perspectiva en el análisis y propone nuevos itinerarios de lectura, allí donde solo hubo prejuicios para las escrituras de las mujeres. Delgado, Fernández y Labanyi (8) consideran que las emociones están condicionadas históricamente y que tienen una naturaleza "encarnada", lo cual hace que sean un saber incorporado en el cuerpo, que se siente al tiempo que se piensa (5-6). Las emociones, nos dice Sarah

Ahmed, “son performativas e incluyen actos de habla que dependen de historias pasadas, a la vez que generan efectos” (40). No son propiedades del yo inescrutables (Labanyi 16). Al contrario, desde una perspectiva socioantropológica, se constituyen en un campo de análisis fecundo y concreto, pues pueden ser analizadas y reconocidas.

Las escrituras en muchedumbre de Carolina Maria de Jesus, Matilde Casazola, Violeta Parra y Cristina Rivera Garza exhiben el cuerpo y las emociones con audacia. Su particularidad surge, entre otras cosas, del tratamiento que dan a emociones como el dolor, la vergüenza, la culpa, la tristeza, la frustración, la ira o la ternura, y en donde los cuerpos albergan la interseccionalidad (sexo, raza, y clase). De ahí que podemos leer cómo las emociones circulan en el entramado social y cómo revelan las distintas facetas de la subjetividad y saber. Cristina Rivera Garza, por ejemplo, reflexiona sobre la forma en que el sistema patriarcal alienta emociones como la vergüenza y la culpa en las familias de las víctimas de feminicidio para petrificar el duelo y paralizar así la búsqueda de justicia. El texto, asimismo, ofrece una lección ética ejemplar acerca de cómo el dolor puede ser procesado en la escritura, penetrando nuestro cuerpo lector, evadiendo el uso de la herida como fetiche; y produciendo, en cambio, una escucha/escritura “imposible”, que resulta en la restitución de la vida y nos permite comprender el acecho del feminicida, su sicología y la del sistema que le da sustento y cabida, a partir del miedo. Es muy interesante analizar, en este contexto, cómo las palabras en las escrituras en muchedumbre se lían entre lo subjetivo y lo público, anclan las experiencias en las superficies corporales y entonces el mundo narrado nos rompe, nos conmueve y nos hace pensar.

La subjetividad y las escrituras de la vida devienen del cuerpo, que es también el lugar de la memoria. “Life narrative inextricably links memory, subjectivity, and the materiality of the body […] The ability to recover memories, in fact, depends on the ma-

terial body (Smith y Watson 49). La subjetividad se construye en el lenguaje e involucra las maneras en que se percibe, siente y experimenta el mundo, a partir de factores como la memoria, la experiencia, la agencia, la identidad e, incluso, el espacio físico (Smith y Watson 21). De hecho, pueden darse varias subjetividades simultáneamente, como ocurre en el caso de las escrituras en muchedumbre, donde el "yo" puede configurar una subjetividad artística, migrante, racial o de género, por mencionar algunas. Así, las subjetividades artística y racial en la escritura de Carolina Maria de Jesus son tan determinantes como lo son las subjetividades migrante y poética en Matilde Casazola, investigadora y musical en Violeta Parra o la investigadora y feminista en Rivera Garza. Subjetividad e identidad son conceptos relacionados empero diferentes. Mientras la primera implica una visión epistemológica amplia, la segunda se refiere a una identificación con una o con múltiples categorías sociales (nacionalidad, género, rol familiar, etc.). Las subjetividades de las escrituras en muchedumbre ofrecen variados aspectos de la identidad, así como una manifestación de la agencia en distintos frentes de la vida, pero muy especialmente en la escritura.

Desde un punto de vista muy voluntarista, la "agencia" supondría que los seres humanos son regentes absolutos de sus propias vidas, en vez de meros objetos pasivos llevados por las circunstancias. Smith y Watson advierten que se tiende a asociar las escrituras autobiográficas como "pruebas de la agencia humana", aunque en verdad tanto la escritura de la vida como la vida misma son muchísimo más complejas que la noción categórica de "libre albedrío" o libertad individual (54). Para autoras como Judith Butler, quien ahonda en las ideas de Foucault, el ser es una entidad opaca cuya condición primordial es la vulnerabilidad. Siendo así, el "yo" no tiene la capacidad de auto-conocerse ni determinarse plenamente, dado que no tiene acceso a todo lo que lo configura y a lo que está expuesto. Por lo tanto, la experiencia consciente de la vida

psíquica es sumamente limitada (Smith y Watson 58). En atención a esta condición vulnerable marcada por Butler, Smith y Watson afirman, entonces, que la "agencia" de los sujetos autobiográficos estriba en su posibilidad de narrar su propia opacidad, fragmentación y los límites de su cognoscibilidad. Desde esta perspectiva relacional, las autorías en muchedumbre configuran sus respectivas agencias artísticas y vitales, lidiando con los desafíos que plantea la interseccionalidad en su cuerpo y espacio social, sus múltiples contradicciones y sus propias ansias trasformadoras.

La relación de correspondencia nominal entre autor-narrador-personaje tan estudiada por Philippe Lejeune (Lejeune 1989) ha producido una conexión directa entre las escrituras del "yo" (diarios, autobiografías, crónicas, memorias, etc.) y la idea de "verdad". Esta es una asociación engañosa que, a su vez, ha unido umbilicalmente lo "literario" a la ficción y el uso de la imaginación (Lejeune, Pauls). De ahí que aquello no "imaginado" carecería de ese estatus —el literario—, estableciendo otro tipo de contrato o "pacto" con el lector, al proveer supuestos "relatos directos, no mediados, de la vida real narrados por individuos reales" (Molloy 27). En su ya clásico texto «La autobiografía como desfiguración», Paul de Man demuestra que el género autobiográfico no es una figuración sino una desfiguración (una invención) del ser, poniendo en crisis el modelo epistemológico, que asocia a este género con la reproducción de la vida y la captura de la "verdad". De Man propone, en cambio, una perspectiva mucho más sugerente por la cual no es el referente "real" el que comanda la autoescritura, sino una retórica performativa. Cuestiona el autor la relación unidireccional realidad-escritura:

> […] Pero ¿estamos tan seguros de que la autobiografía depende de un referente, como una fotografía depende de su tema o un cuadro (realista) depende de su modelo? Asumimos que la vida produce la autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero ¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor hace está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto,

> determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? Y, puesto que la mimesis que se asume como operante en la autobiografía es un modo de figuración entre otros, ¿es el referente quien determina la figura o al revés? ¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial? (De Man 113)

Al impugnar la cualidad mimética de los textos autobiográficos en esta cita, de Man trae a la discusión el rol del lenguaje, del "requisito técnico", que parecía ser invisible hasta entonces, pues el acento estaba puesto solo en el referente y su asumida "calcabilidad". El teórico plantea entonces que la mediación del lenguaje, y de las propias convenciones literarias, marcan una distancia insalvable entre autor y referente. El discurso autobiográfico, por lo tanto, en lugar de ser una forma representacional de la vida se convierte en "una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto en todo texto" (De Man 114). Esto significa que sería equiparable a cualquier otro texto literario, en tanto "desfiguración de la mente por ella misma causada"(118). Las cuatro obras del corpus de esta investigación desarrollan escrituras autobiográficas, "performadas" de tal modo que modifican la idea de verdad "impermeable" a la imaginación y relaciones entre sujeto, lenguaje y lector. La autorreferencialidad en cada caso no está reñida con la invención, con la conciencia política, la reflexión sobre el trabajo escritural o con la búsqueda ética y estética. En todo caso, la autorreferencialidad organiza la "vida" de las autoras, sí, pero también las ideas y la escritura (De Man 113), que fluctúan entre la experiencia de "vivir" y de "crear" en muchedumbre —acompañadas y en diálogo con distintas voces.

Dos modelos han regido las discusiones teóricas sobre la autobiografía en el siglo XX: el mencionado modelo epistemológico, que concebía el género autobiográfico como una representación "calcada" de la vida, ergo, fiel a la realidad; y el modelo cognoscitivo, que lo planteaba, en la vereda de la interioridad, como la posibilidad de la "autocreación"

y el "autoconocimiento" plenos del autor a partir de la escritura. Siguiendo a Paul de Man en su cuestionamiento a ambas corrientes, Ángel G. Loureiro incorpora la variable "ética" a la discusión sobre la referencialidad. Agrega a su análisis las ideas de Levinas, con lo cual entiende que la autobiografía es un acto discursivo, intertextual, retórico y, sobre todo, ético. Para superar los postulados de la referencialidad y de la recreación del "yo", afirma Loureiro, los estudios del campo "deberían complementar su obsesión con lo epistemológico-cognoscitivo con una atención a lo ético" (Loureiro 135), que puede ser leída como un compromiso con la alteridad. Levinas, nos dice Ángel G. Loureiro, plantea el principio de alteridad como una "apertura vulnerable al otro" (Loureiro 137), que se da en la comunicación. El "yo", en esa apertura, se construye siempre como respuesta y como deuda con el otro, dado que la comunicación no se puede reducir al fenómeno de la verdad. "En otras palabras, la verdad (autobiográfica) estará siempre atravesada por la deuda y por la culpa" (137). Es por ello que Loureiro considera que el referente autobiográfico es siempre "recalcitrante"; es decir, que se resiste a ser "saturado" o "suturado" por discursos explicativos (el pasado no se puede restaurar completamente, así como la completitud del "yo" es un imposible). En consecuencia, la "autoescritura" es un acto dialógico y performático, que responde y se dirige al otro, no con la "verdad/realidad" en la mano sino con una promesa responsable de verdad (148). En los textos de Carolina Maria de Jesus, Matilde Casazola, Violeta Parra y Cristina Rivera Garza, no hay ansias totalizantes sino un constante deseo dialógico y una incompletitud declarada que requiere la participación del otro: el que lee, pero también ese/esos con quienes se escribe. El testimonio en ellas, como propone Beatriz Sarlo, intenta "comprender" tanto o más que "recordar", lo cual involucra un pacto "ético" en el tratamiento de la memoria, que al mismo tiempo no renuncia a la imaginación («Historia y memoria: ¿Cómo hablar de los años setenta?» 41).

A estas alturas está bastante claro que los géneros autobiográficos no dependen de los sucesos de la realidad sino, como afirma Sylvia Molloy, de "la *articulación* de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización" (16). Es por ello, precisamente, que Ricardo Piglia señala que la manera en que se articula el relato (cualquier relato, no solo el autobiográfico), es decir, en que se cuenta una historia, involucra una particular manera de "comprender" y de "ser" en el mundo y en la escritura. Así, en palabras del autor, podría verse a la "historia de la narración como una historia de la subjetividad, como la historia de la construcción de un sujeto que se piensa a sí mismo a partir de un relato" (Piglia, *La forma inicial.* 46). Establecer conexiones entre las distintas formas de narrar(se) de las escritoras de este corpus, nos acerca a los desafíos creativos y tensiones emancipatorias en sus respectivos contextos y momentos históricos, desde la segunda parte del siglo XX hasta la segunda década del XXI.

Ahora bien, ¿por qué este arco de tiempo? La respuesta es porque fue a mediados del siglo XX cuando por fin las mujeres conquistaron en América Latina derechos políticos básicos como el voto o su inserción en la vida pública, social y cultural. A principios de la década de los 60 las mujeres apenas habían terminado de conquistar derechos sociales y políticos básicos como el sufragio universal: Paraguay lo consigue en 1961, Colombia en 1957, Nicaragua y Perú en 1955, México en 1953, Bolivia en 1952, Costa Rica y Chile en 1949, Argentina y Venezuela en 1947, Cuba en 1934, Brasil y Uruguay en 1932, y Ecuador en 1929 (Unesco). Y es en la segunda década siglo XXI cuando el movimiento feminista ha conseguido mayores logros en su propósito por derrumbar los basamentos de la sociedad patriarcal. Analizar la producción estética durante este periodo, nos lleva a entender, como señala Roxana Pagés-Rangel, "los mecanismos de representación de un nuevo orden social, ético o ideológico, a través de

un modelo de experiencia personal basado en la reflexividad y la exploración de la interioridad" (Delgado et al. 10).

La historia de marginalización de las mujeres escritoras en América Latina es larga. Algunos ejemplos paradigmáticos de esta exclusión en el del siglo XX se dieron en el *Boom*, las vanguardias o en el modernismo. Nombres como Clarice Lispector, Elena Garro, Amparo Dávila, Marosa Di Giorgio, Silvina Ocampo, Idea Vilariño, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, María Luisa Bombal, Hilda Mundy, María Virginia Estenssoro son hoy imprescindibles, pero en su momento fueron invisibilizados o considerados como un apéndice menor en medio de un canon masculino y patriarcal. Incluso hoy, que los sistemas editoriales se muestran dispuestos a publicar mujeres, esa apertura también está sujeta a una categorización de mercado. Por ello, resulta relevante que las escritoras de este corpus visibilicen sus genealogías y los legados de otras mujeres y obras precedentes y contemporáneas, planteando la subjetividad artística femenina como un espacio heterogéneo, rizomático y complejo (Álvarez; Deleuze y Guattari; Galindo). De esta forma, de Jesus, Casazola, Parra y Rivera Garza proponen otros modos de lectura de la literatura latinoamericana contemporánea y contribuyen a descentrar el canon.

En este trabajo trazo líneas de conexión entre estas cuatro autoras en muchedumbre pues, desde sus respectivos contextos y tiempos, revitalizan el género autobiográfico, evidenciando en sus escrituras sus fuertes cuestionamientos a las normatividades de la vida y del arte. Esto es relevante pues el modo en que cada autora se performa implica una toma de posición ética, estética y política y una refutación a los asentados prejuicios alrededor de la mujer y del acontecimiento creativo. Enmarco el análisis contextual de cada obra en el pensamiento feminista latinoamericano contemporáneo desde mediados de siglo XX hasta el XXI, cuya vocación interseccional

y decolonial —raza, clase y género— se plantea emancipadora, igualitaria y plural, y se ha expresado, desde distintos ámbitos, con una fuerte agencia creativa, performativa y artística. Recupero las bases teóricas de los feminismos del sur que han rechazado la salida inmediatista y prosistémica de reducir las luchas de las mujeres a la inscripción de sus derechos en el sistema capitalista. "Lo nuestro es un proyecto de transformación de estructuras", afirma María Galindo, para quien el proceso de "despatriarcalización" —"el patriarcado se va a caer", cantan LasTesis desde Chile— es irreversible y "una gran puerta donde caben caóticamente todas nuestras luchas" (50).

> Feminismo es la palabra que nos envuelve y acoge políticamente pero cuyos límites están diluidos y cuyas raíces son múltiples… No es el feminismo, son "los feminismos". No nos vamos a poner de acuerdo, no tenemos por qué hacerlo ni mucho menos tenemos por qué llegar a discusiones altamente destructivas que se repiten cíclicamente. (Galindo 48)

Galindo describe desde la praxis lo que la académica Sonia Álvarez ha conceptualizado como un "campo heterogéneo" o un "campo discursivo de actuación/acción" múltiple (Álvarez 265); es decir, una fuerza política enriquecida precisamente por las tensiones contenciosas de sus distintas definiciones ontológicas (feminismos negro, decolonial, del Caribe, chicano, lésbico, indigenista, trans, militante, autonomista, populista, anarquista, bastardo, etc.). La aceptación de la diferencia como principio rector y los debates sobre el significado mismo del feminismo, sobre los diferentes caminos de protesta, proyectos de transformación social/cultural y expresiones reivindicativas (artísticas, políticas y populares) han sido y son constitutivos de este "campo" político. Por lo tanto, coinciden sus pensadoras en que esta dimensión contenciosa e incluso antagónica es un espacio productivo de pensamiento y de acción, no una debilidad. El feminismo latinoamericano es, en este contexto, el caldo de cultivo de una nueva episteme sin ansias de pureza y que ocurre en la fricción de sus propias dinámicas de lucha.

Para entender las particularidades históricas de cada caso, contextualizo las obras de Carolina Maria de Jesus, Matilde Casazola y Violeta Parra, en la llamada "etapa del silencio" o tercera ola del feminismo latinoamericano, ubicada por la historiadora y filósofa feminista, Stephanie Rivera, entre 1950 y 1970 (Rivera B.). En este periodo, dominado por diferentes gobiernos dictatoriales en la región, las mujeres participaron activamente en la izquierda y en los movimientos populares latinoamericanos, mas no articularon demandas ni un pensamiento específico, desde el feminismo. Rivera señala en su investigación, que si bien las voces de las mujeres no se escucharon directamente desde la teoría feminista sí lo hicieron desde la literatura y la poesía, con ejemplos cardinales como el de Rosario Castellanos, Clarice Lispector, Antonia Palacios y Albalucía Ángel, entre las que podemos sumar entre muchas otras a Casazola, Parra y de Jesus, precisamente. Del mismo modo, analizo la obra Cristina Rivera Garza desde el llamado el feminismo del siglo XXI o quinta ola (Rivera B.), caracterizada en América Latina por la irrupción de los feminismos populares, una fuerte crítica al feminismo liberal de fines del siglo XX y la constitución de un campo heterogéneo e interseccional de acción y pensamiento (feminismos decoloniales, indígenas, negros, lésbicos, trans, del Caribe, latinx, bastardo, etc.).

Complemento esta aproximación histórica, con la crítica feminista propuesta por Toril Moi, desde la sociología de Bourdieu, para analizar procesos de enunciación literaria. En sintonía con Moi, me resulta imposible separar los procesos creativos de la interacción social e institucional que los afectan, especialmente porque, en el caso de sujetos subalternos, las conquistas de la escritura no ocurren sin romper las estructuras del poder que determinan la cultura. Pierre Bourdieu ha estudiado ampliamente desde la sociología, la antropología y la historia, los procesos de producción, circulación y legitimación de los productos culturales, poniendo especial atención a las dinámicas de

poder involucradas. La aproximación feminista a la enunciación literaria, que realiza Toril Moi, rescata los itinerarios de lectura de Bourdieu, originales, sobre todo, en el desarrollo de una microteoría del poder social:

> […] mi interés por Bourdieu está basado en mi convicción básica de que gran parte de lo que les gusta trivializar a las mentes patriarcales como chismes –y, más específicamente, como chismes de mujeres– es socialmente significativo. Pero una cosa es afirmar esto y otra muy diferente es hacer un caso convincente para defender la afirmación. Después de leer a Bourdieu, me siento confiada en que es posible unir los detalles monótonos de la vida cotidiana a un análisis social más general del poder. (Moi 3)

Precisamente, al privilegiar la visión de lo cotidiano, y del cuerpo en ese espacio profundamente político, tanto dentro como fuera de la escritura, las autoras en muchedumbre ofrecen la posibilidad de una crítica minuciosa del macro y micro poder, especialmente en lo relativo a las violencias "simbólicas" y, también" a las violencias "abiertas o duras", que se dan en sociedades "dóxicas", como las denomina Bourdieu, en las que el "orden político y cosmológico establecido se percibe como no arbitrario, es decir, no como un orden posible entre otros sino como un orden auto evidente "; en otras palabras, incuestionable (Moi 7). Estamos hablando de sociedades en las que la tradición es el silencio y en donde no suele haber espacio para la transformación o ese espacio es muy pequeño. Sin embargo, cuando ese orden cotidiano es desafiado, entonces se "destruye la práctica de la evidencia" (Moi 7) y el modelo social entra en crisis. Es necesario, para que esto ocurra, que el silencio sea roto y la experiencia privada se torne pública, lo cual, por otra parte, no está exento de consecuencias dramáticas (Moi 8), como puede verse en el derrotero de las autoras en muchedumbre.

De todas maneras y llegados a este punto, sugiere Bourdieu, el cambio social requiere de la acción colectiva, cosa que, sin duda, ha venido ocurriendo con los movimientos feministas. Esta acción ha ocasionado, a su vez, que las relaciones de género hoy en día no sean completamente inmutables o "dóxicas", dado que hay una tensión

activa entre ortodoxia y heterodoxia (Moi 11). La perspectiva de Bourdieu aplicada al feminismo por Moi, permite abordar las relaciones de género de un modo más cuidadoso y multidimensional. Por ejemplo, cuando los movimientos feministas en las democracias occidentales comienzan a cuestionar sistemáticamente la "doxa" y a materializar sus reivindicaciones de género, por una parte, los mecanismos de violencia simbólica dejan de tener efecto; pero, por otra, la violencia física vuelve a acaecer, como en efecto está ocurriendo. "En este sentido, el aumento de la violencia física contra las mujeres desde la emergencia del movimiento de mujeres señala el hecho de que las relaciones de género están ahora constantemente en crisis" (Moi 13).

Las obras de Rivera Garza, de Jesus, Casazola y Parra muestran el género como "una categoría social combinatoria, que se infiltra en todas las demás" (Moi 12); el género determina, junto a otras categorías más o menos influyentes, su escritura y sus intervenciones en los campos culturales, quebrantando la "doxa", produciendo enunciaciones y transformaciones en el arte y en la estructura social, alcanzando eventualmente legitimidades e, incluso, perdiéndolas. Tanto Bourdieu como Moi consideran el género de un modo relacional y variable, lo cual ha resultado productivo en el análisis de las estéticas en muchedumbre, en donde el devenir artístico no depende exclusivamente de este factor. El género es pues una variable social a la que se agregan capas de capital simbólico y la "carga negativa" que contiene intrínsecamente no es de ninguna manera similar para todas las mujeres. Dice Moi que si bien podemos suponer que, en la mayoría de los contextos, "ser hombre funciona como capital simbólico positivo y ser mujer como capital simbólico negativo", estas correlaciones en el caso de las mujeres pueden variar (13).

> Las categorías de Bourdieu son siempre relacionales, siempre están determinadas por sus relaciones fluctuantes con otras categorías. Una consecuencia interesante es que no podemos suponer que ser mujer tendrá cantidades iguales de capital negativo en toda la vida de una mujer o en todos los campos sociales. Hablando

> desde un punto de vista social, entonces, esto significa que a veces una mujer es una mujer y, a veces, lo es mucho menos. (Moi 14)

En atención a esta perspectiva teórica, he analizado la variable género en las escrituras en muchedumbre, poniéndola en relación con los respectivos capitales simbólicos, sociales e intelectuales de sus autoras, considerando la violencia del sistema patriarcal y las tremendas luchas que ha supuesto la escritura. Asimismo, me he detenido en los modos de resistencia que estas escritoras crean y las contradicciones que aparecen en el campo cultural una vez que el sistema las reconoce, total o parcialmente, o quiere asimilarlas como parte del *mainstream*. Leer a de Jesus, Casazola, Parra y Rivera Garza desde una sociología feminista de la cultura, me ha permitido reconocer su compromiso ético con la alteridad, identificar las distintas formas dialógicas que establecen con el lector/la lectora y reconocer en ellas auténticas representaciones estéticas, estilos literarios claramente definidos (procedimientos, miradas, lecturas), que hacen parte de una conversación mayor con la tradición y, al mismo tiempo, constituyen estrategias políticas de intervención cultural.

De hecho, estas estrategias estéticas y políticas pueden ser descritas a partir de los siguientes "movimientos": Carolina Maria de Jesus **trae** a la ciudad letrada al interior de la favela y de sus diarios. La confronta a su escritura radical, bastarda y colectiva, en un movimiento poético que desarraiga las palabras de sus referentes habituales y de la estabilidad del idioma normado, produciendo desconcierto por las conexiones que establece ese otro/nuevo lenguaje re-engendrado. La autora, por supuesto, sorprende por la urgencia de los temas que trata (el racismo institucionalizado, la ciudad desplazada, la niñez perpetrada por la violencia del hambre, la maternidad extenuada); pero, sobre todo, debido al atrevimiento estético de su propuesta diarística desgarrada, monstruosa y deslumbrante. El movimiento de Matilde Casazola podría ser casi el contrario, en tanto

su apuesta es la de la "discreción". Su modo sigiloso, también antisistémico, **atraviesa** el campo cultural y, una vez adentro, lo estalla y modifica, para posteriormente volver a retirarse. La imperceptibilidad de sus movimientos, como la de la semilla que germina y avanza lenta e irreversiblemente hacia la luz, desobedece las normas e incorpora al sistema su propia praxis poética y musical, fusionando lo lírico y lo popular. Por su parte, Violeta Parra **excava y emplaza**: primero, reconoce en el lenguaje la acumulación de un proceso creativo ancestral, en el que ella "des-sedimenta" las formas populares y folklóricas, las transforma poéticamente, abriendo un espacio para la voz plural de la mujer, que emplaza en el foro común, al estilo de Casazola, pero para quedarse. Finalmente, Cristina Rivera Garza **excava y expande**, en un movimiento vertical y profundo, trabajando sobre los archivos materiales e inmateriales, des-sedimentando, desapropiando, declarando los préstamos de la lengua, trabajando colaborativamente para, en el foro de lo común, ser "en" y "con" los otros. Y para desenterrar los secretos de la violencia y de la acumulación y encontrar justicia.

Las cuatro escrituras en muchedumbre que analizo se constituyen en "laboratorios creativos" donde podemos observar la arquitectura de un pensamiento político, filosófico y estético, a la vez que la ejecución, la praxis de ese pensamiento en la escritura, o lo que Beatriz Sarlo llamó el "método poético acción" (26). Mi lectura obsesiva de cada uno de estos laboratorios y de los trabajos críticos alrededor de ellos, suscitaron nuevas preguntas y reflexiones que respondo, ampliando la discusión en el campo de los estudios autobiográficos y de género.

En el primer capítulo, analizo los diarios de Carolina María de Jesus proponiendo itinerarios de lectura interseccionales, que muestran que la autorreferencialidad en *Cuarto de desechos* se despliega de los modos más atrevidos, haciendo del desparpajo y la irreverencia del lenguaje una forma de resistencia decolonial y un espacio de exploración

poética desaforada (el libro publicado compendia, en menos de doscientas páginas, más de 37 cuadernos de escritura diarística) (Perpétua 64-65). El análisis señala la necesidad de leer críticamente las relaciones entre sujeto (subalterno) y lenguaje, sea porque en su exploración del día a día, estos diarios nos plantean una experiencia fracturada y refractada del tiempo y ese recorte de la mirada constituye un índice poderoso de la realidad; porque operan como una zona liminar entre la invención y lo "real" y como esfera de experimentación escritural; o porque en ellos la escritura está encarnada en el cuerpo y genera un espacio profundamente cognoscitivo. La precisión sobre la subalternidad es oportuna en la medida en que de Jesus rompe con su escritura históricas barreras de discriminación no sólo de género sino raciales.

Específicamente, me detengo en el conjunto de procedimientos narrativos y poéticos que conforman el estilo y la mirada característicos de de Jesus, para demostrar, en primer lugar, su agencia artística, tantas veces escamoteada bajo la sombra de su editor, Eudálio Dantas. En segundo lugar, describir los modos en que crea muchedumbre (a través de recursos pragmáticos específicos); y en tercero, señalar las maneras en que genera un estilo bastardo desde el cuerpo y el cuerpo de la escritura. Para ello, trabajo detalladamente con las nociones teóricas de Frantz Fanon, María Galindo y Mario Montalbetti, colocando el lenguaje en el centro de una reflexión decolonial, antipatriarcal y poética. En sus imprescindibles poemas-ensayos, Montalbetti ha señalado la urgencia de atender al lenguaje poético en su inmanencia, sin sucumbir al vicio, acaso al alivio, del traslado metafórico, al que acude el lector (el crítico) cuando no puede (o no sabe) leer lo que el lenguaje "es" en su intolerable sustancia («La ceguera del poema» 88). Algo parecido afirma Slavoj Zizek a partir de las interpretaciones siempre unidimensionales (de diestra y de siniestra) del Titanic como catástrofe civilizatoria (Zizek 106). De la mano de ambos autores, en este capítulo también me ocupo de señalar la

sobredeterminación metafórica, el cansino "traslado simbólico", que reduce la lectura de la favela a la imagen del cuarto de desechos. Realizo, en vez de ello, una inmersión en la literalidad, en la hipóstasis del tropo, que nos propone Carolina Maria de Jesus, pegada a la letra, a las voces y al cuerpo de su escritura. Invito, entonces, al lector a aproximarse a la inmanencia del lenguaje caroliniano y a dejar de evitar la "imposible Cosa" o la "materialidad aterradora", de la que habló Zizek.

El segundo capítulo, dedicado centralmente a la poeta y cantautora boliviana Matilde Casazola, está dividido en dos partes: una primera en la que comparo su *Serie autobiográfica* a las *Décimas* de Violeta Parra, por la conexión natural entre ambas poetas y cantautoras y por ser las últimas, con todas sus diferencias, un antecedente inmediato para escritura autobiográfica de Casazola. La segunda parte del capítulo, también en diálogo con la poeta chilena, está dedicada a analizar la que considero la propuesta estética, política y conceptual de la cantautora boliviana y que denomino "poética de la discreción", siguiendo al filósofo Pierre Zaoui. De todas las escritoras del corpus propuesto, es Matilde Casazola la menos estudiada por la academia, por no decir que prácticamente no existen trabajos sobre su extensa obra, no obstante sus canciones han sido interpretadas, traducidas a otras lenguas y adaptadas tantas veces y de formas tan diversas que es imposible hacer un recuento fidedigno. Su obra poética es también vasta —16 libros publicados— y, en buena parte, permanece inédita, igual que un importante cuerpo de canciones. Esta disertación se concentra solamente en los seis libros que componen su *Serie Autobiográfica* y que dialogan directamente con sus canciones de la época, produciendo un contrapunto entre la poesía, la música popular y el canto —acaso un diario de viajes cantado— y donde se desacraliza cualquier idea absoluta de género. Al mismo tiempo, incorpora material de las extensas entrevistas que realicé con la autora a lo largo de cuatro años de trabajo y el poema 43 que considero fundamental y que

corresponde a *Los dardos equívocos* (1979-80), libro de la *Serie Autobiográfica* que permanece todavía inédito.

Las escrituras autobiográficas de Violeta Parra y Matilde Casazola son ejemplos paradigmáticos de lo que llamo "escrituras en muchedumbre" por su entronque con la canción popular y la poesía. La poesía es canción, como se sabe, y ocurre en la comunalidad, en la participación. "Él poeta lo crea [al poema]; el pueblo, al recitarlo, lo recrea. Poeta y lectores son dos momentos de una misma realidad" (Paz 39). En el análisis comparativo, en el que sigo fundamentalmente a María Galindo, Rivera Garza y Paula Miranda, observo los modos en que muchedumbre y bastardía ocurren en los poemas autobiográficos de las autoras, desnaturalizando el lenguaje y los géneros, desplegando distintas subjetividades, especialmente la artística; y produciendo tensiones entre el margen y el cosmopolitismo. El cruce de fronteras es existencial y estético. Performando distintas maneras de narrar(se) (la viajera, Parra; y la descifradora de signos, Casazola), ambas cantautoras se mueven entre lo colectivo y lo individual, el margen y el centro, el museo y la peña, el lirismo y lo popular, precisamente en las zonas fronterizas que caracterizan el bastardismo, lugar anticanónico, desde el que descentran la tradición.

Cristina Rivera Garza, a quien dedico el tercer capítulo, ha venido teorizando y ensayando su pensamiento teórico y filosófico en distintos textos donde la desapropiación ocupa un lugar preponderante. Así, en *La muerte me da* (2007) y en *La cresta de Ilión* (2020), por ejemplo, la autora hace de la práctica documental un medio para construir novelas híbridas donde los límites entre prosa, poesía y otros géneros son por lo menos borrosos y donde la intertextualidad invoca —como en el juego de la huija— a autoras como Alejandra Pizarnik y Amparo Ávila, que son re-leídas e invitadas a participar de la ficción. Su práctica escritural abiertamente geológica y expandida (Pauls, *Temas lentos*) ha sido tierra fértil para sembrar y cosechar con el lector ideas alrededor del lenguaje y

de la creación literaria. En *Había humo, niebla y que se yo*, reescribe a Juan Rulfo, su Rulfo personal, y ella misma se "encuerpa" como personaje en la meta-ficción. Sin embargo, no es hasta *El invencible verano de Liliana* que pone a prueba ese conjunto de ideas en un artefacto autobiográfico performativo y coral. Argumento que Rivera Garza automodela el lenguaje de las emociones para entender y reflexionar sobre aquello que es inenarrable por su horror intrínseco: el asesinato de una hermana a manos de su pareja. Y se aferra para ello al lenguaje. Los mal nombrados "crímenes de pasión", que han culpabilizado tantas veces a la víctimas, son llamados por su nombre: feminicidios. En esta articulación lingüística se funda el principio de justicia poética de esta escritura del yo, cuya autoría es individual y colectiva. La autora, la hermana muerta y vuelta a la vida en sus escritos y en la memoria, los padres, los testimonios de quienes las conocieron, los ecos que se escuchan en los pasillos del sistema judicial, memoriales, artículos de prensa, citas de filósofas y poetas, los cantos feministas son lo que forma su escritura en muchedumbre.

En este capítulo, analizo los procesos de excavación y desapropiación utilizados por Cristina Rivera Garza para enfrentarse a la violencia y a la obsolescencia programada del Antropoceno, cuyo signo es la extinción. Con este fin, reviso la interrogación geológica que hace Sergio Villalobos-Ruminott al capitalismo —sobre la que Rivera Garza edifica su teoría— y que es descrita como un sistema "circular que empieza y termina en el cadáver, es decir, que empieza en la explotación del fósil y termina… en la destrucción productiva de nuevas mercancías que implican, a la vez, la producción misma de más cadáveres" (Villalobos-Ruminott, *Soberanía, acumulación, infrapolítica*). La geología es vista entonces críticamente como una forma de pensar las estratificaciones de la violencia contemporánea, incluso cuando el cadáver ha desaparecido y lo que queda es su evanescencia o la "ceniza", para usar un término de Derrida. ¿Hay justicia posible ante

la desaparición? Es la pregunta central que se plantea Rivera Garza y que sigo en este capítulo en el que utilizo también la propuesta feminista-decolonial-negra de teóricas como Ana-Maurine Lara y Saidiya Hartman relativa a los "archivos de la imaginación". Estos archivos son los espacios donde la memoria se genera o regenera a través de actos creativos o performativos de "fabulación crítica" que sirven para resignificar la historia y re-contarla allí donde el silencio está lleno de sangre. En *El invencible verano de Liliana*, Rivera Garza plantea una ventana ucrónica, donde produce la vida de su hermana, en esa "especie de resurrección" en la re-escritura, que evita el "desastre insuperable" (Rivera Garza), el borramiento, y hace frente al apocalipsis cotidiano de una Latinoamérica gobernada por un capitalismo *gore* y necropolítico y con su sino de muerte mercantilizada.

Sin olvidar los antecedentes de las escrituras del "yo" en la literatura colonial hispanoamericana (Sor Juana, Cabeza de Vaca, el Inca Garcilaso, Bartolomé de Arzáns de Orsúa, los cronistas de Indias…), es un hecho comprobado que es en el siglo XIX cuando el acontecimiento autobiográfico comienza a darse con la autoconciencia de sus practicantes. Silvia Molloy lo explica En *Acto de presencia*, en donde da cuenta también de cómo los procesos independentistas de la región produjeron una tremenda crisis de referentes institucionales, impactando la conformación de identidades y las representaciones culturales en el conjunto de repúblicas nacientes (14). La inestabilidad política permeó así la subjetividad de época:

> Si ya no se escribe para el Rey ni para la Iglesia, ¿para quién se escribe? ¿Para la verdad? ¿Para la posteridad? ¿Para la historia, disciplina que muchos autobiógrafos convertirán en fuente de validación? A esta crisis de autoridad corresponde un yo en crisis que escribe en un vacío interlocutorio. (Molloy 14)

Por ello, no es raro que las escrituras autobiográficas del siglo XIX adoptaran en una dicción literaria eurocéntrica y, al mismo tiempo, balbucearan relatos nacionales y de identidad, no pocas veces ligados a la historia cívica y militar (Amaro, *Vida y escritura: teoría y práctica de la autobiografía.* 152). Casos emblemáticos como *Recuerdo de Provincia* de Domingo Faustino Sarmiento, muestran los esbozos de la patria, la oposición civilización y barbarie, la centralidad del sujeto masculino y letrado, que usa la escritura como "llave de la política para abrirse un espacio público" (Sarlo, «La invención de Sarmiento»). De manera general, la autobiografía fue un "género masculino, burgués o aristocrático, propio de centroeuropa o Norteamérica en el que un héroe, que gobierna el mundo, posee la habilidad de decir *yo*" (Jirku y Pozo 10). Hay claramente una construcción de la masculinidad que se legitima en el espacio público, en donde el hombre se emparenta a los grandes temas sociales e históricos. Y esto no ocurre solo en el siglo XIX, *Confieso que he vivido* (1974), de Pablo Neruda, es otro caso por demás canónico de esta tendencia: el gran poeta habla de su vida y su vida es la historia, la política, no solo el arte.

Dejando a un lado las conexiones escritura-poder por un momento, los géneros autobiográficos hispanoamericanos del siglo XIX y principios del XX mostraron estrategias discursivas renovadoras, que pusieron en "posiciones incómodas" a sus propios cultores y cultoras. Explica Lorena Amaro que para el caso chileno, extensible a otros países del continente, algunos de sus practicantes debieron "justificar el empleo de la primera persona y la singularidad de su experiencia, en un medio en que prima la valoración del pudor". (Amaro, «Que les perdonen la vida: Autobiografía y memorias en el campo chileno» 5). En todo caso, en la regencia de lo privado y desde la subalternidad, las mujeres fueron ostensiblemente más invisibilizadas y desafiadas que sus pares, por los prejuicios de género (literario y sexual). La escasa publicación de sus escrituras

influyó en el hecho de que gran parte del archivo que se guarda esté constituido por memorias, epistolarios, cartas, confesiones religiosas y otras escritos de carácter "íntimo" y desprovisto de los rasgos "autoritarios" de la época (Jirku y Pozo 10). La idea de que las escrituras autorreferenciales de las mujeres carecían de conciencia histórica y estética tuvo mucho que ver con ese archivo. A pesar de lo cual, escrituras protofeministas como las de Adela Zamudio en *Íntimas* (1913) o Teresa de la Parra en *Efigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924), entre tantas otras, demostraron que la intimidad en las escrituras del "yo" sería un territorio más que fecundo para lo literario.

Conviene aquí abrir un paréntesis en torno al concepto de nación, que Benedict Anderson ha definido como "an imagined political comunity", limitada y soberana, en la que sus miembros pueden no conocerse ni tener contacto nunca y mantener aun así un intenso sentido de comunión (Anderson 5-6). Esta "comunión" ha dependido en gran medida de los relatos "representativos y representacionales" que dotaron a lo nacional de un régimen simbólico, metafórico, imaginario y aglutinante (Antezana), aunque en los hechos las poblaciones subalternas siempre quedaran en excluidas de las figuraciones de nación en América Latina. Es así como la entelequia civilización-barbarie de los textos de Sarmiento —en especial de su *Facundo*— definió la retórica de origen de la nación argentina y se contagió a todo el Cono Sur hasta bien avanzado el siglo XX.

En Chile, este ideal de nación como sinónimo de "civilización" prevaleció todavía hasta los años 50, afirma Patricia Cerca, negando la posibilidad de lo "otro" que no fuera la élite intelectual y borrando del espacio público a lo campesino, al "espíritu de lo popular", visto entonces como "el imaginario de los pobres, los incultos, los ignorantes, los rotos, los mugrientos" (Cerda, Web). Sería la actuación de Violeta Parra, con su trabajo de recuperación del folclore y la canción popular chilena, determinante para la

"neutralización del paradigma sarmientino", afirma Cerda y añade: "ella y su hermano Nicanor Parra mostraron la belleza que nació de la mal llamada barbarie y con ello negaron su existencia"(Cerda, Web). En sus *Décimas*, Violeta Parra dibuja la silueta del país subrepticio, ese que no se muestra en los mapas de geografía oficiales. Pone cada parte de su cuerpo en las localidades rurales, alejadas de los centros de poder. Deja pues un ojo en Los lagos y el otro en Parral, el brazo derecho en Buin y el pecho en Cuacautín, las manos en Maitencillo y la falda en Perquilauquén (Parra 160). Pero la novedad de esta escritura no solo reside en la crítica social y en el humor que Violeta desapropia de la lira popular, sino en la actualización de ese procedimiento en la tradición folclórica; en su caso, con un estilo poético, al mismo tiempo íntimo y corrosivo, que habla de las contradicciones de la modernidad y de los excluidos del capitalismo en su país (Miranda, *Las décimas de Violeta Parra; autobiografía y uso de la tradición* 60).

En Bolivia también se estableció una relación de correspondencias Estado-élites ilustradas. Siguiendo al historiador Javier Sanjinés y a la crítica Blanca Wiethüchter, Sebastián Antezana afirma que la literatura tuvo un rol muy relevante en la conformación de la nación desde su fundación en 1825, pero especialmente en los albores del siglo XX, tras la Guerra del Pacífico en la que Bolivia perdió su salida al mar con Chile (1879-1884). Con una orientación antropo-sociológica, a veces positivista, los escritores —hombres de política— se comprometieron con lo que Wiethüchter llamó el "proyecto de nominación de lo nacional" (Antezana 154). De ahí devinieron las literaturas de la Guerra del Chaco (1932-35), de la Revolución Nacional (1952), de la guerrilla Ñancahuazú (1963) y de los golpes militares (1964-1982) (Antezana 157-58). El posterior ingreso a la democracia trajo consigo lo que el investigador Martín Zelaya ve como el momento de "despolitización" literaria (58).

> En la primera mitad de este siglo [XX], el conflicto interétnico se manifestó de diversas maneras. Por un lado, la oligarquía encontró en sus relaciones con el indio

> el mayor límite a sus posibilidades de formular un discurso nacional, y optó por comprimir su espacio de interpelación política e ideológica a una estrecha minoría de doctores y letrados criollos "que se sentían dueños del país pero lo despreciaban". (Rivera Cusicanqui 74-75)

Efectivamente, la escritura acompaña la política y la política se filtra en la escritura, dejando ver las tensiones raciales irresueltas y las heridas de un colonialismo patriarcal firmemente interiorizado. Esto implica que los proyectos nacionales de ese Estado incipiente tampoco incluyeron a las mujeres, lo cual no impidió, según Virginia Ayllón, que ellas se autorrepresentaran en dichos proyectos y los interpelaran directa o indirectamente. Para Ayllón, escritoras como Adela Zamudio, Hilda Mundy, Lindaura Anzoátegui de Campero y Allison Spedding, entre otras, practican un "anarquismo" creativo, con el que desacralizan los "grandes temas nacionales", se oponen al sistema de dominación que las oprime y, sobre todo, experimentan formas de resistencia en el lenguaje (Ayllón 1). Matilde Casazola realiza este tipo representaciones *contranatura*, desde el margen y en solitario; sin adscribirse a ninguna tendencia dominante, transforma definitivamente las relaciones entre poesía y música popular en Bolivia, y ofrece una imaginación del país siempre en el orden de lo no "oficial".

> Había esa influencia en los años 70, con el asunto del *Che* Guevara, una persona joven casi se sentía en la obligación a hablar de la lucha social, de la desigualdad y de todos esos temas políticos. Era peligroso en el sentido de que uno [como artista] se podía desviar hacia otros causes que no eran los que uno estaba buscando. Yo me fui a mi exigencia interior y mostré otra faceta de lo que es el pueblo y el alma popular, también en rebeldía.(*Entrevista* 2021)

Si alguien ha hecho trizas en su escritura el mito-nación es Carolina Maria de Jesus. Me refiero al paradigma de la "democracia racial", basado en las ideas de Gilberto Freyre, que se expandieron, por igual, dentro y fuera de Brasil en los gobiernos de Vargas, Goulart, Kubitschek e, incluso, en la dictadura militar (Sáenz de Tejada 116), patentando la concepción de un Estado sin diferencias raciales y promotor de la "igualdad" de

oportunidades. Esa fue, como digo, la enunciación oficial que gritaba a los cuatro vientos las ansias de modernidad y los logros de un desarrollismo desaforado, que de Jesus retruca en sus diarios, desde las condiciones de infrapobreza de la favela.

En Brasil, el sujeto nacional se edifica a partir del paradigma étnico de "inclusión del otro", que deriva de una mala conciencia de la colonización y de un terror latente a la fragmentación. Analizando las propuestas de Rita Segato sobre la relación de la nación y la alteridad, María Silvana Sciortino afirma:

> La representación de los "otros internos" fue efectuada por una Élite letrada caracterizada como *antropofágica*, es decir a la par de que incluye, impide representarse al otro con voz y demanda propia. Desde los sectores hegemónicos el otro es asignado a un lugar dentro de los componentes de la Nación, la voz totalizadora de una Élite mestiza y blanqueada es la que inscribe ese lugar. (Sciortino 186)

De Jesus lucha por salir de los intestinos de este sistema *antropofágico* y establecer su voz en el ámbito público. Y si bien, por momentos, pareciera que manifiesta una cierta idea "bucólica" de nación, lo hace para des-romantizarla desde una ironía agudísima, llevando a sus lectores a las entrañas de un sistema que devora, ante sus ojos, a esos que dice incluir (a la mujer negra y a los favelados). El mito-nación cae, entonces, como en la siguiente entrada de *Cuarto de desechos*:

> 13 de mayo. Hoy amaneció lloviendo. Es un día simpático para mí. Es el día de la abolición. Día en que conmemoramos la liberación de los esclavos.
> […]
> … llovió, se puso frío. Es el invierno que llega. Y en el invierno uno come más. Vera comenzó a pedir comida. Y yo no tenía. Era la repetición del espectáculo. Yo tenía dos cruzeiros. Pretendía comprar un poco de fariña para hacer un calentado. Fui a pedirle un poco de manteca a doña Alice. Ella me dio la manteca y arroz. Eran las 9:00 de la noche cuando comimos.
>
> Y así es como el día 13/05/1958 yo luchaba contra la esclavitud actual: ¡el hambre! (Jesus 48-49)

Cristina Rivera Garza ha teorizado ampliamente sobre la "necropolítica" (Achille Mbembe) y sus consecuencias en el fracaso de la nación y en la depredación de la vida

de las mujeres y del mundo sensible; y, también, sobre los efectos de capitaloceno en la capacidad representacional de las escrituras del siglo XXI (Ver, especialmente, *Los Muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación* y *Escrituras geológicas*). Mbembe definió necropolítica como un tipo de soberanía cuyo poder reside ya no en la sujeción de la vida, como planteaba Foucault, sino en la capacidad de decidir quién debe morir (66). Ahora bien, Rivera Garza va un paso más allá, de la mano de Giorgio Agamben y Adriana Cavarero, señalando que los Estados contemporáneos tienden a "desubjetivizar" a los sujetos frente a la violencia necropolítica y a "sacarlos del lenguaje" (Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desaparición.* 19-20). En otras palabras, tienden a paralizarlos frente al horror, anulando su capacidad de respuesta. De ahí que la autora proponga, como alternativa, procesos de escritura dialógicos y desapropiativos que busquen sentidos y resistencias colectivas, en oposición a las autorías de un "yo" arrasado por las fuerzas del capitalismo individualista.

Con la célebre cita de Fedric Jameson, "es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin de capitalismo", Mark Fisher alertó sobre la peligrosa crisis de la imaginación que produce el "realismo capitalista", lo cual impediría generar alternativas a los efectos del futuro clausurado que produce el capitaloceno. Pues bien, desde una re-escritura autobiográfica plural y geológica, que usa la fabulación crítica y echa mano del archivo material e inmaterial, Rivera Garza reta la inoperancia del Estado-nación-necropolítico, evitando el borramiento inmaterial de las víctimas de violencia.

> Si Jalal Toufic tiene razón, y creo que la tiene, en el contexto de los desastres insuperables, el capitaloceno incluido, convocar a un material latente de la tradición cultural, como lo hace la reescritura, es provocar una especie de resurrección. Los desastres insuperables, después de todo, no se miden por el número de muertos o la destrucción de la infraestructura o el tamaño del trauma psíquico de la población, sino que se les reconoce sobre todo por la retirada "inmaterial" de la tradición. (Rivera Garza, *Escrituras geológicas* 15-16)

De este modo, la re-escritura desapropiativa produce una suerte de "resurrección" de las vidas discontinuas, que evita el desastre insuperable, que es el borramiento sociocultural e histórico, no solo físico.

Sea cual sea el momento histórico que se elija para analizarlos, los géneros autobiográficos han sido difíciles de taxonomizar. Molloy los ha llamado "vacilantes", señalando su oscilación "entre persona pública y yo privado, entre honor y vanidad, entre sujeto y la patria, entre evocación lírica y registro de los hechos" (Molloy 14-15). Tal ambigüedad ha contribuido tanto a su desatención durante los siglos XIX y XX como al rescate por parte de la crítica, que viene ocurriendo desde inicios del siglo XXI. Las teorías feministas y decoloniales han sido esenciales en este proceso de reparación. En Hispanoamérica esta perspectiva ha añadido a la crítica literaria una visión política, que complejiza los itinerarios de lectura, destacando, entre otras posibilidades, la necesidad de reconstruir una genealogía literaria femenina, repensar las autorías, revisar cuidadosamente las movimientos y lógicas del mercado y visibilizar procesos creadores, interpelando la idea inamovible de género.

Jirku y Pozo han descrito rasgos generales que definen un cierto aire de época de estas escrituras autobiográficas en los tres últimos siglos, señalando el signo del historicismo en el XIX; la proliferación de testimonios y memorias, escritas por "exiliados/as, emigrantes, refugiados/as, opositores, víctimas de las guerras y revoluciones, supervivientes de la represión de ciertos estados o grupos ideológicos", en el siglo XX; y la multiplicidad de voces y perspectivas, que asoman en el XXI (16). En este contexto, Carolina Maria de Jesus, Violeta Parra y Matilde Casazola presentan de un modo precoz sus escrituras en muchedumbre en el panorama latinoamericano. En tanto que Rivera Garza transforma el campo no sólo lo literario sino teórico con su escritura y

pensamiento, en el presente siglo. De un modo vanguardista estas escrituras deseantes nos llaman, como lectores, a hacer parte de una práctica lingüística capaz de derrumbar los muros del mundo que conocemos (sus lenguas y lógicas oficiales) y a generar mundos alternativos.

Leyendo las intersecciones entre arte y política, la filósofa feminista Luciana Cadahia ha propuesto una idea de "vanguardia", alejada del ánimo profético que, desde una visión teleológica del tiempo, se le dio a los movimientos estético culturales de principios del siglo XX. Así, Cadahia se separa de las nociones de "voluntad de ruptura" y "sed de novedad" naturalizadas en la "posición militar de delantera" que entraña la etimología de la palabra en francés *"Avant-garde"* (175). Y se afilia, en cambio, a un origen más humilde, en su vertiente castellana/catalana *"avantguarda"*, que describe una posición marginal, de vera de camino o de orilla de río, desde donde es necesario tender puentes o construir diques según sea la necesidad (177).

Esta idea de vanguardia es la que asocio a la escritura en muchedumbre en tanto "no pretende ni hacer coincidir el arte con la realidad, ni establecer una jerarquía en el orden de las representaciones. Sino que en un ejercicio de negociación con el pasado, la acción de transcribir un texto genera la expansión reactiva de una heterogeneidad de temporalidades conviviendo paradojalmente" (Cadahia 179). Lo pienso y, en efecto, Carolina Maria de Jesus, Matilde Casazola, Violeta Parra y Cristina Rivera Garza ofrecen una perspectiva sísmica, telúrica, de los escritos autobiográficos, en donde las prácticas micropolíticas fracturan, desplazan, interrumpen, reconectan las relaciones de correspondencia entre las palabras y las cosas y las lecturas lineales y esquemáticas del tiempo y de la historia. Por ello, la musculatura colectiva de sus textos no dibuja la idea

de nación (que ya sabemos ha dejado a tantos fuera) sino que la colapsa y nos permite mirar más allá de la normatividad y de la mansedumbre, en el arte y en la vida.

CAPÍTULO 1: CAROLINA MARIA DE JESUS

CASA DE DESECHOS: LA INMANENCIA POÉTICA-COLECTIVA EN LOS DIARIOS DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Hay más lenguaje que el gramatical (pregúntenle
a vallejo
vaveando)

Hay formas de entender algo
que no hacen uso del significado

Formas de hacer ruido que no hacen uso de la música
Formas de robar que no hacen uso del dinero

Mario Montalbetti

1 ANTECEDENTES

Carolina Maria de Jesus (Brasil, 1914?-1977) es una escritora que produce perturbación. La hazaña de la supervivencia narrada en sus diarios desconcierta, sin duda. Pero la palabra "perturbación" también refleja la impotencia de un lector "descalificado" para entender lo que no ha experimentado antes. Con esto en mente, comienzo este capítulo *in media res*, echando mano de una cita de Alan Pauls que me permite introducir algunas de las claves de interpretación de esta particular, y muchas veces incomprendida, escritura diarística. Cito:

> Envueltos por el aura morbosa de la revelación, los diarios íntimos se vuelven obligatorios, preciosos como pruebas, y a la vez sufren un empobrecimiento radical: soldados por una contigüidad mágica a sus autores, de los que se supone que traducen sin alteraciones las verdades más profundas, [los diarios íntimos] tienen la seducción ultrajante de lo que se dice por primera vez; pero simultáneamente ese mismo gesto, al separar los diarios de las demás obras, les niega dignidad literaria y los degrada a la categoría de piezas menores, subsidiarias, como los volúmenes de cartas, los relatos de viaje o las listas de compras. Para que el diario diga la verdad, pues, es preciso expulsarlo de la literatura. (Pauls, «Prólogo: Las banderas del célibe» 6-7)

Subrayo las palabras "morbo", "documento", "mercado" a fin de entender mejor el éxito apoteósico alcanzado por el primer libro de diarios de la autora, *Cuarto de desechos,* y también la precariedad, el olvido y el *insilio* posterior en el que se recluyó de Jesus en sus últimos años de vida[1], ya pobre y exhausta de batallar contra un sistema literario que nunca terminó de aceptarla en los salones de la "alta literatura". La "escritora favelada" —es así como fue *brandeada* su imagen— vendió 600 ejemplares la noche del lanzamiento y la primera tirada, que tenía que ser de tres mil ejemplares, fue incrementada a 30 mil y vendida en solo tres días. *Cuarto de desechos* tuvo 10 ediciones en Brasil hasta la muerte de su autora, fue traducido a 13 idiomas y publicado en 40 países (Raffaella A. Fernandez, «Vozes dissonantes na processualidade da reinvenção do eu em Quarto de despejo» 189). "… Todos los días llegan cartas de editores internacionales que quieren traducir el libro. Hasta yo estoy sorprendida con la repercusión del libro", escribe Carolina Maria de Jesus en *Casa de Ladrillos* (su segundo libro de diarios) tras la reciente aparición de *Casa de desechos* (Jesus 273). A pesar de ello, Carolina Maria de Jesus no logró en vida llamar la atención de la crítica más allá de la radiografía de la favela.

El interés por el "documento" parece relacionarse, en nuestro caso, con el efecto "sinécdoque" que producen las sucesivas entradas del diario, en las que la autora relata su experiencia de extrema pobreza y, con ella, la tragedia colectiva de los "favelados"; es decir, con la contracara de un país hipnotizado por el desarrollismo de mediados del siglo XX. Los lectores, atraídos por el morbo del "descubrimiento" de una realidad tan violenta como verídica, se acercan a la obra como si se tratara de una especie de "pornografía social", en el sentido de un espectáculo vivo que despierta fascinación y horror. Pero el

[1] Con el dinero de las ventas de *Cuarto de desechos*, CMJ compró una casa de "ladrillos" en Santana, un barrio de clase baja de São Paulo, del que se mudó debido a que no pudo soportar la discriminación que sufrió junto a sus hijos por ser "negros y llevar el estigma de la pobreza" (Raffaella A. Fernandez, «Vozes dissonantes na processualidade da reinvenção do eu em Quarto de despejo» 190). De ahí, se mudó a una pequeña casa de carácter más rural en Parelheiros.

interés no permea los prejuicios que se ciernen alrededor de la "dignidad literaria" de los diarios y menos aún de unos diarios escritos por una mujer, negra y pobre, cuyo tratamiento de la lengua se abre hacia la oralidad y, por lo tanto, se aleja del sistema normativo gramatical. De hecho, la legitimidad literaria de la obra de Carolina Maria de Jesus siempre estuvo supeditada a que su supuesto "descubrimiento" y "puesta en valor" estuvieran vinculados a la figura de un hombre blanco y letrado: el periodista Audálio Dantas, quien conoció a Carolina mientras realizaba un reportaje en la favela en 1958 y, posteriormente, se encargó de editar sus diarios e introducirlos en el mercado.

Podría pensarse que, desde la década del 90 en adelante (con estudios paradigmáticos como los de Robert M. Levine y José Carlos Sebe Bom Meihy y los de Elzira Divina Perpétua y de Raffaella Andréa Fernandez) este tipo de recelo se circunscribiría sólo al momento de la publicación de *Cuarto de desechos* (1960), cuando la noticia de que una "favelada" irrumpiera de una manera tan arrolladora en el sistema cultural debió ser no sólo una novedad sino un auténtico *shock*. Lo cierto es que no fue así, la controversia alrededor de la valía artística y literaria de los diarios de Carolina Maria de Jesus sigue suscitando pasiones incluso avanzado el siglo XXI. En un evento dedicado a conmemorar a la escritora en la Academia Carioca de Letras en 2017, según relata la investigadora Daniela Birman, el profesor de literatura Ivan Cavalcanti Proença afirmó tajantemente que *Cuarto de desechos* "não é literatura" y que debiera separarse del espacio estético o inventivo, reconociendo empero que "É um documento importante, extraordinário e de significado socioeconômico muito sério" (Birman 367-68).

Más allá de la anécdota puntual, lo cierto es que la escritura de Carolina Maria de Jesus reúne una serie de interseccionalidades sistémicas (género, raza, educación, clase, ubicación geográfica), que hacen extremadamente patentes las prevenciones contra las escrituras autobiográficas de las mujeres, de por sí, tantas veces devaluadas por la llamada

literatura “culta” (Huyssen; Smith y Watson; Caputo). Entre las razones de este menosprecio histórico, se pueden contar la asociación directa y falaz entre lo que se considera “literatura” y “ficción”, lo que socava aquello que se presume como “no imaginado” (Lejeune; Molloy); el paradigma profundamente arraigado en el pensamiento occidental moderno que separa las emociones de la razón y las asocia a lo femenino, de un modo peyorativo (Huyssen; Labanyi; Caputo; Ahmed); por último, el sistema literario patriarcal parte de la idea preconcebida de que los escritos autorreferenciales de mujeres carecen de la capacidad de generar reflexiones políticas o estéticas (Hasbún; Freixas).

En este capítulo, propongo itinerarios de lectura interseccionales y alternativos a los mencionados, que muestren que la autorreferencialidad en los diarios de Carolina Maria de Jesus se despliega de los modos más insólitos y no está reñida con la imaginación, con la conciencia política, estética ni filosófica. De manera más concreta, en el análisis de *Cuarto de desechos* (que pongo en diálogo con *Casa de ladrillos*) defiendo, en primera instancia, la agencia artística de la autora. Esta aproximación es relevante pues no solo viene a echar por tierra la idea de que su escritura fue una “construcción” digitada por su editor sino que reconfigura el modo en que podemos leer la relación entre ambos y, por lo tanto, la obra. Relacionado con lo anterior, en segundo lugar, muestro los procedimientos narrativos específicos mediante los cuales se tejen la voz individual y la colectiva, dando paso a una escritura en muchedumbre. Analizar recursos pragmáticos como los puntos suspensivos y los estilos directo e indirecto libre, me permite señalar el espacio de conformación de una autoría compleja (de agencia compartida con Dantas), en la cual se despliegan distintos aspectos de la identidad dando paso a una subjetividad heterogénea que revela las diferentes luchas emancipatorias y artísticas de las mujeres negras. Finalmente, afirmo que Carolina Maria de Jesus transgrede y reconfigura el género diarístico, proponiendo con su ejecución singular del

mismo, un estilo literario "bastardo", que desde el cuerpo físico y el cuerpo de la escritura trae al lector hacia la interioridad de la favela y, tan importante como eso, hacia una forma estética renovada. Esta propuesta estética, por otra parte, presenta características reconocibles que estudio en la singularidad de su mirada y estilo, abarcando los aspectos en los que puede observarse el valor "literario" que reclama Pauls para los diarios y que, en el caso de nuestra escritora, nos muestran su trascendencia, más allá del testimonio histórico de una época. Finalmente, me detengo en la conocida lectura de la favela como "cuarto de desechos" y sostengo que en ella ha habido una sobredeterminación metafórica que nos ha impedido ver más allá de lo aparente. Propongo, en cambio, leer "cuarto de desechos", más allá de la metáfora, como la hipóstasis del tropo, dirigiéndonos hacia la inmanencia del lenguaje y una literalidad, que produce el colapso de los sentidos y una comprensión del resto material mucho más profunda.

Para efectos del análisis de *Cuarto de desechos* y *Casa de ladrillos* trabajo con la traducción colectiva al español, realizada por los integrantes del Laboratorio de Traducción de Unila, de la Universidad Federal de Integración Latinoamericana, que fue publicado en una edición especial por la Universidad de los Andes (Colombia) en el año 2019[2]. Este proceso de traducción es digno de atención en tanto ocurrió en un grupo multicultural[3] de profesores y estudiantes de Brasil, Argentina y Colombia y se basó en

[2] Para complementar la lectura de la traducción elegida, trabajé también con la edición al portugués (Jesus, *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*) y, entre varios autores y autoras, revisé los exhaustivos estudios sobre los diarios de Elzira Divina Perpétua, Raffaella Fernandez y Lesley Feracho, además de revisar la curaduría y materiales disponibles en la página oficial del Museo de Arte de Río, de la exposición *"*Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros" que se llevó a cabo entre junio y noviembre del año 2023 y en donde se rescataron una gran cantidad de folios inéditos. Mi trabajo, sin embargo, se centra en los diarios reunidos en *Cuarto de desechos* (traducción Unila) como una obra intervenida en la comunalidad. Dicho esto, todos los archivos mencionados sirvieron para contextualizar una obra por demás vasta y compleja.

[3] Para conformar el laboratorio, se realizó incluso una convocatoria especial entre mujeres negras, con la final incorporación al equipo de tres traductoras (dos brasileñas y una colombiana). El Laboratorio de Traducción de Unila explica dicha decisión de esta manera: "Una de las enseñanzas de la obra de Carolina es que es necesario escuchar lo que tienen que decir los sujetos que han sido subalternizados. Se trataba, pues, no de buscar un sentido original , sino de ampliar las redes de sentido". (Prólogo, *Cuarto de desechos y otras obras* 21)

una perspectiva socio-constructivista y de elaboración colaborativa del conocimiento. La metodología contempló un modelo grupal y escalonado de lectura, discusión del estilo y adaptación al español de los textos. En las diversas sesiones de discusión, el equipo se preguntó acerca del apego a la escritura de la autora —con preguntas como ¿qué significa ser fiel a un texto y a un autor?, "¿qué autores se publican sin que haya un proceso de revisión de sus textos?" o "¿por qué el texto de Carolina, como el de cualquier otra escritora, no podría recibir ese mismo tratamiento de edición y corrección?"— y sobre el impacto de "corregir" ciertos errores que podrían contribuir a seguir estigmatizándola como la escritora "inculta" de la favela (Prólogo, *Cuarto de desechos y otras obras* 22).

El equipo de traducción partió del reconocimiento de que Carolina Maria de Jesus era una correctora meticulosa de sus textos. No sólo los copiaba y revisaba repetidamente, a mano o a máquina, sino que, con el tiempo, involucraba a sus hijos en esta tarea, buscando evitar errores y construir cuidadosamente su propio archivo personal. Así, los traductores optaron, entre otras cosas, por no reproducir los que pudieran considerarse errores ortográficos, conservando solo algunas irregularidades de la puntuación cuando no comprometían la lectura. En esta misma línea, deciden conservar la oralidad y las variaciones del lenguaje, por ejemplo cuando la autora opta por un vocabulario rebuscado o erudito. De esta forma, evitan repetir la tentación de las traducciones y ediciones anteriores (incluso la primera de Dantas en portugués) que tienden a "normalizar la escritura de Carolina y a conservar casi exclusivamente las irregularidades que permiten la asociación de la autora con los sectores populares" *(Prólogo, Cuarto de desechos y otras obras* 19).

Además de los principios decoloniales que rigieron la traducción, opto por trabajar esta edición no solo porque respeta la agencia artística de Carolina de Jesus y es celosa del espíritu de su escritura sino porque en ella el texto de la autora regresa a la

comunalidad, en donde también es intervenido colectivamente, dejando a la vista una naturaleza porosa que por sus múltiples significaciones y complejidades es y seguirá siendo reapropiada para establecer conversaciones más profundas sobre la naturaleza del lenguaje y el texto, el arte y la vida.

2 LA AGENCIA ARTÍSTICA: ¿QUIÉN DESCUBRIÓ A QUIÉN?

Carolina Maria de Jesus nació en Sacramento (Minas Gerais, Brasil), presumiblemente en 1914. No se tiene certeza del año pues no fue registrada, algo bastante común entre la población negra de la época. Aprendió a leer en una escuela rural, durante los dos únicos años escolaridad que recibió. A pesar de esta limitación, se convirtió en una lectora voraz y en una escritora autodidacta, febril y perseverante. Según cuenta en *Diario de Bitita* (tercer diario publicado), su abuelo, Benito José da Silva, descendiente de esclavos y conocido por su sabiduría como "el Sócrates africano", influyó profundamente en su temprana vocación literaria. Sin embargo, por "andar con libros de brujería" —es decir, por andar leyendo—, sufrió vejaciones y fue incluso encarcelada en Sacramento. Estas y otras experiencias de violencia la llevaron a migrar a São Paulo, en busca de mejores perspectivas económicas. La joven Carolina llegó caminando a la gran ciudad en 1937 y trabajó como empleada doméstica hasta que se embarazó de su primer hijo. En 1948, la casa colectiva en la que vivía fue demolida, por lo que se instaló en la favela de Canindé, donde construyó una vivienda sumamente precaria con materiales endebles y residuos, sin agua ni servicios sanitarios. En ese lugar nacieron sus tres hijos: João José (1948), José Carlos (1949) y Vera Eunice (1953). Para mantenerlos, se convirtió en recicladora. Caminaba durante agotadoras jornadas por la ciudad, recogiendo papeles, cartones y chatarra, que vendía cada día por exiguas sumas de dinero.

Como es usual en la tradición de escritores-caminantes, Carolina también escribía todo el tiempo y en cualquier lugar, en sus largos trayectos entre la ciudad y la favela, pero ella en los cuadernos y papeles que acopiaba (cuadernos de escuela previamente usados por niños, antiguos cuadernos de contabilidad, libretas dejadas, entre otros). "[…] Também cheguei a ter contato com aqueles que ela carregava junto a seu palmilhar cotidiano, e que curiosamente ainda estão impregnados de certo odor de lixo", comenta Raffaella Fernandez, durante una entrevista que le hace a Dantas en 2014 (Raffella A. Fernandez 307). Carolina Maria de Jesus escribía compulsivamente, con una letra firme, redonda y vigorosa que produjo cuentos, poesía, aforismos, canciones, novelas y sus celebrados diarios. Se sabe que también cantaba, era artista circense, costurera y que confeccionó algunos trajes de carnaval, que eran casi instalaciones (Raffella A. Fernandez). En 1958, conoció a Audálio Dantas, quien impactado por su escritura le dedicó dos grandes reportajes (en los periódicos *Folhas* de São Paulo y en la revista *O Cruzeiro*) y le prometió publicar un libro con sus diarios. Dos años más tarde, la prestigiosa editorial Francisco Alves, publicaba *Cuarto de desechos. Diario de una favelada*, una selección de poco menos de doscientas páginas, curada por Dantas, a partir de los 20 cuadernos que había recibido de ella (Prólogo, *Cuarto de desechos y otras obras* 9).

Gran parte de la controversia en torno a la "valía" de la obra de Carolina Maria de Jesus ha girado en torno a las sospechas sobre su "autenticidad" y el papel "mediador" o "interventor" del periodista Audálio Dantas. Aunque hoy en día ya no hay dudas sobre la autoría de de Jesus, su escritura, con un marcado carácter oral y diversas variaciones lingüísticas, suscitó en su momento la desconfianza de editores y críticos. La investigadora Raffaella Fernandez menciona, por ejemplo, que en 1984 una editorial alemana se negó a publicar *Diario de Bitita*, con estas prevenciones. El crítico Wilson

Martins, por su parte, cuestionó la autenticidad de la autora en artículos de prensa (de 1993 y 1995), sugiriendo que la voz testimonial de esta mujer de la favela era un "engaño" urdido entre de Jesus y su "descubridor". Según Martins, la obra contenía expresiones elaboradas como *astro-rei* en lugar de "sol", o frases como "'acordei, abluí-me e aleitei-me'" (donde usa "me ablucioné" en vez de "me lavé"), consideradas poco plausibles para una autora de su origen (Fernandez, *Processo Criativo nos Manuscritos do Epólio Literário de Carolina Maria de Jesus*, 89). La controversia demuestra, en todo caso, que el lenguaje puede ser un vehículo de poder y dominación colonial, una marca de subalternidad, incluso para quienes pretendieron defender a Carolina —¿o más bien a Dantas?—, como es el caso del periodista Manuel Bandeira, en el siguiente fragmento:

> Muita gente tem me perguntado se acredito na autenticidade do livro. Querem atribuílo a trabalho de Audálio Dantas sobre notas, apontamentos de Carolina. Houve de fato algum trabalho de composição da parte de Audálio. Este declarou no prefácio que selecionou trechos dos cadernos de Carolina, suprimiu frases. Não enxertou nada. Acredito. Há nestas páginas certos erros, certas impropriedades de expressão, certos pedantismos de meia instrução primária, que são de flagrante autenticidade, impossíveis de inventar (BANDEIRA *apud* CASTRO, 2007, p.36). (Raffaella A. Fernandez, *Processo Criativo nos Manuscritos do Espólio Literário de Carolina Maria de Jesus* 89)

Es evidente que la escritura de Carolina está siendo juzgada con el rasero de la lengua "estándar", léase "blanca" y, de acuerdo a cierta crítica colonial, que considera el registro "culto" fuera del alcance de una mujer de color, de reducida escolaridad, y formada en el rigor de la calle. Las críticas, en algún punto, hablan más del sistema que de la autora misma, cuya escritura bastarda, fuertemente contenciosa, no sólo es un medio de comunicación sino el vehículo de procesos de dominación, que configuran identidades y relaciones sociales. En este contexto, cabe preguntarse ¿por qué una mujer de color no podría decir "astro rey" o usar el verbo "ablucionar", sin que un crítico levantara una ceja acusatoria, sospechando que dichas palabras habrían sido "prestadas" por el editor a su escritora "descubierta", como si se tratara de un Robinson Crusoe contemporáneo? O, en

el otro extremo, ¿por qué estas supuestas "impropiedades" y "pendantismos de media instrucción primaria" serían consideradas una prueba de "autenticidad flagrante"? ¿Es que acaso un editor, por el hecho de ser blanco y letrado, estaría exento de cometerlas?

El lenguaje, como advirtió Fanon en *Piel blanca, máscaras blancas*, implica mucho más que el aprendizaje de un sistema de comunicación ya que al asumir una cultura se soporta "el peso de una civilización" (49). Hablar el idioma del colonizador es, por tanto, aceptar una estructura gramatical, unos valores, una estética, en suma, una Historia, que sujeta y exige a los cuerpos subalternos adoptarla para ser aceptados y/o reconocidos en ella. El colonizado entra en el lenguaje dominante como a un campo minado donde es constantemente juzgado según su proximidad o lejanía a las normas de la metrópoli. "Será más blanco en la medida en que haya rechazado su negrura, su sabana" (50), advierte Fanon, señalando que este proceso no es en absoluto neutral y menos inocuo. José Piedra plantea algo similar en el marco del colonialismo hispánico, en donde funcionó de facto el "contrato gramatical de servidumbre" que permitía a las minorías raciales la inclusión social y ciertos niveles de prestigio condicionados a la asimilación formal de la lengua (303-304). Este proceso exigía la renuncia a aspectos de la identidad propia, estableciendo una "blancura literaria" como requisito para el reconocimiento. "To this day, language remains the relative dictator of Hispanidad" (Piedra 312), aunque, en contrapartida, esta dinámica no haya sido ni sea, de hecho, completamente unidireccional. Escritores y escritoras como Carolina María de Jesus utilizaron la lengua del colonizador no solo para acceder al sistema, sino también para subvertirlo desde adentro, insertando la diferencia en sus textos y denunciando las injusticias estructurales. El lenguaje se revela así, una vez más, como un terreno de tensiones capaz de ser tanto un mecanismo de opresión como una herramienta de resistencia y transformación.

En su libro *Feminismo bastardo*, María Galindo conceptualiza la conciencia bastarda como un espacio de desobediencia, que desafía los relatos hegemónicos, los mitos de origen y los límites identitarios, generando su posibilidad liberadora precisamente en la impureza, en lo híbrido, o en lo cruzado (acá dialoga con la mestiza de Gloria Anzaldúa). Galindo entiende que la violencia sexual y la violación fueron el fundamento del colonialismo y de la imposición patriarcal sobre el cuerpo de la mujer indígena. De ahí que sea necesario despatriarcalizar el sistema y resignificar la palabra "bastarda", de origen tan violento y doloroso, y fundar en ella la posibilidad de la liberación y la utopía. En consecuencia, la escritura de Carolina Maria de Jesus es bastarda en tanto yuxtapone los registros orales y escritos, lo popular con lo culto, el margen y la metrópoli, desafiando las nociones de lo "estándar" en el sistema literario. Este acto de subversión lingüística convierte su escritura en un espacio fronterizo y de resistencia contra un sistema cultural colonial, que no sabe cómo leerla y le exige seguir sus normas para admitirla. Como hemos visto, la "tentación correctora" hacia su estilo refleja un racismo estructural que niega la posibilidad de que una mujer racializada maneje registros considerados cultos. Sin embargo, es esta misma incomodidad la que transforma su escritura en una herramienta de renovación estética, ampliando los límites del lenguaje como espacio de afirmación y emancipación. Al escribir en su propia lengua bastarda, Carolina María de Jesus está definiendo una agencia literaria contundente, un modo de ser distinto del que se acepta como válido dentro de los parámetros "literarios", muy a pesar de que el campo cultural y sus distintos agentes legitimadores la acepten o no y se tomen su tiempo en entenderla.

Se ha discutido ampliamente sobre la agencia artística de Carolina María de Jesus, con señalamientos variados respecto de la actuación de Dantas como presunto "descubridor" de la autora y principal "promotor" de su estilo diarístico. Investigadoras

como Elzira Divina Perpétua y Daniela Birdman le atribuyen una influencia tal al editor que el poder de decisión de la autora se ve reducido al mínimo o casi anulado. Ambas investigadoras, en sus respectivos trabajos, coinciden en afirmar que Dantas condicionó/determinó la publicación del libro a la escritura de los diarios. Perpétua demuestra, además, que posteriormente él modificaría dicha escritura vía la adición, supresión y la sustitución de los textos originales (Birman; Perpétua). Dice Birman: "Carolina Maria de Jesus foi submetida a um violento processo editorial, no qual foi tratada como autora subalterna, sem autonomia (ainda que relativa) em relação a seus escritos" (363). Pero, si solo lo consideráramos así, dónde quedaría el empeño por ser publicada de la autora. Más aún, dónde quedaría su escritura como evidencia y consecuencia de ese deseo. ¿Es posible pensar en un proceso editorial que se hubiera "infringido", en condiciones de total o casi total sometimiento? La evidencia de la propia escritura muestra que no, aunque en ella misma también conste la violencia de la que habla Birman y a la que de Jesus no es indiferente (Ver *Casa de Ladrillos*). Por ello, sostengo que asignarle a Dantas una potestad desproporcionada despoja doblemente la agencia a una escritora que no se caracteriza por ser sumisa, habiéndose enfrentado a los prejuicios de género, raza y clase, a la favela, al barrio de clase media, a las expectativas de los medios, a las dudas de la academia, al propio editor, y opuesto, en todos estos espacios, la indocilidad de su escritura o su "mala" letra, para decirlo sarcásticamente. No podemos perder de vista en el análisis que si bien Dantas ha manifestado reiteradamente que se interesó únicamente en los diarios, fue la propia autora la que ejecutó de un modo particular el género, extremando sus límites hasta convertirlos en una forma renovada. Por supuesto, la participación del editor en la visibilidad pública de estas escrituras es evidente, mas no es él quien lleva el rol protagónico de esta tensión dialéctica. En todo caso, aquí coincido con investigadoras como Lesley Feracho, en que

habrá que reconocer una agencia repartida, antes que una anulación de la voluntad de Carolina Maria de Jesus. Veamos:

> As is the case with the correction of grammatical errors, Dantas, as editor did exercise some power by omitting phrases and passages he deemed unnecessary. The result, however, is a sharing of agency, albeit problematic, between himself and Jesus as opposed to a complete shift to one person. The reader and critic should always remember that the words and emotions expressed, regardless of their placement, are Jesus's not Dantas's. In that sense her agency is clear. (Feracho 56)

"Descubrir" significa, de acuerdo a la Real Academia de la Lengua Española: hallar lo que estaba ignorado o escondido, venir en conocimiento de algo que se ignoraba y, también, manifestar, hacer patente. Esto implica, en primer lugar, que algo o alguien ha estado oculto; y, en segundo lugar, que un agente externo, intencional o incidentalmente, lo ha encontrado y, eventualmente, sacado a la luz. Consideremos pues la primera parte de esa consigna y que cuatro años antes de la publicación de *Cuarto de desechos* (1960), Carolina María de Jesus ya había mandado sus manuscritos a *The reader digest*, pues venía produciendo no solo un diario sino otras escrituras ficcionales y poéticas. Como se ve en la entrada siguiente, del 16 de enero de 1956 de *Cuarto de desechos*, de Jesus ya había escrito varios cuadernos y se hallaba gestionando su publicación internacional, lo cual quiere decir que se concebía como escritora bastante antes de conocer a Dantas y que se hallaba operando ella misma como su propia agente literaria, aunque con resultados todavía infructuosos.

> 16 de enero … fui al Correo a retirar los cuadernos que retornaron de Estados Unidos. […] llegué a la favela. Triste como si me hubieran mutilado los miembros. *The reader digest* me devolvía los originales. La peor bofetada para quien escribe es la devolución de su obra. (Jesus 165)

No se puede descubrir lo que previamente existe, como lo demuestra la historia de todos los pueblos colonizados. Carolina había comenzado su escritura diarística el 15 de julio de 1955; posteriormente, ella se la muestra a Dantas, quien, como se ha dicho,

logra publicarla en 1960. En este marco, estudios recientes tienden a creer que fue ella quien "descubrió" a Dantas y no al revés:

> En abril de 1958, el joven Audálio, que trabajaba para los periódicos *Folhas*, visitó la favela de Canindé, en São Paulo, para hacer un reportaje. Al notar la presencia del periodista, Carolina comenzó a vociferar contra unos hombres que estaban ocupando el parque para los niños recientemente instalado en la favela. Les gritaba que iba a incluir sus nombres en el libro que estaba escribiendo. Sus palabras surtieron efecto. Audálio sintió curiosidad por saber de qué libro hablaba esta mujer negra imponente. (Prólogo, *Cuarto de desechos y otras obras* 9)

El propio editor da cuenta de este pasaje, en una entrevista con Raffaella Fernandez, realizada en 2014. En ella relata que llevaba tres días en la favela investigando "quando ela [de Jesus] surgiu falando que tinha um livro que ia botar o nome das pessoas no livro, eu quis saber qual era. E ela me convidou para ir à casa dela e eu fui e descobri os cadernos" (Raffella A. Fernandez 305). Es sintomático que Dantas diga "descubrí" cuando es, en efecto, ella la que se hace notar y le ofrece sus escritos para que él, a su vez, los lea y los publique, como termina ocurriendo. Después de todo, ¿no era esto lo que Carolina había estado buscando desde hacía años? Si lo pensamos de este modo, también entenderemos mejor que, conmovido por la fuerza interpelativa de aquellos primeros cuadernos diarísticos, Dantas vislumbrará la posibilidad de publicar un libro como algo obvio, casi natural: "qualquer pessoa com o mínimo de sensibilidade veria que aquele diário tinha uma importância muito grande porque ele era um documento" (Raffella A. Fernandez 305).

La historiografía ha señalado que, posteriormente, Audálio Dantas la impulsó a continuar con la escritura diarística (porque no se interesó en lo más mínimo en sus cuentos y poemas) y que, por ello, él sería el causante de su devenir como escritora de diarios, como cronista social o esta suerte de etnógrafa popular en la que la convirtieron los medios: "Guarde aquelas 'poesias', aqueles 'contos' e aqueles 'romances' que você escreveu", le dice Dantas en el prólogo de *Casas de Ladrillos*, cuando además le aconseja

retirarse. “A verdade que você gritou é muito forte, mais forte do que você imagina, Carolina, ex-favelada do Canindé, minha irmã lá e minha irmã aqui (Casa de alvenaria, p. 10)” (Perpétua 69). El fragmento de alguna manera trasluce las discrepancias entre ambos, que, por lo demás, son evidentes en el mismo libro/diario. Puede verse, en primer lugar, el deseo de ella de publicar las otras formas de su escritura, que consideraba de mayor valor literario; y, en segundo lugar, la visión del periodista, que solo estaba interesado en ver el poder de denuncia de los diarios. Perpétua lo señala muy bien en su investigación:

> Uma das inferências que sobressaem da leitura dos manuscritos é que Quarto de despejo nasceu como fruto de um acordo verbal que se estabeleceu entre Carolina e Audálio Dantas, antes mesmo que se vislumbrasse qualquer possibilidade real de publicação. Contudo infere-se também que o nascimento do livro ocorre entre dois desejos distintos: para Audálio Dantas, desde o início, a contribuição dos diários para a causa social em que acredita e que defende naquele contexto; para Carolina, representa a possibilidade concreta de sobressairse culturalmente e o caminho para sair, literalmente, da favela. (Perpétua 68)

Y “destacarse culturalmente” implica salir de la favela teniendo no solo un *qué* decir sino un *cómo* decirlo, lo cual está en el centro de las preocupaciones de Carolina. En resumidas cuentas, producir un lugar de enunciación, una mirada y una manera de expresarla. Es aquí donde vuelvo al tema de la agencia de Carolina de Jesus, que puede perderse de vista cuando se plantea esta tensión dialéctica editor-escritora, en la que unas veces la escritora puede ser vista en desventaja y doblegada por la voz de su editor y otras en franca rebeldía. De hecho en los diarios, especialmente en la *Casa de ladrillos*, hay entradas llenas de ironía en las que Carolina describe a Dantas como “emperador” (Jesus 226) y se muestra a sí misma como “esclava” (Jesus 221). Entonces retomar el tema de la agencia es necesario, decía, porque fue la escritura viva y desmesurada de ella la que llevó a Dantas a pedirle más. Esto es crucial, insisto, en la medida en que no estamos ante una escritora a la que se le inventó o dictó un estilo y una temática sino con la que se acordó ampliar eso que ella ya había explorado e inventado previamente. Dicho de otro

modo, Audálio Dantas no le da un patrón a copiar, no le dice cómo hacer sino la anima a continuar con lo que ella venía haciendo: "Porque não era um simples diário, uma narrativa do dia a dia, mas era alguma coisa narrada com grande força descritiva, grande capacidade de observação e alguns momentos com muita força literária mesmo" (Raffella A. Fernandez 305).

Los estudios comparativos de nueve de los cuadernos originales y lo que terminó siendo *Cuarto de desechos*, realizados por Elzira Divina Perpétua (2003), dan cuenta de que la edición de Dantas fue compleja y para nada acotada, como él mismo había afirmado en el prólogo a la primera edición. Perpétua demuestra que el editor realizó tres formas significativas de intervención: adiciones, sustituciones y supresiones abundantes (no hay ninguno de los cuadernos que fuera transcrito en su totalidad, por ejemplo), con el aparente objeto de conferir al documento "um valor de representação coletiva e não particular da miséria e do abandono do favelado". Para ello, siempre según Perpétua, Dantas habría adaptado a la narradora de los diarios…

> "a um modelo de sujeito que convergisse para uma personagem que, além de íntegra, forte, resignada e atenta aos problemas da comunidade, fosse também submissa, passiva, sem capacidade de julgamento, sem liberdade interior – enfim, produto e não produtora de um destino" (Perpétua 66).

Pero, ¿Dantas realmente logra ese cometido con su intervención en el manuscrito? Por el momento, me detendré en lo relativo a la supuesta pasividad e incapacidad de "producir" un destino, de la narradora/autora. Desde la perspectiva de la sociología de Bourdieu, aplicada a los estudios feministas por Toril Moi, resulta difícil aceptar que una mujer como Carolina Maria de Jesus, que escribe desde la marginalidad máxima y logra publicar, enfrentándose a la "doxa"[4] y los prejuicios raciales y de género de un sistema patriarcal y colonial como el que venimos describiendo, pueda ser caracterizada en

[4] Para Bourdieu, las sociedades dóxicas son las que no ofrecen espacio para la transformación o el cambio. "Totalmente dóxico, el poder social rige sin oposición: hay un universo en el cual no se plantea jamás la cuestión misma de la legitimidad". (Moi 7)

términos de semejante obediencia y docilidad a Dantas. Los estudios de Perpétua son muy útiles para entender la complejidad de un campo cultural cuyas fuerzas legitimadoras, receptivas a la mediación de Dantas (munido de un capital social y cultural evidentes), efectivamente consagraron parcialmente a Carolina, exotizándola como la "escritora favelada" y limitando su aceptación como figura literaria[5]. Sin embargo, este dimensionamiento de la edición de Dantas no alcanza para entender la agencia de una escritora que por supuesto negocia un lugar dentro del campo cultural (¿de qué otro modo podía haber roto todas las barreras que rompió?), pero que coloca en el medio de la discusión una escritura díscola —indigerible para la crítica de la época—, que determinó —a pesar de toda esta complejidad— su propia representación. No podemos pasar por alto que es en esa escritura, alejada de las normas gramaticales, donde se registran las innovaciones poéticas de la autora y donde se evidencia toda la ambición de su proyecto y la que determinó que la sigamos leyendo hasta hoy. Quizás esta sea la mayor ironía: a pesar de las directrices de Dantas —o precisamente impulsada por ellas—, Carolina Maria de Jesus ensaya con las formas, se resiste a la autocensura en su "retrato" de la vida en la favela y vierte toda su lucidez estética en los diarios (una lucidez que no desaparece con la edición). Lo que quiero decir, en el fondo, es que la sobrevaloración de los diarios por parte de Dantas, en detrimento de otros escritos ficticios, termina definiendo un espacio de experimentación que Carolina toma y ejecuta hasta las últimas consecuencias, incluso contra sí misma, cuando la escritura genera reacciones adversas, que llegan incluso a la violencia. El día en que dejó la favela, tras la masiva repercusión en la prensa escrita y televisiva alrededor de *Cuarto de desechos*, la escritora y sus hijos fueron literalmente apedreados. Cuenta la autora en *Casa de ladrillos*:

[5] No perdamos de vista que, a pesar del éxito explosivo de *Cuarto de desechos*, en ese momento Carolina Maria de Jesus carece del capital relacional para mantener y acopiar un capital simbólico independiente de Dantas.

> […] El conductor partió con el vehículo acelerado. Comenzaron a tirar piedras. Leila se agitó, agarró una piedra y la tiró dentro del camión. Yo miraba la dirección de las piedras con temor de que alcanzarán los ojos de Vera o de José Carlos, a quien ya habían herido las pedradas. ¡Que confusión! No sé de dónde aparecieron tantas personas para presenciar mi partida […] (Jesus 240)

No es infundado, por lo tanto, el temor que manifiesta de Jesus en sus diarios los días previos a la publicación del libro. La siguiente entrada de *Casa de ladrillos*, muestra nítidamente sus prevenciones, pero también su inquebrantable decisión de seguir adelante:

> 28 de junio … Estoy pensando. ¿Cómo irá a ser mi libro *Cuarto de desechos*? El reportero apareció y me dijo:
> —¡Oh, Carolina María de Jesús! ¿Cuáles son las novedades?
> —No respondí.
>
> Preguntó si no le tengo miedo a los favelados, porque escribí sobre ellos.
>
> —No les tengo miedo. Es necesario escribir y decir sólo la verdad.
> El reportero me dijo que hizo un prefacio del libro.
> —Déjeme leerlo.
>
> Él me lo dio. Lo leí. Está de acuerdo con los relatos del libro. El prefacio me agrada. (Jesus 221)

Sabe Dantas, y ella misma, que la publicación puede tener consecuencias difíciles (como las que tuvo), por lo que dice de la favela y sus habitantes; empero, la escritora se mantiene fiel a su anhelo de publicación y, tan importante como eso, a su ética escritural o compromiso con lo que considera la "verdad" o su "verdad literaria". Siguiendo con este orden de ideas, si le asignamos a Carolina Maria de Jesus la agencia que reclaman sus textos, podremos describir la relación escritora-editor como una tensión dialéctica productiva, que da origen a una obra. En esta ecuación, tendremos a una autora con propósito y a un editor que no la "saca a la luz" como un "descubridor" que la anula, sino que colabora en la tarea de llevar a los lectores hacia ella. Porque eso es lo que hace de Jesus, en definitiva, con su escritura bastarda: traer al lector a su territorio; es decir,

moverlo del centro (de la ciudad y de la lengua) hacia el margen; de la "sala de visitas", para usar la metáfora que ella misma elaboró, al "cuarto de desechos" (Jesus 49). Entonces, aquí coincido con Feracho cuando afirma que "it is Jesus who is using or taking advantage of the opportunity Dantas provides in order to have the forum to present as unmediated and unedited a self-representation" (Feracho 53).

Los estudios comparativos de los cuadernos originales y los diarios publicados nos llevan a entender algunos asuntos adicionales como la envergadura de una obra profusa y ambiciosa. Pensemos en que fueron más de 37 cuadernos en total, algunos de los cuales tenían hasta 400 páginas (Perpétua 64-65), que fueron reducidos en el caso de *Cuarto de desechos* a un volumen, como se ha dicho, de menos de 200 páginas. Asimismo, podemos coincidir en que esta intervención editorial, por supuesto, tuvo impacto en la forma en que se proyectó la identidad de la autora y plantea diferencias entre los originales y el texto final publicado, que nos ayudan a entender la complejidad no solo de la obra sino de la autora. Pero, ¿no es la obra publicada lo suficientemente porosa como para admitir lecturas abiertas y no unívocas y, por lo tanto, merecer la aprobación consciente de su autora? Por qué colocar la agencia exclusivamente en Dantas; por qué no pensar en que ese texto es el que ella quiso que quedara publicado una vez que ocurrió la primera tirada editorial, sin duda problemática, por violenta (como señala Birman) en todo el tratamiento público de la imagen de la autora y la anulación que evidentemente ocurrió de su escritura ficcional y poética.

Acá un paréntesis para marcar que Carolina Maria de Jesus fue sometida a la espectacularización de su vida, tras la explosiva notoriedad de *Cuarto de desechos.* No es casual que los investigadores Levine y Meihy utilizaran la metáfora agridulce de la "cenicienta negra", para describir el impacto del abrumador éxito editorial en su vida, con un final no feliz (*Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*). Esta notoriedad

supuso una invasión directa de la privacidad de la escritora, la generación de grandes expectativas sociales y culturales sobre su comportamiento y un juzgamiento dispuesto a sacrificarla a la menor equivocación. El propio Dantas huye de los momentos en que el asedio de la prensa es cruel e inmanejable, como cuando Carolina llega con sus hijos al barrio de Osasco, luego de dejar la favela:

> … cuando llegamos a Osasco le pegué a don Milton Bitencourt 2000 cruzeiros. Fue el dinero más sagrado para mí, porque le pagaba el trabajo de haberme sacado de la favela. La televisión ya estaba aguardando. Los fotógrafos me fotografiaron junto a mis cachivaches que encontré en la basura. Miraba los cachivaches y pensaba en los 15 años que vivía en el basurero. Me puse triste porque Audálio no estaba presente. Pensé: ¿será que él no quería que me mudara de la favela?... (Jesus 241)

Volviendo entonces al tema de la agencia, remarco nuevamente que *Cuarto de desechos* tuvo 10 ediciones en Brasil y se publicó en más de 40 países hasta la muerte de Carolina Maria de Jesus en 1977; que ella tuvo una participación activa en ferias, entrevistas, encuentros nacionales e internacionales posteriores a esa primera publicación que pudieron llevarla a revisar su libro; y que la autora era una correctora compulsiva de sus escritos como ya referí. Todo lo cual me hace pensar que esos fueron los diarios que ella decidió, ex–post, que quedaran para la posteridad. Negar esta potestad, luego de todo lo visto y especialmente de la novedad de su escritura, es volver a reforzar los prejuicios de educación, clase, raza y género que la rodearon y colocar a la escritora en un lugar de ingenuidad que no tenía.

3 UNA AUTORÍA EN MUCHEDUMBRE

Uno de los aspectos más particulares de la escritura diarística de Carolina Maria de Jesus es el tipo de autoría que plantea, orientada desde lo individual hacia la construcción de horizontes comunitarios-populares (Rivera Garza, «Desapropiación Para Principiantes»), en los que podemos observar un tipo de agencia compartida con el editor Audálio Dantas y también la incorporación de las voces de la favela a través de la

desapropiación de los recursos materiales de la lengua. Recordemos que Rivera Garza describe "la desapropiación como un proceso que vuelve visible, mejor: tangible, la apropiación autorial y, al hacerlo, hace perceptible el trabajo de los practicantes de una lengua" («Desapropiación Para Principiantes»). De Jesus usa también la cita y la reescritura de la cita (la re-visión, en los términos de Adrienne Rich), como procedimiento para plantear una genealogía literaria; y, por último y no menos importante, convierte la voz autoral en un yo multiplicado, que moviliza distintas subjetividades en la escritura. Todo lo cual apoya el argumento de que estos diarios son un espacio performático en muchedumbre, donde la autora no habla con "su" voz sino con "sus" voces, para parafrasear a Alejandra Pizarnik, otra gran escritora de diarios (Pizarnik 264). El desdoblamiento autoral ocurre hacia el interior y el exterior del yo. Así, la voz caroliniana se multiplica en distintas expresiones subjetivas de sí misma; y es puesta en escena en y con los otros que pueblan su universo.

Con esto me refiero a los momentos en que una subjetividad particular, en el caso que sigue habla la madre, contiene la voz de los hijos y es contenida, al mismo tiempo, por terceros. En el ejemplo contiguo, esa tercera instancia es otra mujer a la que Carolina pide ayuda para alimentar a los hijos. La entrada corresponde a *Cuarto de desechos*:

> …Yo siento tanto pesar de mis hijos. Cuando ven las cosas de comer, braman:
>
> —¡Viva la mamá!
>
> La manifestación me agrada. Pero yo ya perdí el hábito de sonreír. Diez minutos después ellos quieren más comida. Yo mandé a João A pedirle un poquito de manteca a doña Ida. Le mandé una nota que decía:
>
> "Doña Ida, le pido me puede prestar un poco de manteca para hacerle una sopa a los niños. Hoy llovió y no pude ir a recoger papel. Le agradezco. Carolina". (Jesus 48)

El tejido entre subjetividad y voces es armonioso, así como es magnética la relación que establece con esos "otros" que son sus lectores —el lector blanco, letrado, del centro hegemónico— que moviliza y lleva a su mundo para perturbarlo.

La relación de trabajo escritora-editor, descrito en el acápite anterior, nos muestra cómo la creación no es el resultado de ese genio individual, tan exaltado por el sistema literario patriarcal, sino "una forma de trabajo material de cuerpos concretos en contacto —tenso, volátil, irresuelto— con otros cuerpos en tiempos y lugares específicos" (Rivera Garza, «Desapropiación Para Principiantes»). Dicho de otra forma, la escritura surge de un cuerpo en fricción con la realidad y con otros cuerpos, y en donde se usufructúa de ese bien social que es el lenguaje. Por lo tanto, "la palabra es la palabra de otro, en la medida en que proviene de la serie de la cultura y de la historia" (María Negroni 79). Acá me refiero al lenguaje que se recicla en el proceso escritural y, también, a las palabras que se negocian en el proceso de edición.

Por ello, en su diario podemos verla vacilar ante la inminente publicación de *Cuarto de desechos* pues ha "reapropiado" las voces de sus vecinos y narrado "verdades" incómodas, que la confrontan con preguntas éticas y, al mismo tiempo, describen el proceso de negociación con el editor, siempre mediado por un tensión jerárquica, como vemos en este fragmento:

> 16 de Julio
>
> Salí al patio y saludé al reportero [Audálio Dantas] y al escritor Paulo Dantas. Él me dijo que el libro sale el 16 de agosto. ¡Me llevé un susto! Sé que voy a ganarme enemigos, porque nadie está habituado a este tipo de literatura. Que sea lo que Dios quiera. Yo escribí la realidad porque pensaba que el reportero no iba a publicarlo. (Jesus 224-25)

La entrada es llamativa en tanto contrasta con aquella del 28 de junio, que cité previamente, en la que la autora se manifiesta indiferente y desafiante respecto de lo que pudiera pasar en la favela como consecuencia de la publicación. En esta, en cambio,

vemos a una Carolina más vulnerable, asustada ante la dimensión pública de su escritura, a la que, sin embargo, se entrega y se resigna ("que sea lo que Dios quiera", reza) porque es inminente y porque es lo que ha deseado. Puede verse, asimismo, que la autora por momentos no terminaba de creer que la publicación fuera posible y, por lo tanto, escribió con la libertad expresiva del anonimato. Recalco la locución adverbial "por momentos", pues en otros pasajes de los diarios, Carolina es absolutamente consciente del alcance social de sus diarios. Uno que le servía, entre otras cosas, para defenderse o pelear espacios dentro y fuera de la favela, como cuando en *Cuarto de desechos* amenaza al padre de su hija Vera para que pague la pensión, a los funcionarios públicos del juzgado o las vecinas de la favela: "Ustedes son incultas no pueden comprender. Voy a escribir un libro referente a la favela es decir todo lo que pasa aquí y todo lo que ustedes me hacen" (Jesus 37).

A propósito de estas tensiones, Carolina transita entre etapas en las que está escribiendo para sí misma y no para ser leída, y otras en las que se reconoce ya como escritora en ciernes. Alternativamente, la vemos enfrentando, discutiendo o denostando a Dantas, pero también alabándolo, aceptando su protección y celebrando el suceso de la publicación y de su naciente autoría:

> … El reportero desempacó los libros y me dio uno. Me puse alegre mirando el libro y dije:
>
> —Lo que siempre me dio envidia de los libros fue el nombre del autor.
>
> Y leí el nombre en la portada del libro.
>
> Carolina María de Jesús
> *Cuarto de desechos*
>
> Quedé emocionada. El reportero sonreía:
>
> —¿Todo está bien, no es así, Carolina?
> —¡Oh! Sí, todo está bien.

> Es necesario sentir gusto por los libros para sentir lo que sentí.
> […] Me quedé leyendo mi libro *Cuarto de desechos* hasta las 3:00 de la mañana. Cuando terminé la lectura dije:
>
> —¡Dios bendiga al reportero!
>
> Me quedé tan emocionada que no dormí. (Jesus 227-28)

Escritora y editor sostienen una relación dialéctica "tensa, volátil e irresuelta", cuya síntesis será la escritura; esta es, a la vez, un medio de reproducción de riqueza social, como bien señala Rivera Garza, que excede el retrato de la vida de la autora. El binomio de Jesus-Dantas demuestra que la escritura es un acto profundamente relacional, condicionado por dinámicas de poder, con implicaciones tanto materiales como simbólicas. En este espacio de tensiones y hegemonías, Carolina Maria de Jesus tiene una conciencia temprana de la dimensión pública de la escritura que, posteriormente, va a marcar un hito fundamental para la autoría negra en Brasil y en toda América Latina, otorgando un lugar activo a la voz y la escritura de las mujeres de color en el ámbito cultural y político. En su escritura, la mujer negra deja de ser "objeto" que ha sido en la tradición literaria para ser "sujeto", transformándose de "tema" en "autora" (Feitosa Fhilo y Borges 8). Más allá de la mediación de Dantas, al narrar(se), desde su cuerpo y con su propia voz —en ese torrente de emoción y reflexión sin igual—, de Jesus se opone a "la conciencia esclavista que se solidificó mediante el racismo estructural" de Brasil (Fernandez y Da Silva Fronza 330) y rompe el discurso hegemónico que históricamente silenció a las mujeres negras e impidió la difusión de una contra-narrativa que pusiera en cuestión el mito de la democracia racial de la nación. A pesar de la opacidad que puede haber alrededor de un proceso de edición y aceptación de su obra, es evidente que Carolina Maria de Jesus logró remover viejas y sedimentadas barreras de exclusión racial, social y cultural. De esta manera, consiguió ser la autora negra brasileña más publicada

dentro y fuera de su país; de hecho, fue la primera mujer afrodescendiente del Brasil en ser internacionalmente traducida (Feitosa Fhilo y Borges 10).

La autodeterminación de esta autoría es fundamental en un sistema todavía caracterizado por la marginación y en el que las mujeres negras continúan librando batallas básicas por la supervivencia. No es casual, en este marco, que los diarios de Carolina Maria de Jesus sean parte, desde hace unos pocos años, del llamado "canon marginal", junto a otros autores como Ferráz y Allan da Rosa (Birman 268); y que su obra esté en las listas de lecturas obligatorias para los exámenes de ingreso a la universidad en Brasil. No obstante, la etiqueta "marginal" establece distancias problemáticas respecto de la "alta literatura", este posicionamiento también introduce nuevos criterios en la valoración del arte y la literatura y se convierte en significante dinámico "capaz de desestabilizar e questionar valores e noções que ocupam o centro do nosso domínio literário" (Birman 368).

3.1 El tejido de la otredad

Todo acto de escritura está inscrito en la otredad. Escribimos con, en y para el otro. "Con" cuando a la voz autoral se suman otras, como las de los vecinos de la favela; "en", cuando la voz es capaz de encarnar y contener al otro que no se es; y "para", cuando se dirige a un tercero que leerá a posteriori. En sus teorías sobre las escrituras geológicas y la desapropiación, Cristina Rivera Garza señala que toda obra creativa dialoga y está en conexión con otros textos y productores de lenguaje, tanto con quienes la precedieron como quienes la sucederán. En ese diálogo, siempre ocurre la apropiación de "sedimentos textuales" (*Escrituras geológicas* 14), que algunos autores declaran y otros no. En este contexto, la idea del autor solitario y pretendidamente "original", que devora y encubre sus relaciones de intercambio y que ha poblado la literatura canónica, se opone a la del autor que desapropia y "desentraña la pluralidad que antecede a lo individual en el

proceso creativo" (14). Al mostrar sus "costuras" adrede, la autoría que desapropia está estetizando y declarando los préstamos que realiza, las voces que excava, los textos que re-escribe/recicla/yuxtapone, generando lo que Rivera Garza denomina escrituras geológicas.

Carolina Maria de Jesus es una practicante de este tipo de desapropiación-geológica, a través del uso de varios procedimientos narrativos. Entre ellos se destaca el entrelazamiento de voces mediante los estilos directo e indirecto libre. Este último, tal como lo analiza Raffaela Fernandez en su trabajo sobre el reciclaje de la lengua en la poética de los residuos de nuestra autora, consiste en una combinación del estilo directo, característico de los diálogos, y el indirecto sin marcas de puntuación, en el que la narradora comparte su facultad de enunciación con la de las otras voces acopiadas. Si bien Fernandez destaca específicamente el indirecto libre como gesto de innovación, no se puede dejar de lado que este funciona en relación con el estilo directo que se manifiesta en dos formas alternativas: como es natural en el género diarístico, exponiendo la propia voz de la autora-narradora en cada entrada, en un torcimiento que puede iniciar en el pasado próximo ("Hoy amaneció lloviendo") y recalar inmediatamente en el presente narrativo o singularizar la cotidianidad en el recorte sostenido del día, que a su vez puede transformarse en un pasado más lejano. En medio de este ejercicio, tienen lugar la entrega de parlamentos "vivos", siempre entre guiones, con los que la narradora introduce la acción, rescata la oralidad y encapsula el tiempo presente.

A través de este tejido discursivo plural, que Carolina Maria de Jesus domina con maestría, se escenifica la vida cotidiana en la favela y de la ciudad, subrayando lo que Bajtín describía como la naturaleza dialógica del lenguaje. La misma que permite la construcción de un "edificio textual polifónico" en el cual "todas las voces se equiparan entre sí" (Raffaella A. Fernandez, «Vozes dissonantes na processualidade da reinvenção

do eu em Quarto de despejo» 197) y en el que nuestra autora-narradora-personaje puede finalmente hablar en "lenguas"; es decir, recoger y desapropiar las voces, puntos de vista y discursos de los personajes, en los que se van convirtiendo los favelados y ella misma.

Digo "personajes" *ex profeso*, pues a pesar de que la materia de la escritura autobiográfica y el diario tendría estatus de "documento" por su supuesta filiación a la "realidad", la construcción de lo narrado es literaria, en tanto hay un uso evidente de recursos narratológicos, una modelación discursiva, una maniobra del tiempo y la memoria, del espacio, una composición de la escena, esto sin hablar todavía de los tropos poéticos propiamente dichos. Recordemos con León Surmelian (1969) que una escena es una unidad dramática independiente, en el que la acción del o los personajes tiene lugar en un determinado tiempo y lugar que ocurre en un determinado tiempo, un espacio y una acción/una alocución del personaje. En pequeñas y vívidas cápsulas de tiempo, la narradora incorpora las voces de los habitantes de la favela que, a su vez, actúan de manera independiente, desarrollando discursos y acciones muy concretas en escenarios reconocibles por la visibilidad de las situaciones. De este modo, en cada entrada, la narradora va creando verdaderas unidades de significación: cuentos cortos, fábulas o recortes poderosos de la cotidianidad. Me permito reproducir los siguientes ejemplos de *Cuarto de desechos*, *in extenso*, para mostrar la versatilidad de los procedimientos:

> 8 de junio
>
> … los vecinos de ladrillo miran a los favelados con repugnancia. Me doy cuenta de sus miradas de odio porque ellos no quieren la favela aquí. Que la favela ha desvirtuado el barrio. Que tienen asco de la pobreza. Se olvidan de que al morir todos nos volvemos pobres.
>
> Lo que sé es que la plaga de los favelados se pega. Cuando nos mudamos a la favela, íbamos a pedir agua donde los vecinos de ladrillo. Quien nos daba agua era doña Ida Cardoso, ella nos dio agua tres veces. Nos dijo que nos daba agua sólo en los días hábiles. Los domingos ella quería dormir hasta más tarde. El favelado no es burro. Pero fue vacunado con sangre de burro. Un un día fueron a

> buscar agua y no encontraron la llave del jardín, donde los favelados cogían agua. Se formó una en fila en la puerta de doña Ida. Y todas llamaban:
>
> —Quería agua para hacer el tetero. Dios mío, ¿qué vamos a hacer sin agua?
>
> Íbamos a otras casas, tocábamos la puerta. Nadie respondía. No aparecía nadie para atendernos, para no tener que oír esto:
>
> —¿Usted puede darnos un poco de agua?
>
> Yo llevaba agua de la calle Guaporé. Del depósito de papel. Otros traían agua del Servicio Social, en los garrafones.
>
> Una tarde de martes. La suegra de doña Ida estaba sentada y dijo:
>
> —Podía haber una inundación y arrasar la favela y matar a estos pobres petardos. Hay horas que yo me indigno contra Dios por haber puesto gente pobre en el mundo, que solo sirve para molestar a los demás.
>
> Tina, la de doña Mulata, cuando supo que la suegra de doña Ida pedía a Dios que enviará una inundación para matar a los pobres favelados, dijo:
>
> —¡La que ha de morir ahogada es ella!
>
> La inundación de 1949 murió Pedro Cardoso, hijo de doña Ida. Cuando supe que Pedrito murió ahogado pensé en la decepción que tuvo su abuela que pedía agua, agua, bastante agua para matar a los favelados y vino el agua y le mató al nieto. Es para que ella comprenda que Dios es sobrio. Es el abogado de los humildes. Los pobres son criaturas de Dios. Y el dinero es un metal creado y valorado por el hombre. […] si Dios lo hubiera advertido a doña Ida que por no darnos agua iba a perder a su hijo para siempre, creo que ella estaría dándonos agua hasta el día de hoy. Pedro pagó en holocausto el orgullo de su abuela. La maldad es su madre. Es así como Dios reprende (Jesus 72-73)

La entrada está constituida por varias escenas que, simultáneamente, forman un pequeño cuento condensado, donde hay un desarrollo dramático, al *modo* del montaje cinematográfico, que en nuestro caso evoluciona a partir de lo que hacen y dicen los favelados, y de la narración siempre elíptica de la autora. Solo que en el diario, el "montaje", como bien señala Rodrigo Hasbún, no ensambla sino corta, no suma sino resta, no es espacio sino, sobre todo, tiempo (9). En este caso, el relato consta de tres partes con sus respectivas escenas, además de una introducción y un epílogo.

En la introducción, el discurso directo de la narradora (que no es sólo la que escribe sino la que "narra y vive"[6]), hace una reflexión acerca de la relación conflictiva entre los barrios de ladrillos, es decir, entre los espacios urbanos constituidos legalmente y con servicios básicos, y el margen, allí donde no hay presencia del Estado. Desde ese no-lugar —ausente en los programas urbanísticos y de zonificación que se llevaron a cabo en São Paulo desde principios del siglo XX hasta la década del 70 (Nery Júnior)— los favelados peregrinan en busca de agua potable, como si se tratara de una limosna y no un derecho humano: "los vecinos de ladrillo miran a los favelados con repugnancia", dice de Jesus, señalando no solo la diferencia de acceso entre los dos mundos retratados, sino el racismo, la indiferencia y la deshumanización que produce la pobreza. A partir de aquí, la narradora hace un sutil salto al pasado, ubicando la acción en 1948, en sus inicios en la favela Canindé. La urbanista Raquel Rolnik ha explicado que los desalojos y destrucción masiva de *cortiços*[7] y viviendas populares en Brasil, sumado al congelamiento de alquileres decretado en 1942, impulsó el modelo de "autoconstrucción periférica" y la aparición de las primeras favelas en São Paulo (Ling, Web). La favela Canindé fue una de estas y Carolina Maria de Jesus una de las tantas personas excluidas del sistema de bienestar que levantó con sus propias manos su vivienda. "Cuando nos mudamos a la favela —relata Carolina en esta entrada del diario— íbamos a pedir agua donde los vecinos de ladrillo".

[6] Raffaella Fernandez afirma que *Cuarto de desechos* es el resultado de la confluencia de tres figuras distintas y complementarias: "a que escreve, a que narra e a que vive. Quem observa e cria é uma autora favelada. Quem detém as informações é a narradora e quem vive as ações é a personagem, que faz parte do meio dos favelados. Facetas de um mesmo ser: Carolina Maria de Jesus. A narradora tenta livrar a protagonista dos mesmos gestos, pensamentos, comportamentos dos demais favelados, no entanto, as aproxi- mações são inevitáveis, pois a linguagem utilizada, assim como o modo de vida protagonizado, faz parte do ambiente favelado" («Vozes dissonantes na processualidade da reinvenção do eu em Quarto de despejo» 191).

[7] Los *cortiços* eran viviendas sociales, colectivas, de bajo coste de alquiler que proliferaron en todo el país entre fines del siglo XIX y principios del XX, en donde habitaban obreros, migrantes, personas de muy bajos recursos. Se inició su destrucción pues se los consideraba no solo insalubres sino que muchas veces estaban estratégicamente ubicados en el centro de las ciudades.

La diarista crea entonces tres brevísimas escenas en ese presente narrativo, localizado en el pasado mencionado: una frente a la casa de doña Ida, en el jardín donde llegan los favelados a rogar por agua. Una segunda escena, que ocurre "una tarde de martes" (hay un sentido de recurrencia en esta marca temporal vaga y específica a la vez), cuando la suegra de doña Ida invoca a Dios para pedirle una "inundación" que arrase con la favela y mate a sus habitantes; y una tercera, casi de revancha, en la que un tercer personaje de la favela, "Tina, la de doña Mulata" (que es citada, como si el lector la conociera), responde con una suerte de maldición: "La que ha de morir ahogada es ella".

Estas tres escenas, estructuradas alrededor de tres voces distintas, instalan un tiempo, un espacio y una tensión narrativa que termina por producir una suerte de "justicia divina" o de retribución moral, en el párrafo final que retoma el tono documental y pedagógico de la narradora: "En la inundación de 1949 murió Pedro Cardoso, hijo de doña Ida". La muerte de "Pedrito", el nieto de la abuela que deseaba una inundación, funciona como ironía trágica y también como moraleja. Este final sorpresivo y simbólico, propio de un relato narrativo, de una parábola incluso, desnaturaliza el recuento mimético del diario. Veremos repetirse este patrón a lo largo de *Cuarto de desechos* y de *Casa de ladrillos*, en donde aparece constantemente la mezcla de registros y formas. Y donde, por otra parte, la denuncia social y política no es un asunto colateral o telón de fondo sino uno cardinal que evidencia el hambre y la desigualdad urbanística que trajo consigo el desarrollismo nacionalista en Brasil.

Pero volvamos a la entrada del 8 de junio que venimos analizando. En ella, el tejido de voces se da mediante un delicado balance entre el estilo directo de los diálogos, que reproduce la oralidad de los personajes, a través del uso de guiones (por ejemplo: — *Quería agua para hacer el tetero. Dios mío, ¿qué vamos a hacer sin agua?*); y del estilo

indirecto libre, que incorpora las voces de los favelados dentro de la narración, evitando marcadores explícitos de enunciación como "dijo" o similares.

Cuando Carolina Maria de Jesus describe el desprecio que sienten los vecinos de las casas de ladrillo hacia los favelados, sintetiza pensamientos y palabras, construyendo un punto de vista que adopta los modelos gramaticales y lingüísticos de quienes la rodean. Como señala Fernandez al leer a Bajtín (*Vozes dissonantes na processualidade da reinvenção do eu em Quarto de despejo*, 196), la autora pliega a su voz las palabras de los otros, borrando las fronteras entre el "yo" narrador y las voces ajenas. Así, en la línea siguiente, reproduce indirectamente las percepciones y comentarios de los moradores de los barrios de ladrillo sobre los favelados: "Que la favela ha desvirtuado el barrio. Que tienen asco de la pobreza".

Esta técnica también se evidencia en el epílogo del fragmento, donde entrelaza su propia voz con la de la abuela, logrando un efecto polifónico: "Cuando supe que Pedrito murió ahogado pensé en la decepción que tuvo su abuela que pedía *agua, agua*, *bastante agua* para matar a los favelados, y vino el agua y le mató al nieto" [las cursivas son mías]. En este caso específico y en todo el fragmento analizado, hay un registro de las palabras y una reproducción de la sintaxis y el tono emocional de los personajes, dando pie al carácter coral de la narración. Como dice Fernandez:

> A figura do narrador tradicional cede lugar a todas as vozes que se entrecruzam no discurso de Quarto de despejo. A autora e a narradora se desdobram não só em personagem, mas também na reprodução dos diálogos daqueles que fazem parte de sua travessia (vizinhos favelados, trabalhadores, donas das casas de alvenaria, jornaleiros, o jornalista, "catadores", entre tantos outros). Esse desdobramento também se dá na co-autoria de Audálio, marcada pelos recortes de trechos dos originais e na produção da personagem midiática Carolina Maria de Jesus: a favelada escritora. («Vozes dissonantes na processualidade da reinvenção do eu em Quarto de despejo» 197)

En efecto, en los diarios de Carolina Maria de Jesus se evidencian las distintas voces de la favela, a través de los estilos directo e indirecto; y también la participación de

Dantas, cuya presencia es sobre todo visible en el uso de los puntos suspensivos, que marcan constantemente su edición, el recorte de los textos originales y la consecuente respiración elíptica de todo el texto. El resultado es este entramado oral/escrito, en el cual todas las voces dialogan y se equiparan como señala Bajtín (Raffaella A. Fernandez, «Vozes dissonantes na processualidade da reinvenção do eu em Quarto de despejo» 98). Por otra parte, la redacción misma desestabiliza las normas de la lengua "culta" portuguesa, remeciendo las estructuras de poder asociadas al lenguaje; y aunque en inicio estas desviaciones lingüísticas fueron de hecho percibidas como "errores", su publicación y permanencia histórica dan cuenta de su legitimación como una forma válida de expresión literaria y de resistencia política. Estas desviaciones, lejos de ser "equivocaciones", se transforman en contranarrativas que cuestionan las jerarquías raciales y lingüísticas.

Otro fragmento en el cual se verifica el modo en que la autora acopia las voces y crea una muchedumbre, excavando los recursos textuales que ofrece la lengua, es el que sigue a continuación. Para relatar su jornada, nótese que la narradora-personaje encadena las diferentes escenas alrededor de su lucha por la supervivencia. Lo interesante es que, además de los pensamientos y diálogos expuestos, podemos ver que también suma las voces de quienes ha leído, en este caso a Casimiro Abreu (1839-1860). Veamos el ejemplo, que reproduzco en las partes que me interesa analizar:

> 19 de mayo Dejé el lecho a las 5 a.m. Los gorriones están iniciando su sinfonía matinal. Las aves deben ser más felices que nosotros. Tal vez entre ellas reine la amistad y la igualdad. […] el mundo de las aves debe ser mejor que el de los favelados, que se acuestan y no duermen porque se acuestan sin comer.
>
> … Lo que el señor Juscelino tiene de aprovechable es la voz. Parece un zorzal y su voz es agradable al oído. Y ahora el zorzal está residiendo en la jaula de oro que es el Catete. Ten cuidado zorzal que no sea que pierdas esta jaula, porque los gatos cuando tienen hambre contemplan las aves en las jaulas. Y los favelados son gatos. Tienen hambre.

> … Dejé de meditar cuando oí la voz del panadero:
>
> —¡Aquí llegó el pan dulce, porque es la hora del desayuno!
>
> Ni se imagina que en la favela es una minoría la que desayuna. Los favelados comen cuando consiguen qué comer. Todas las familias que residen en la favela tienen hijos. Aquí residía una española, doña María Puerta. Ella compró un terreno y comenzó a ahorrar para hacer la casa. Cuando terminó la casa los hijos estaban débiles del pulmón. Y son ocho niños.
>
> Había personas que nos visitaban y decían:
>
> —Guácala, hay que ser un marrano para vivir en un lugar así. Esto es el chiquero de São Paulo.
>
> …Yo estoy comenzando a perder interés en la existencia. Comienzo a indignarme. Y mi indignación es justa. [*El recorte en este punto es mío*]
>
> … Contemplaba extasiada el cielo color añil. Y empecé a comprender que adoro mi Brasil. Mi mirada se posó en las arboledas que se alzaron al inicio de la calle Pedro Vicente. Las hojas se movían. Pensé: ellas están aplaudiendo este gesto de amor de mi patria. […] Me marché con el carrito y me fui a buscar más papel. Vera iba sonriendo. Y yo pensé en Casimiro de Abreu, que dijo: "Ríe niño. La vida es bella". Solo si la vida era buena en aquel tiempo. Porque ahora la época es apropiada para decir: "llora niño. La vida es amarga". [*El recorte en este punto es mío*]
>
> …A las 8:30 de la noche ya estaba en la favela respirando el hedor de los excrementos que se mezcla con el barro podrido. Cuando estoy en la ciudad tengo la impresión de que estoy en la sala de visitas con sus lámparas de cristal, sus alfombras de terciopelo, cojines de satén. Y cuando estoy en la favela tengo la impresión de que soy un objeto obsoleto, digno de estar en el cuarto de desechos. (Jesus 51-54)

El fragmento nuevamente plantea la estructura de un pequeño relato, que comienza con el despertar de Carolina a las cinco de la mañana y termina a las ocho y media de la noche, cuando ella regresa a su rancho exhausta y plantea la conocida "metáfora" de la favela como cuarto de desechos. Me referiré a esta metáfora más adelante. Por ahora me detendré en el efecto que produce el encadenamiento de diferentes escenas. Para conectarlas Carolina usa como recurso la yuxtaposición[8] de imágenes y,

[8] Según la RAE: Aproximación, unión, arrimo, adosamiento. Como tropo, se entiende como la superposición de varios elementos para destacar sus contrastes y generar efectos poéticos.

con ello, carga de significaciones la idea de inanición que está presente desde el primer párrafo. De Jesus no se queda en el ámbito abstracto de los conceptos, la letra es carne en el cuerpo y cimbra el lenguaje; de ahí su potencia. Trabaja por defecto con una visualización muy efectiva, que el lector asimila a través diferentes tropos: en ese mismo primer párrafo se pueden observar la metáfora, el símil, la personificación y la sinécdoque. La escena parte con una descripción bucólica —casi caricaturesca— del canto de los gorriones y su "sinfonía matinal" (metáfora), para luego compararlos con los favelados (símil), solo que los pájaros son "más felices" (personificación) porque no se acuestan sin comer (sinécdoque). En el siguiente párrafo, nuevamente hay densidad retórica. Primeramente, se compara la "voz" del zorzal, "agradable al oído" (melíflua), a la del señor Juscelino Kubitschek (Presidente de Brasil), que vive en una "jaula de oro" (metáfora del Palacio Catete). De los favelados se dice que "son gatos" (metáfora) que vigilan a las aves en sus jaulas, lo cual desencadena en una ironía política, en forma de advertencia: los gatos parecen mansos, pero en realidad son animales hambrientos que pueden comerse a los políticos.

En la tercera escena, la narradora "cae" de su meditación. Este caer nos muestra que esta escritura no deja intacto el testimonio y, en cambio, la imaginación lo ha intervenido, como recomendara Beatriz Sarlo, para trascender los peligros que entraña el agotamiento de la "decibilidad" irreflexiva (Sarlo, «Historia y memoria: ¿Cómo hablar de los años setenta?» 43). Así, sale de su imaginación, al escuchar la voz del panadero anunciando que hay "pan dulce" para el desayuno, solo que ese pan, nos dice Carolina, no es para los niños favelados. En la cuarta escena, la favela es un chiquero (metáfora) que produce el asco de quienes están fuera de ella. En la quinta, la narradora asoma el suicidio en una oración tan escueta como alusiva de su desesperación. En la sexta, el niño

del poema de Abreu sonríe amargamente, para cerrar en la séptima, con la imagen de la favela como la noche fétida, la basura, el cuarto de desecho.

Pero detengámonos un poco más en el párrafo que cita las palabras de Casimiro Abreu, pues sintetiza bien el estilo caroliniano, caracterizado por su precisión, belleza y contundente ironía. Carolina comienza con una hipérbole ("Contemplaba extasiada el cielo color añil") para declarar su amor a Brasil, en un tono envarado de hora cívica, en el cual hasta las altas ramas de los árboles "aplauden" su devoción a la patria. En este punto de éxtasis, la diarista corta la narración y yuxtapone su propia imagen (la mujer negra y pobre), que se va a realizar el trabajo más humilde, recoger basura, para sobrevivir. Su hija Vera sonríe. Y es entonces cuando sobreviene la voz del poeta Abreu: "Ríe niño. La vida es bella", que ella refuta diciendo, con una sonrisa mordaz que reconfigura el tono y el significado de todo lo que hemos venido leyendo hasta ahora: "llora niño. La vida es amarga".

Citando a Gerard Genette, Raffaella Fernandez define como palimpsesto[9] esta reelaboración del verso de Abreu, que adicionalmente nos permite conectar con el universo de lecturas de la autora[10]. Dicho de otro modo, en sus diarios Carolina Maria de Jesus también pone a circular las voces que lee. Transforma la mirada romántica y optimista dada a la niñez por Abreu en una denuncia sobre las condiciones de precariedad de la infancia. Al transformar el verso original "Ríe niño, la vida es bella" por "llora niño. La vida es amarga", se produce una reapropiación irónica del poema, una inversión del mensaje, una intertextualidad y una re-visión (Rich) que pone en diálogo dos épocas, el romanticismo del siglo XIX y el presente narrativo del siglo XX, en donde las condiciones materiales de los cuerpos racializados son opresivas y resulta imposible acceder a la

[9] Gerard Genette define como palimpsesto a "aquellas obras que hacen referencia a una obra anterior, o que de ella deriva por "transformación o imitación (GENETTE, 1982)". (Raffaella A. Fernandez, *Processo Criativo nos Manuscritos do Espólio Literário de Carolina Maria de Jesus* 30)

[10] En otros pasajes se hace referencia a la Biblia, a Troya, a personajes históricos.

belleza y a la felicidad. Lo que hace de Jesus, en definitiva, es mirar atrás y leer con "ojos frescos", desde una "nueva dirección crítica" que, como bien afirma Adrienne Rich, constituye una acto de supervivencia (Rich 18).

3.2 Desdoblamiento de subjetividades

Del mismo modo en que en los diarios son audibles las voces de los favelados y de los autores que Carolina lee, también se da un desdoblamiento de las distintas subjetividades de la narradora-autora-personaje, demostrando en su escritura aquello que Sidonie Smith estableció ya en sus estudios sobre las llamadas "escrituras de la vida" y que refiere a la naturaleza no monolítica de la identidad. A partir de las nociones teóricas de performatividad de género de Judith Butler, Smith afirma —y esto puede observarse claramente en la escritura autobiográfica de Carolina Maria de Jesus— que la subjetividad es una construcción compleja y dinámica, que muta en su interacción con la vida y con la escritura. En otras palabras, al estar en permanente negociación con las influencias culturales, las expectativas sociales y los procesos narrativos, la identidad no es un autorreflejo estático del yo que vive y escribe sino un acontecimiento performativo, en constantemente transformación (Smith y Watson 262-64), como ya lo describía de un modo más poético Anzaldúa.

Smith señala que la interioridad (entendida como yo profundo y auténtico) no sería el principio u origen de la narración autobiográfica sino más bien su efecto, uno en el cual la formación del sujeto y su agencia ocupan un lugar central. En este contexto, tanto *Cuarto de desechos* como *Casa de ladrillos* son espacios privilegiados para observar las múltiples subjetividades de nuestra autora, en tanto la identidad no es algo estático e inherente a un yo interior definitivo y previo a la escritura, sino que se construye progresivamente en el acto performativo de narrar(se) y en contacto con las fuerzas históricas y culturales.

Aquí es crucial recordar que la diarística es por definición un actividad residual e improductiva, que no está destinada a la publicación o el "consumo inmediato" (Hasbún 11). En el caso de Carolina Maria de Jesus esta máxima se modifica un tanto pues ella está escribiendo con un horizonte más o menos claro de publicación. Asume, por lo tanto, una dimensión literaria de la escritura (en el sentido de espacio de experimentación de una *poesis* que será leída por otros), no exclusivamente documental (el retrato de un tiempo) y es en razón de ello, precisamente, que en sus diarios podemos ver a la escritora autofigurarse, a la vez que aparece la madre, a la trabajadora, la mujer negra, la favelada. Al entender la escritura autobiográfica, especialmente la diarística, como un fenómeno moderno, en tanto es un ejercicio artístico reflexivo que determina la conciencia, nos situamos frente a un yo denso y escurridizo, que deviene en una identidad "errante" (Hasbún 4); no así, bajo la suposición de que la vida y el yo son entidades sin fisura. Por lo tanto, la escritura trasciende la idea de herramienta, su uso no es solo instrumental sino constitutivo:

> La escritura del *bios* pierde su inocencia y se vuelve la escritura que *alguien* hace de él, con toda la complejidad que ese acto conlleva. En este cambio de paradigma, lo autobiográfico pasa a entenderse como un espacio donde no solo está en juego la formación de una realidad sino también de la identidad y la imagen de quien escribe, y donde lo psicológico exhibe sus represiones, sus ambivalencias, sus puntos ciegos. (Hasbún 16)

Son abundantes los ejemplos en los que Carolina Maria de Jesus se reconoce como escritora —más allá de la conciencia de estar preparando un libro— en el ejercicio físico, diario y transformador de relatar(se). Escribir es algo que se "es" y se está "haciendo", más que un enunciado o un deseo. Es una definición ontológica, algo consustancial a ella, como caminar; y, hemos visto, Carolina camina todo el día y todos los días, sin tregua, recogiendo papel, chatarra, vendiendo basura. El lápiz y el cuaderno son extensiones de su cuerpo hambriento (de alimento y de reconocimiento). La palabra "hambre" aquí no es un eufemismo. En esa escritura que fluye como un río que, siendo el mismo, en verdad,

nunca lo es, la cotidianidad es el motivo de la observación, o de fascinación habría que decir: la materia prima que se transforma. La experiencia de vivir, entonces, es la experiencia de escribir. A continuación un fragmento en el que puede verse la contundencia de esta ontología escritural, que rebate la idea de "mujer" que es construida socialmente por el sistema de dominación patriarcal (de Beauvoir, Bourdieu), en el que el ideal de llegar a ser "esposa" es descartado por el de ser "escritora", y más radical aún, por ser "lectora".

> 2 de junio Amaneció haciendo frío. Prendí el fuego y mandé a João a comprar pan y café. Al pan Chico, el del mercadito, le quitó un pedazo.
> Insulté a Chico, le dije ordinario, perro, que yo quería hacer un rayo para cortarlo en mil pedazos. El pan no alcanzó y los niños no llevaron merienda.
>
> … por la mañana estoy siempre inquieta. Con miedo de no conseguir dinero para comprar qué comer. Pero hoy es lunes y hay mucho papel en la calle. […] Don Manoel apareció diciendo qué quiere casarse conmigo. Pero yo no quiero porque ya estoy en la madurez. Y después, a un hombre no le ha de gustar una mujer que no puede estar sin leer. Y que se levanta para escribir. Y que se acuesta con lápiz y papel debajo de la almohada. Por eso yo prefiero vivir solo para mi ideal. (Jesus 66)

Dice Toril Moi, con Bourdieu, que "si las mujeres se construyen socialmente como mujeres, eso significa que son mujeres", lo que implica que "las diferencias sexuales no son ni esencias ni simples significantes, ni una cuestión de realismo ni una de nominalismo: son una cuestión de práctica social" (Moi 11-12). Pues bien, de Jesus rompe el "habitus", se aleja de la domesticación y de las expectativas sociales. Recuérdese que, en la sociología bourdieuseana, el habitus es el sentido práctico necesario para navegar exitosamente en un campo específico, cumpliendo sus reglas de juego explícitas e implícitas (Moi 4). En este caso, Carolina Maria de Jesus describe su modo de ser mujer fuera del canon, con el lápiz y el papel bajo la almohada, con hijos y soltera, negándose a cumplir el "currículum oculto" del sistema (Moi 4).

El pasaje permite, asimismo, acceder a los enormes desafíos de la maternidad tensionada por el cuidado de los hijos y la violencia del capitalismo y su consecuente crueldad económica. Cuando la narradora dice: "Insulté a Chico [alguien del mercado, seguramente otro niño, que le quitó un pedazo de pan a su hijo João], le dije ordinario, perro, que yo quería hacer un rayo para cortarlo en mil pedazos" (porque el pan no alcanzó y los niños no llevaron merienda a la escuela), también se desmarca del prototipo de la madre-santa-estoica, heredado de la tradición judeocristiana occidental (Federici 157). Esa madre virtuosa, sumisa y amorosa, que soporta en nombre de un sistema al que le conviene tenerla sujetada, es reemplazada por una mujer que grita, maldice y cede a la ira, es decir, a la falibilidad y, también, al deseo. En otro pasaje, de *Casa de Ladrillo* escribe: "Ella [Vera] no quería moverse [está llorando en el piso pues tiene hambre y no quiere caminar]. Le di unas palmadas. Yo criticaba mis acciones, pensando: ¡Pobrecitos! Además de tener hambre, encima les pego" (Jesus 205).

Es notable cómo de Jesus desarma la ecuación Realización Individual = Amor Romántico/matrimonio (Illouz; Ayllón), echando por la borda toda la ideología liberal de familia nuclear y de la mujer en el centro de esa idílica imagen de felicidad. Es notable, al mismo tiempo, cómo la desesperación por sobrevivir y preservar a los hijos habla de una maternidad política, en los términos en que autoras como Toni Morrison, desde el feminismo negro, la conciben: como una labor de resistencia y de empoderamiento.

Explica Andrea O'Reilly en su libro *Toni Morrison and the Motherhood*, que la teoría feminista negra de la maternidad difiere políticamente de la occidental blanca. En la primera, las madres son fundamentales en la supervivencia física, sicológica y cultural de sus hijos y, al mismo tiempo, de sus comunidades, dado que la maternidad no es una responsabilidad privada e individual sino un lugar de agencia política, social y cultural.

Por lo tanto, actúan como promotoras del "empoderamiento"[11] de sus hijos en sociedades permeadas por el racismo y la desigualdad: "¡Qué bueno ser hijo de poetisa!", dice João los días previos al lanzamiento de *Cuarto de desechos* (217). Esta formación resulta entonces crucial para que los niños "may resist racist practices that seek to harm them and grow into adulthood whole and complete" (O'Reilly 4).

Carolina Maria de Jesus hace parte de este legado cultural y responde con su escritura a la necesidad de auto-definición de las comunidades afrodescendientes; una necesidad "axiomática", según Audre Lorde (O'Reilly 3), para evitar que las mujeres negras sean relatadas por las ideologías dominantes heredadas de la esclavitud y que tienen a perpetuar patrones de dominación con imágenes esteriotipadas, como la de la mujer lasciva, la floja, la matriarca o la sirvienta dócil, por citar los ejemplos paradigmáticos dados por Patricia Hill Collins[12] (O'Reilly 2). Siendo así, las subjetividades mujer y artista en de Jesus son tan determinantes como las asociadas a la maternidad y a la raza. Ella experimenta la maternidad como un espacio de cuidado, de conciencia y de denuncia política. También de inmensa indefensión ante un Estado completamente ausente. En la siguiente entrada pueden verse estos aspectos, además de una evidente conciencia de la posteridad en la escritura:

> … Para mí el mundo en vez de evolucionar está volviendo a la primitividad. Quien no conoce el hambre ha de decir: "Quien escribe esto está loco". Pero quien pasa hambre ha de decir:
>
> —Muy bien, Carolina. Los géneros alimenticios deben estar al alcance de todos.
>
> Cómo es horrible ver a un hijo comer y preguntar: "¿Hay más?". Esas palabras, *hay más*, quedan oscilando dentro del cerebro de una madre que mira las ollas y no hay más.

[11] Andrea O'Reilly sigue a las teóricas afrocanadienses Wanda Thomas Bernard and Candace Bernard para definir empoderamiento de la siguiente manera: "empowerment is naming, analyzing, and challenging oppression on an individual, collective, and/or structural level. Empowerment, which occurs through the development of critical consciousness, is gaining control, exercising choices, and engaging in collective social action" (4).

[12] The mammy, the matriarch, the welfare mother, and the Jezebel (O'Reilly 2).

> … Cuando un político dice en sus discursos que está del lado del pueblo, que pretende incluirse en la política para mejorar nuestras condiciones de vida, pidiendo nuestro voto, prometiendo congelar los precios, ya es consciente de que abordando este grave problema él vence en las urnas. Mira el pueblo de reojo. Con un orgullo que hiere nuestra sensibilidad. (Jesus 55)

Al anticipar: "Quien no conoce el hambre ha de decir: 'Quien escribe esto está loco'", la diarista se vislumbra en la mente de un lector futuro al que le habla directamente y anoticia de su presente. La contextualización histórica se da en esta y la entrada siguiente, en donde ella cuestiona a la clase política y el mandato del presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira, quien gobernó Brasil entre 1956 y 1960 y fue responsable de un ambicioso programa modernizador, que las favelas vieron ocurrir como si se tratase de otro mundo. Carolina habla con sarcasmo de "los géneros alimenticios" que deberían estar "al alcance de todos" y acto seguido desembarca una escena lacerante, la que sigue, donde se ve obligada a cocinar una pasta que los hijos rescatan de la basura (no es el único momento de los diarios en que lo que se come son despojos). La condensación poética nos abruma por su agudeza sensorial. La diarista nos lleva a ver y a sentir en el cuerpo su prestidigitación del lenguaje (la metáfora, la ironía, el estilo directo). No es posible abstraerse de la sacudida. El Palacio, que es una metáfora de la ciudad de São Paulo, está de fondo, y las imágenes se suceden en lo no dicho, que es aludido por las figuras retóricas: los tres niños rebuscando la basura, la madre completando la olla con las sobras que otros han dejado, el rostro del hijo que reprocha ("Usted me dijo que no iba a volver a comer de la basura") y la mujer que escribe el diario, la "poetisa", que ve la muerte todos los días en el hambre; y que usando el poder abarcador de la sinécdoque (la parte por el todo), encarna la voz del pueblo. Veamos:

> … Cuando llegué del Palacio que es la ciudad mis hijos vinieron a decirme que habían encontrado pasta en la basura. Como la comida era poca, hice un poco de pasta con frijoles. Y mi hijo João me dijo:
>
> —Qué cosas. Usted me dijo que no iba a volver a comer de la basura.

Fue la primera vez que vi mi palabra fallar. Le dije:

—Es que yo tenía fe en Kubitschek.
—¿Tenía fe y ahora no tiene?
—No, hijo. La democracia está perdiendo a sus seguidores, en nuestro país todo se está debilitando. El dinero está débil. La democracia es débil y los políticos más débiles aún. Y todo lo que está débil se muere un día.

… Los políticos saben que soy poetisa. Y que el poeta se enfrenta a la muerte cuando ve a su pueblo oprimido. (Jesus 56)

Basada en el pensamiento de escritoras como Toni Morrison y Sara Ruddicks sobre la maternidad negra, Andrea O'Reilly señala que el trabajo materno es una práctica de resistencia relacionada a las labores de preservación de la vida, crianza, transmisión cultural y sanación (O'Reilly 29). Carolina María de Jesus transita por ellas, lejos del desempeño idealizado, escribiendo —como propone Lorde— otro devenir posible para sus hijos y para los cuerpos racializados. Por una parte evidencia las tensiones discriminatorias: "¿Qué anda escribiendo, negra jedionda?" (Jesus 45); por otra, las desafía en la vida y en el acto mismo de la creación.

De Jesus describe la experiencia de los cuerpos negros, medidos por la mirada del mundo blanco, heredera de la fábula moderna del hombre (Da Vinvi, Pico della Mirandolla, Petrarca), según la cual: "Ser hombre era ser blanco, masculino, letrado, fuerte, sano, cristiano… Y todo lo demás, a la sombra, al olvidadero" (Baudoin, «Escrituras que son muchedumbre» 66). Dice Frantz Fanon:

> El negro es una bestia, el negro es malo, el negro tiene malas intenciones, el negro es feo, mira, un negro, hace frio, el negro tiembla, el negro tiembla porque hace frío, el niño tiembla porque tiene miedo del negro, el negro tiembla de frío, ese frío que os retuerce los huesos, el guapo niño tiembla porque cree que el negro tiembla de rabia, el niñito blanco se arroja a los brazos de su madre, mamá, el negro me va a comer. (Fanon 114)

La "tasación" siempre es negativa: "No soy el esclavo de «la idea» que los otros tienen de mí, sino de mi apariencia" (115), afirma el filósofo marxista, al describir un sistema donde la identidad es anticipada por lo que se ve en el "exterior", léase el color

de la piel. Por ello, Fanon defiende la necesidad de afirmarse "NEGRO" y "darse a conocer" como tal, según su propia autodeterminación. De un modo similar, Carolina Maria de Jesus "da a conocer" una subjetividad negra, compleja, que muestra su aguerrido y diario combate emancipatorio, al tiempo que dibuja la idea de sí misma en la que terminó convirtiéndose: escritora, mujer autónoma, pensante y deseante, madre soltera, sin evadir las contradicciones que todo ello supuso. En algunos momentos, por ejemplo, manifiesta incluso el deseo de "ser hombre", en tanto anhelo de fuerza (Jesus 70). En otros, se la ve enfrentándose a la incredulidad, al insulto, a la amonestación por escribir (pensar-hablar) siendo mujer y negra, actividad que históricamente también ha sido una prerrogativa blanca y masculina (Glantz, «La conquista de la escritura» 131). La siguiente entrada de *Cuarto de desechos* muestra el racismo abierto que impide que le paguen por las piezas que escribe y, paralelamente, la afirmación tenaz, podríamos decir incluso obstinada, de su negritud.

> 16 de junio
>
> …Yo escribía piezas y se las presentaba a los directores de circo.
> Ellos me decían:
>
> —Es una lástima que usted sea prieta.
>
> Se olvidan ellos de que adoro mi piel negra, y mi cabello rústico. […] Si es que existen reencarnaciones, yo quiero volver siempre prieta. (Jesus 81)

Hay días en que el aliento de la vida no alcanza para el orgullo, sin embargo, y sobreviene un realismo radical y resignado. El siguiente fragmento inicia con una metáfora sobre la vida, que puede ser leída retrospectivamente: "… la vida es como un libro. Sólo después de leerlo es que sabemos su contenido. Y nosotros cuando estamos al final de la vida es que sabemos cómo nuestra vida transcurrió. La mía, hasta ahora, ha sido prieta. Prieta es mi piel. Prieto es el lugar donde vivo" (Jesus 178). Lo negro/prieto es, por metonimia, asociado a un destino de penurias insalvable, a una estructura de poder

aplastante, que no puede modificarse. La existencia y el lugar donde vive la poeta son tan negros como su piel.

También hay pasajes en los que se evidencia la interseccionalidad de raza y género. Uno, en particular, llama la atención por el sarcasmo y la conciencia racial tan temprana que se vislumbra en la niñez. En él, Carolina usa el estilo indirecto libre para enlazar la voz de su hija Vera, que le dice que "ya no" se va a "comprar una madre blanca" porque le ha traído un par de zapatos y ha cumplido su palabra (Jesus 83). La niña descalza (una imagen que se repite en varios momento del diario) juega irónicamente con la idea de que "lo blanco" (una madre blanca) es mejor (provee mejor); pero también de que lo blanco tiene el poder de castigar: "si eres mala mamá, si no cumples con tu deber", te castigaré cambiándote por una madre blanca. Blanco es el parámetro de medición, blanco el poder del castigo.

No son pocas, asimismo, las situaciones en que el sistema está listo para moderar y corregir a la mujer-negra-escritora o en que sencillamente no puede concebir su presencia en los espacios blancos de consagración social y cultural. Dos ejemplos de *Casa de Ladrillos* para cerrar este punto. El primero, en donde Carolina está de visita en la Librería Francisco Alves[13], en los días previos al lanzamiento de *Cuarto de desechos* (mayo de 1960). Ella está atendiendo a la prensa, circulando por las estanterías y un hombre le alcanza 10 cruzerios pues la toma por mendiga; no imagina que sea esa mujer la misma que ha producido todo ese movimiento de periodistas (Jesus 208). La otra escena es recogida por esos mismos días, cuando el editor Audálio Dantas le aconseja —como un "buen papá", de acuerdo a otro periodista— que no actúe en radionovelas[14].

[13] Famosa librería y editorial que publicó *Cuarto de Desechos*.
[14] Carolina quería ser actriz, cantante, compositora de sambas y fundamentalmente poeta. En el prólogo de *Casa de Ladrillos*, Audálio Dantas le recuerda que la escritura diarística es su verdadero, trascendente e importante talento, por su impacto social e histórico, y le aconseja incluso abandonar sus otros anhelos literarios.

Dueña de un temperamento explosivo, Carolina se decepciona y se muestra distante, enojada. Él la alecciona, como a una "hija", reprochándole que es "orgullosa" (Jesus 226). Inevitable pensar en la idea de la vanidad y el orgullo que penaliza la *Biblia* pues nada hay peor que la atención exagerada a uno mismo en vez de a Dios, peor si se es mujer. Carolina le responde a Dantas: "¿Qué orgullo puedo tener yo? Sólo intento hacer lo que es humilde. Fui empleada doméstica, recogía papel, vivo en la favela. Usted no puede pedir más humildad que eso". El reportero finalmente reconoce: "Usted debe sentir orgullo de lo que hace" (226).

Las distintas subjetividades desplegadas por Carolina Maria de Jesus muestran sistemáticamente lo señalado por Frantz Fanon, en *Piel Negra, máscaras blancas*, que "el negro es un juguete en las manos del blanco" y que, "entonces, para romper ese círculo infernal, explota". Solo que Carolina explota en la escritura, sus observaciones minuciosas de la vida se desbordan de los diques sociales, rescatando lo que se supone son las minucias de lo cotidiano. Su escritura se hunde, se inflama, bordea, estalla en la contundencia de la realidad, con la fuerza abdominal de la ola que únicamente pueden ser cuando (se) rompe.

4 LA CREACIÓN DE UNA FORMA RENOVADA

Tiene razón Raffaella Fernandez cuando afirma que los diarios de Carolina Maria de Jesus son más "biografemas" que "biografía" (*Processo Criativo nos Manuscritos do Espólio Literário de Carolina Maria de Jesus* 44); es decir, que ella está más preocupada por la creación de una forma, que de la precisión de su autorretrato. Voy a tratar de ampliar esta idea, sin repetir lo expresado por Fernandez, en cuanto a la poética de los residuos. Propongo entonces que hablemos de la re-creación de una "forma", que al mismo tiempo es la desnaturalización del género diarístico, como uno de los rasgos característicos de nuestra autora y donde su dimensión creativa y literaria resultan

irreductibles. Es necesario, por lo tanto, regresar al inicio de este trabajo y recordar con Alan Pauls que uno de los temas que se escamotea a las escrituras diarísticas es, precisamente, su dimensión artística, con lo cual es pertinente detenernos en este punto nodal.

La "forma" diarística, (re)creada por Carolina Maria de Jesus, se puede analizar en dos aspectos que se retroalimentan mutuamente: estilo y mirada. Entenderé por "estilo" lo que en el argot literario se nomina como la "voz propia", pero no de un modo abstracto sino en la búsqueda de unas coordenadas más bien "terrenales", concretas, que linden con la praxis escritural y que nos den pistas sobre el vínculo de la autora con el lenguaje (¿el tartamudeo, la "*gaucherie*", como señala el poeta Juan MacLean[15], incluso el traspié?). Esto sería la manera en que una escritura es *performada*, con toda su eminencia verbal, la singularidad atrapada en el lenguaje. Ricardo Piglia (otro gran diariasta) define el estilo de un modo más bien didáctico como lo que se "puede corregir" o, incluso, como la "persistencia del error" (Piglia 159). Así, por ejemplo, para el crítico argentino, el excesivo uso de gerundios o la adjetivación a veces indeseablemente abstracta, hacen de la prosa de Juan Carlos Onetti el gran acontecimiento que es (159).

Al mismo tiempo, entenderé la "mirada" como la particular manera de "leer" del/la artista. Sostengo, entonces, que Carolina Maria de Jesus lee su cuerpo y el de la ciudad, y que su escritura habita en la "otredad" (acopia voces, se desdobla, cita, repropia, reescribe, *bricola*). Aprovecho esta idea para sumar a la discusión al poeta y lingüista peruano, Mario Montalbetti, quien afirma que si bien "no hay lenguaje privado" (porque,

[15] Siguiendo a autores que definen el estilo desde su relación con la ejecución del lenguaje (Deleuze, Lihn, Lacan, entre otros), una relación en la que siempre se declaran perdedores, Mac Lean, afirma: "El estilo, hay que precisarlo, es intrínsecamente paradójico, pues es absolutamente impersonal, pero es al mismo tiempo individual, es un alguien quien mejor lo encarna…. Personales serán los tics, no el estilo. Es mucho más posible, además, que éste se guarezca en el tropiezo, en la "gaucherie", es decir, lo chambón, vuelve a decir Deleuze, que hace del tartamudeo, justamente, una vitalidad crítica desde la que ser, incluso, más éticamente definitivo, irremediable. Como Kafka lo es" (Baudoin, *Juan Cristóbal Mac Lean: Los trazos del caminante*).

ya vimos, la lengua, en tanto bien social, no nos pertenece y porque "necesitamos del otro para hablarnos"), tampoco hay "interpretación pública": "Cuando hablamos seguimos reglas coactivas/; se trata del gobierno de los otros/ Cuando interpretamos, cuando leemos/ seguimos reglas facultativas/; nos gobernamos a nosotros mismos (*Notas para un seminario sobre Foucault* 56).

Todo lo cual implica que cuando leemos, cuando decodificamos signos, nos rige nuestra experiencia, nuestra arbitrariedad, el modo privativo en que interpretamos y construimos el mundo, a través del lenguaje. Cuando leemos, producimos, dice Rivera Garza (*Había mucha neblina o humo o no sé qué*). Escribir es una forma de producción e implica que estamos leyendo no solo lo que nos trae el lenguaje sino el lenguaje mismo. Por eso dice Montalbetti que "Cuando Vallejo escribe *Trilce*, lo está leyendo" (56). Escribir es, pues, leer, y leer es mirar, auscultar, traducir(se), (re)crear lo que va emergiendo de la vida y de la propia escritura. He aquí la imagen de un/a descifrador/a y un/a hacedor/a de formas.

Siendo así, Montalbetti y Piglia coinciden por distintos caminos en el arquetipo de lector-detective[16] (Piglia, *El último lector* 77) que indaga, cuestiona y expande los límites del lenguaje; y que "no se agota en *lo que dice* el texto, sino en *cómo lo dice*, y en los mecanismos que emplea para decirlo" (Montalbetti en entrevista con Velásquez). Estaríamos hablando de un lector que no se desquicia, como *Don Quijote,* sino que es de una lucidez extrema, que instituye la tradición del investigador de signos escritos, del gran razonador (*El último lector* 81). Ese detective, que Piglia describe como un solitario, dejado del mundo, libre (del matrimonio), que puede "ver la perturbación social, detectar el mal y lanzarse a actuar" (*El último lector* 78) precisamente porque está afuera de la institución social. Ahora pensemos que ese detective es mujer/negra/madre/favelada y en

[16] Piglia se refiere al lector moderno que, con el nacimiento del género policial, trae Edgar Allan Poe, en la figura de Auguste Dupin.

que nuestra "descifradora/hacedora", desde la más radical soledad, prácticamente como un paria social, sigue sus propias reglas facultativas, se lee y se dice en y con el mundo, y se autogobierna.

De Jesus se nombra a sí misma "poetisa". Esto debe llamarnos la atención, tratándose de su agencia manifiesta y, sobre todo, de su calidad de "lectora/intérprete" del lenguaje. Añado a esta condición, la de "faraute", heredada de la Malinche, que tan bien ha descrito Margo Glantz[17]. En efecto, Carolina Maria de Jesus no solo lee su espacio, cruza fronteras: las de la lengua y las de la ciudad. Su cuerpo y el cuerpo de su escritura rompen los límites de lo establecido, negocian y perturban profundamente, allí en los barrios de clase media y en los de la literatura. Por ello, sus diarios son el desmán del género y no su contención.

4.1 La mirada

La ejecución del diario como una forma renovada, por parte de Carolina Maria de Jesus, plantea la ruptura de las convenciones literarias, como ha sido señalado por una parte importante de la crítica (Levine y Meihy; Fernandez; Feracho; Perpétua; Birman). Yo denomino este estilo híbrido como "bastardo", no solo por la mezcla de géneros (estos diarios son autobiografía, crónica, testimonio, cuento, parábola e, incluso, novela[18]) sino también por cómo Carolina mira/lee/interpreta en ellos la calle, el cuerpo en la calle y el cuerpo de la escritura. Como afirma María Galindo, la calle se constituye en el "lienzo" de la acción creativa bastarda, en donde la imaginación impacta las zonas más sensibles

[17] Glantz describe a la Malinche como la "lengua" de Cortés: intérprete, traductora entre dos mundos, mujer bulliciosa, insumisa, entrometida, creadora («La Malinche: La lengua en la mano»)

[18] Rodrigo Hasbún cita a Cesar Aira, para describir la ductilidad de los diarios y su relación con la novela: "El diario íntimo devalúa la escritura. Porque se lo puede continuar indefinidamente. Porque no apela a la invención, los hechos están ahí, se dan solos, y tienen el precario encanto de lo cotidiano... Queda el ejercicio de estilo. Y la reflexión. Esas dos cosas... Pero esa devaluación, ¿no será conveniente? La continuidad-continuación de los hechos, la reaparición de personajes, las situaciones que esperan su desenlace, todo eso crea un ersatz de novela –o es la lectura de novelas lo que preforma la lectura de un diario. Es más: el lector entra en el juego, en la ansiedad, de saber qué va a pasar, tanto o más (seguramente más) que en las novelas, porque son hechos reales, es la realidad la que está al mando..." (Hasbún 159).

de lo social (Galindo 127), poniendo el adentro en el afuera, pero no sin atravesar lo íntimo. Y la mayor manifestación de lo íntimo es, por supuesto, el cuerpo. Un cuerpo que se piensa y se siente porque está "impresionado" por el mundo (Ahmed 54), lo cual en el caso de la diariasta significa tantas veces: daño y borramiento. Pero también resistencia.

Tanto desde los estudios de las escrituras autobiográficas (Smith y Watson) como desde las teorías de las emociones (Ahmed; Delgado et al.), se ha demostrado que la subjetividad y la escritura están imbricadas en el cuerpo físico pues este es un espacio de conocimiento, donde la memoria está encarnada. Por lo tanto, las narrativas de la vida son superficies textuales, cuerpos textuales, en las que se inscriben las experiencias corporales o la memoria de los cuerpos. Carolina Maria de Jesus muestra el cuerpo con excepcional inteligencia, lo narra a través de los sentidos, de manera que cuando leemos podemos "verlo", no es una abstracción. El lenguaje se vuelve concreto y nos acerca a la materialidad corporal. La diarista no se refiere de manera conceptual a las emociones sino a lo que estas producen en su cuerpo, vivamente, en su fricción con el "afuera", "la calle", "la intemperie", "la vulnerabilidad completa" (Galindo). Así, por ejemplo, en el siguiente pasaje, la palabra "hambre" es tan palpable como la carne que no puede recogerse de la basura pues ha sido contaminada; como el temblor, el mareo, el aire en el estómago, la boca amarga, la visión amarilla a punto del desfallecimiento; es tan pesada como el hierro, la lata, los desechos que debe cargar para recibir solo seis cruzeiros y comprar con ello solo un café con leche y un pan; y es tan extrema que un solo bocado puede apaciguarla.

> 27 de mayo … me di cuenta de que en la carnicería le echan creolina a la basura, para que el favelado no recoja la carne para comer. No desayuné, iba caminando un poco mareada. El mareo del hambre es peor que el del alcohol. El mareo del alcohol nos impulsa a cantar. Pero el del hambre nos hace temblar me di cuenta de que es horrible tener solo aire dentro del estómago.
>
> Comencé a sentir la boca amarga. Pensé: ¿ya no basta con las amarguras de la vida? Parece que cuando nací el destino escribió que debía pasar hambre. Recogí un costal de papel. Cuando entré en la calle Paulino Guimarães, una señora me

> dio unos periódicos. Estaban limpios, yo los dejé y fui al depósito. Fui recogiendo todo lo que encontraba. Hierro, lata, el carbón, todo sirve para el favelado. Leon se quedó con el papel, recibí seis cruziros. Pensé en guardar el dinero para comprar frijoles. Pero vi que no podía porque mi estómago reclamaba y me torturaba.
>
> … resolví tomar un café con leche y comprarme un pan. ¡Qué efecto sorprendente tiene la comida en nuestro organismo! Yo que antes de comer veía el cielo, los árboles, las aves todo amarillo, después de que comí, todo se normalizó ante mis ojos.
>
> … la comida en el estómago es como el combustible en las máquinas. Empecé a trabajar más rápido. Mi cuerpo dejó de pesar. Comencé a andar más rápido. Yo tenía la impresión de que me deslizaba en el espacio. Comencé a sonreír como si estuviera presenciando un hermoso espectáculo. ¿Y habrá un espectáculo más hermoso que tener que comer? Parece que yo estaba comiendo por primera vez en la vida. (Jesus 61)

Elizabeth Grosz ha señalado que sentimos el cuerpo, en el momento en que somos conscientes de sus límites. Cuando acaece el dolor, por ejemplo, "las zonas afectadas se vuelven más grandes" (Ahmed 59). El hambre ocupa el cuerpo entero, lo daña, casi lo vence. Carolina Maria de Jesus nos hace sentir esas zonas afectadas, que además se vuelven territorios físicos de la ciudad: la calle Paulino Guimarães, la favela, los depósitos de papel de la ciudad. Desde el cuerpo y en el cuerpo de la escritura, nos interroga acerca de lo que hace el dolor en nuestra experiencia del mundo y nos presenta la pregunta ética ya planteada por Ahmed en sus teorías sobre las emociones y es: cómo nos relacionamos, como lectores, con ese sentimiento que no podemos imaginar siquiera en la empatía, porque es inaprehensible, en tanto está tan lejos de nuestra vivencia (Ahmed 66). De Jesus nos propone realizar una "escucha imposible" de aquello que ella lee en el cuerpo propio y en el de los otros favelados. Esta aporía es dable, vuelvo a poner en el centro la agencia de la autora, solo porque hay una mujer que escribe, que pone en circulación y que, al hacerlo, (se y nos) politiza.

Para muestra esta otra cita en la que la autora-narradora-personaje trajina la calle, recibe una irrisoria cantidad por su trabajo, compra alimentos básicos, cocina y toda la

jornada se descifra en el cuerpo de su hijo, lleno de parásitos: “En la avenida del Estado obtuve mucho papel. Recibí 98 cruzeiros. Alcanzó para comprar aceite, carne y azúcar. Me dieron unos bananos. Hice dulce. José Carlos está más calmado desde que expulsó los gusanos, 21 gusanos” (Jesus 75). Niño escuálido, tripa hinchada. Podemos verlo, ¿cierto? Ver, asimismo, lo que no se dice: moscas, mocos, dientes cariados, desnutrición, vómitos, diarrea, falta de servicios básicos, ¿sigo? Son muchas las escenas en las que el cuerpo se manifiesta. Acá una más: “El costal de papeles estaba muy pesado y un obrero me ayudó a levantarlo. Estos días cargué tanto papel que mi hombro izquierdo está herido” (126). Grita el cuerpo y también la calle, con su agitación y su oralidad. La escritura no ocurre en los espacios formales ni de la ciudad ni de la lengua, pero eso no quiere decir que no haya aquí la producción de una estética. Al contrario, si una práctica escritural tiene relación directa con sus modos de producción es el diario. En el caso de Carolina esta es una verdad literal. El cuaderno —recuérdese que eran cuadernos reciclados, humildes, que van cambiando constantemente, conforme los va llenando—, la acompaña todo el tiempo y es una extensión de su cuerpo, de su rutina. Por ello: la dispersión, el día recortado episódicamente, la acción bajo la luz de una memoria acaeciendo en el presente y ese lenguaje encarnado.

4.2 El estilo

Entendiendo la dinámica de exploración y de ensayo, propia de una escritura en proceso como la diarística, hay rasgos que se repiten en la escritura en muchedumbre de Carolina Maria de Jesus y que voy a mencionar como constancia de un estilo literario absolutamente reconocible. Aunque también podríamos a hablar, en el mejor sentido del término, de un estilo “antiliterio”, si nos avenimos a la crítica de Piglia cuando afirma que el mercado editorial contemporáneo ha convenido como lo “literario” cierto tipo de poéticas neutras, claras, predecibles, cortadas todas por las misma tijera (*La forma inicial.*

62). Las especificidades del estilo caroliniano, en todo caso, nos ponen frente a una búsqueda y a un ejercicio poético iconoclasta, en el que el lenguaje es materia central y no subsidiaria.

En sus diarios, de Jesus recrea (no copia) la oralidad popular y la mezcla con lo que la crítica ha llamado "arcaismos" y "preciosismos" de la lengua oficial (Raffaella A. Fernandez, *Processo Criativo nos Manuscritos do Espólio Literário de Carolina Maria de Jesus* 90): "algunos críticos dicen que soy jactanciosa cuando escribo: 'los hijos se ablucionaron', ¿será que el prejuicio existe hasta en la literatura? ¿El negro no tiene derecho a pronunciar lo clásico?" (Jesus 255). Como se ve, Carolina se enfrenta a los prejuicios raciales y al funcionamiento normativo del lenguaje, con una "escritura desgarrada" (Fernandez) que transparenta tanto sus experimentos artísticos como las cicatrices de sus luchas sociolingüísticas y culturales. En consecuencia, su "técnica" no se atiene a la estabilidad de la gramática ni el ornato de la ortografía, al tiempo que refleja una concienzuda búsqueda poética y de "legitimidad" literaria. A continuación, puede verse cómo usa no sólo palabras de un registro antiguo y no coloquial, sino referencias de la Biblia que utiliza para hacer una interpretación irónica e ingeniosa del presente.

> 25 de diciembre… João entró diciendo que tenía dolor de estómago. Me di cuenta de que fue por haber comido sandía deturpada. Hoy botaron una camionada de sandía cerca del río.
>
> No sé por qué es que estos comerciantes inconscientes botan sus productos deteriorados aquí cerca de la favela, para que los niños los vean y se los coman.
>
> En mi opinión los mayoristas de São Paulo están divirtiéndose con el pueblo igual al César cuando torturaba a los cristianos. Pero el César de la actualidad sobrepasa al César del pasado. A los otros se los perseguía por la fe. ¡Y a nosotros, por el hambre!
>
> En aquella época, los que no querían morir dejaban de amar a Cristo. Pero nosotros no podemos dejar de comer. (Jesus 157)

El estilo de nuestra diarista opera, como es usual, por condensación, saturando el texto de imágenes y de extrañamiento lingüístico. En el primer párrafo usa la palabra de origen latino "deturpāre"/deturpar, que según la RAE es afear, estropear, deformar y que en portugués cotidiano puede traducirse como "tornar feio". De Jesus elige la alternativa más formal y antigua, *deturpar*, y la contrasta con la camionada de sandías, efectivamente estropeadas, que han sido echadas por los mayoristas, como basura, al río (el río también es "deturpado"/afeado). Como el miope que se rinde a la miniatura, el texto nos empuja a acercarnos a la palabra para reconocerla, dada su extravagancia en el contexto. Y la reconocemos, incluso si no estamos familiarizados con ella, ayudados por el contexto: el niño ha comido y se ha enfermado. Pero luego, en el diccionario, nos damos cuenta de que la narradora está siendo más bien precisa[19]: las sandías no están malas, podridas, sino "feas", *deturpadas*, a punto de pasarse de maduras, que es así como pueden engañar a los niños. La escena está dada con pocos y efectivos detalles (niño, dolor de estómago, sandía, camionada, río) que nos intranquilizan y que son la antesala del símil entre el César y los mayoristas de São Paulo. Los dos términos se equiparan porque ambos se "divierten" con el pueblo, afirma con contundencia la narradora o, en este punto, deberíamos decir ya, la voz poética. El símil, como señala Montalbetti, "busca revelar una semejanza entre a y b para distinguir a de b" (*El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela* 26). El paralelo de equivalencias es claro: la persecución y la tortura de los cristianos y de los pobres. Solo que los mayoristas son peores; aquí Carolina hiperboliza: "el César de la actualidad sobrepasa al César del pasado", pues el sufrimiento en el Brasil moderno, el hambre, no es una elección. Esa es la ironía cruel con la que cierra el fragmento y la crítica amarga: los cristianos podían dejar de creer en Cristo,

[19] Igual que en el caso de la palabra "ablucionar", que significa lavar por partes y que es lo que puede hacer exactamente de Jesus con sus hijos: lavarlos por partes, no bañarlos, pues no tiene agua en su rancho, la precisión de la palabra "deturpar" es inobjetable.

eventualmente; en cambio, nosotros, los favelados —se incluye—, no podemos dejar de comer (salvo que estemos muertos). Esas sentencias como rayos también son propias del estilo de Carolina Maria de Jesus y son unos de los mecanismos literarios que traen al lector al acontecimeinto escritural.

Otro elemento recurrente en la diarística que analizamos es el procedimiento de ensamble narrativo, o montaje, que ocurre de la mano de la yuxtaposición, de la elipsis y del los estilos directo e indirecto libres, fundamentalmente. Carolina recorta, superpone, intercala, teje, cruza, omite, tensa para lograr el efecto de presente concentrado y de muchedumbre que tienen sus diarios. La yuxtaposición crea la sensación de que lo narrado se desborda de una realidad excesiva, pues todo el tiempo superpone imágenes variadas y contrastantes; a pesar de ello, tenemos la sensación de que la vida es atajada, escenificada, en sus detalles esenciales. La sinécdoque mujer-negra-pueblo es inevitable, especialmente si se tiene en cuenta el tejido de voces corales que se logra a través de los estilos directo e indirecto libres ya mecionados anteriormente. Habla la narradora y también los favelados: "…Aquí en la favela casi todos luchan con dificultades para vivir. Pero la que manifiesta lo que sufre soy solo yo" (Jesus 53). Es ella la que teje esta trama de voces. Por otra parte, Lesley Feracho[20] ha dedicado un importante estudio al uso de los puntos suspensivos, a través de los cuales la diarista actúa en el texto elípticamente. Narrar por "omisión" la ayuda a crear suspenso, generar trancisiones entre distintas escenas, sentar un tono de verdad alrededor de los comentarios políticos o filosófico y aproximar al lector, blanco-burgués, tanto como sea posible, al meollo de la existencia de la mujer-madre-negra-favelada. Pero los puntos suspensivos hacen más: transparentan la

[20] Luego de un estudio pormenorizado de los puntos suspensivos en la escritura de Carolina Maria de Jesus, Feracho señala tres importantes funciones de la elipsis y su impacto en el lector: "(1) to provide concise accounts of Jesus's life; (2) to highlight the transition from an example of her daily life to a commentary on issues of violence, politics, or relationships; and (3) set up a situation of cause and effect that explains her writing" (56).

edición, la edición de Dantas, y también visibilizan el silencio, la pausa poética, que ella le cede al lector para que este participe, completando lo no dicho. Esto supone decir que la relación autora-lector es activa y que es alentada por un ritmo vertiginoso, teatral y sincopado, como el que sigue:

> … los niños comen mucho pan. A ellos les gusta el pan blando. Pero cuando no hay ellos comen pan duro.
> Duro es el pan que comemos. Dura es la cama en la que dormimos. Dura es la vida del favelado.
> ¡Oh! São Paulo, reina que ostenta vanidosa su corona de oro que son los rascacielos. Que viste terciopelo y seda y usa medias de algodón que es la favela.
> … el dinero no alcanzó para comprar carne, hice pasta con zanahoria. No había manteca, quedó horrible. Vera es la única que reclama y pide más. Y me pide:
> —Mamita, véndeme a doña julita, porque allá hay buena comida. (Jesus 58)

Cada línea yuxtapone una imagen diferente: el pan duro, la cama, São Paulo, la comida, la voz de Vera, que quiere ser vendida a cambio de comida. Los puntos suspensivos imponen la síncopa, un recorte dramático y también la edición de Dantas; los guiones suman la voz de la niña, que contrasta con la de la propia narradora que escribe y piensa, que piensa y escribe.

Otros procedimientos recurrentes son los tropos narrativos y poéticos, fundamentalmente la repetición, la ironía y, por supuesto, la metáfora. Mediante la repetición, Carolina Maria de Jesus ritualiza el ciclo "hambre-trabajo-supervivencia" (Feracho 55) y así muestra las "vidas desnudas" que son expulsadas del "Estado", vaciadas de derechos desde el punto de vista jurídico, y, consecuentemente, deshumanizadas (Agamben). Cuando Carolina dice reiteradamente, ¡por años!, que se levanta de madrugada a recoger agua (*Cuarto de desechos* comienza y termina con esta imagen), no solo expone el ritual físico aniquilante, sino la indefención y la inmutabilidad de una situación que de otra manera (fuera de la escritura) no se vería. Unas veces, la repetición es un énfasis para subrayar la carencia de algo, como en este caso: "Cuando desperté el astro rey se deslizaba en el espacio. Mi hija Vera Eunice decía: —¡Vaya a

buscar agua, mamita!" (Jesus 29). Otras, la repetición es necesaria para señalar la excepcionalidad de eso que aparece (Feracho 55). Por ejemplo, entre tantos días de hambre, uno en el que hay comida: "Fui a hacer la cena. Arroz, frijol, pimentón y chorizo y yuca frita. Cuando Vera vio tanta cosa dijo: ¡hoy hay fiesta de negros!" (Jesus 29).

La ironía de esta cita me da pie a hablar este rasgo característico de la prosa de Carolina Maria de Jesus; suele usarla como remate de jornadas enteras donde el dramatismo de las situaciones narradas es aparentemente atenuado con un sentido del humor ácido, lo cual no hace sino ahondar la denuncia, la desesperación, la ira y la crítica al sistema. El sentido del humor es, asimismo, un modo de sacar de la monotonía la escritura, encontrando salidas creativas que desconciertan constantemente al lector. Riéndose del sistema y de sí misma, por otra parte, Carolina Maria de Jesus evita el lugar lamentoso, lánguido y resignado con el que se ha caracterizado por tanto tiempo a las figuras femeninas en la literatura (Emma Bovary es la imagen de la mujer melancólica por excelencia), restándoles voluntad y autonomía. En el siguiente fragmento, tenemos una situación trágica, que en el relato se vuelve hilarante:

> 31 de Julio … Compré 20 de carne gorda, porque no tengo manteca. Pasé por la tienda de don Eduardo para comprar 1 kilo de arroz. Dejé los costales en la calzada. Vera puso la carne encima del costal, el perro la agarró. Insulté a Vera.
>
> —Ordinaria, perezosa… hoy voy a comer m…
>
> Ella decía:
>
> —Tranquila, mamá. Cuando encuentre al perro, le pego.
>
> … Cuando llegué a casa tenía tanta hambre. Surgió un gato maullando. Lo miré y pensé: yo nunca he comido gato, pero si éste estuviera en una olla en un guiso con cebolla, tomate, juro que me lo comía. Porque el hambre es la peor cosa del mundo.
> … Le dije a los hijos que hoy no íbamos a comer. Ellos se pusieron tristes (Jesus 196)

Carolina compra con sacrificio una carne grasosa (pues no tiene manteca para freírla), la hija se descuida y un perro se la come. La madre se encoleriza y termina siendo

parodiada por Vera Eunice, que la imita, reproduciendo, seguramente, sus propias maneras de retarla: “Tranquila, mamá. Cuando encuentre al perro, le pego”. La diarista lleva la historia al absurdo cuando piensa incluso en echar un gato que pasa a la olla. El lector sorprendido no ha terminado de sonreírse, cuando la madre comunica a los hijos que todos irán a la cama sin comer. Es irónico eso también porque en las casas de ladrillo es así como se alecciona, “yendo a la cama sin comer”, sólo que el castigo de la favela no es excepcional sino cotidiano y no lo ponen las madres sino las condiciones de la pobreza estructural.

4.3 Metáfora, hipóstasis y literalidad

Probablemente, sea la metáfora la figura retórica que más se ha estudiado en los diarios de Carolina Maria de Jesus, una escritora con indudable talento para crear equivalencias verbales y simbólicas que parecen hechas para transparentar la complejidad del mundo y de la naturaleza humana: “Tengo pavor de estas mujeres de la favela. ¡Quieren saberlo todo! Sus lenguas son como patas de las gallinas” (Jesus 31). No son tantas, sin embargo, porque no se engolosina con ellas, pero sí suficientes para marcar una iteración y un modo característico. La metáfora más conocida es, sin lugar a dudas, la que sigue y ha sido desplegada por su autora en diferentes variantes en sus diarios:

> … Yo clasifico a São Paulo así: El Palcio es la sala de visitas. La Alcaldía el comedor y la ciudad es el jardín. Y la favela es el patio donde botan la basura (Jesus 49)

> … A las 8:30 de la noche ya estaba en la favela respirando el hedor de los excrementos que se mezcla con el barro podrido. Cuando estoy en la ciudad tengo la impresión de que estoy en la sala de visitas con sus lámparas de cristal, sus alfombras de terciopelo, cojines de satén. Y cuando estoy en la favela tengo la impresión de que soy un objeto obsoleto, digno de estar en el cuarto de desechos. (54)

La imagen es de una pregnancia tal que el primer libro de la autora no pudo llevar otro título que *Cuarto de desechos*. En su segundo libro, *Casa de Ladrillos*, se puede ver

muy claramente cómo la prensa y los editores utilizan dicha fórmula hasta el hartazgo. Salta de los diarios de la autora a los periódicos, a las entrevistas, a los anuncios, a la boca de quienes hablaban/hablan/hablamos, hoy, todavía de ella. La mañana en que dejó la favela, por ejemplo, hubo un espectáculo con cámaras de televisión y periodistas. Carolina y sus hijos van en un camión con sus magras posesiones; llegando al barrio de Osasco, donde vivieron por un corto tiempo, un hombre dice al verlos: "¿Son los de los desechos?" (se refiere al camión basurero), a lo que Carolina responde irónica: "No. No somos los de los desechos, yo estoy saliendo del cuarto de desechos" (Jesus 240).

Como puede constatarse en los estudios del campo, se ha saqueado a tal punto la metáfora que volver a ahondar en que, con ella, Carolina muestra el lado "b" del desarrollismo brasileño y la fallida democracial racial de un país que no ha resuelto las contradicciones del colonialismo, es al menos redundante. Por lo tanto, más que hacer una contabilidad del "canje" simbólico entre los elementos de la operación de trasvase (favela = cuarto de desechos), me fijaré en la relación del lenguaje con la literalidad (Montalbetti, *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela* 10). Esto implica convivir por un momento con la opacidad o con la inmanencia del lenguaje y del mundo y renunciar a la tentación de "capturarlos"/definirlos vía el "tralado" de significaciones, que muchas veces puede ser un placebo tranquilizador para no ver más allá de lo que se quiere ver.

Coparrubias define la methάphora, del *latine traslatio*, como "un tropo con el qual significamos alguna cosa con palabras impropias, por alguna semejança" (Cobarruvias Orozco, f.109v.), mientras que en el Diccionario Práctico de Figuras Retóricas de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes se la define como una "comparación abreviada", una "traslación", por la cual "se designa una cosa mediante el nombre de otra con la cual tiene una relación de semejanza" (Fernández, Viviana). Explicando la operación

metafórica, Montalbetti señala que: "Cuando no podemos soportar algo lo trasladamos/, lo llevamos a otro lugar, lo hacemos ser otra cosa/ más amable, más bella/ y, sobre todo, lo hacemos ser una cosa en otro lugar)" («La ceguera del poema» 88). Esto es lo que hace el poeta y es también lo que hace el crítico —añade— que "cree que su labor es interpretar esos traslados/ porque él mismo (ella misma) no puede soportar/ el peso abrumador de cierta literalidad" (88).

La de Montalbetti no es una crítica al tropo, ni un antilirismo radical (de hecho, es inevitable fabricar imágenes o que las palabras choquen unas con otras y produzcan resplandores) sino a cierto abuso de él y de la sobreinterpretación del mismo. Zizek también ha señalado el peligro de la sobredeterminación metafórica, estudiando el caso del Titanic, que en realidad impidió leer más allá de "la catástrofe de la civilización europea" (Zizek 106). Atender a este tipo de clausura interpretativa resulta muy oportuno a la hora de analizar la metáfora favela = cuarto de desechos. En el caso de los diarios de Carolina Maria de Jesus, es evidente que la inmanencia de lo real y la intolerable sustancia de su escritura bastarda y en muchedumbre, ha llevado a la crítica a sobreinterpetar "los traslados" metafóricos, y a creer que hay algo más trascendente que "lo que hay", a lo que se debe aspirar («La ceguera del poema» 89). Creo firmemente que ese anhelo de trascendencia, muchas veces nos ha impedido ver/leer "lo que es" el texto (acá sigo a Montalbetti y Jean-Luc Nancy cuando afirman que al poema "no le falta nada"), es decir, ese núcleo incandenscente en el *logos* con el cual Carolina nos ofrece perspectivas no solo más variadas y valiosas de su ímpetu poético sino también más arriesgadas políticamente, en tanto escritura diarística.

Con estos antecedentes teóricos, detallo a continuación una serie de ejemplos con los que sostengo que "cuarto de desechos" no es *sólo* la metáfora de la favela (o eso no es lo más importante en la escritura caroliniana) sino la **hipóstasis** del tropo (Montalbetti,

El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela 26): su literalidad o el resto concreto que queda cuando se suspende el traslado[21]. Tómese por hipóstasis, además, su acepción filosófica relativa a substancia: "ser de un modo real", "ser de un modo eminente" o "verdadera realidad" (Ferrater Mora 845). También podríamos pensarlo con Zizek, y en términos lacanianos, como aquello que se escapa al lenguaje y que persiste en la "piedra", en lo "Real", entendiendo que no se refiere a la "realidad" sino a esa parte esquiva que no puede ser convertida en símbolo (Zizek 103).

Carolina Maria de Jesus responde a la pregunta sobre la literalidad de "cuarto de desechos" pegada a la letra, a las voces, y a los cuerpos de su escritura. En la siguiente entrada nos lleva al lugar de donde es propia una "maloquera":

> 7 de Julio … fui donde doña Juana, ella me dio panes. Pasé por la fábrica para ver si había tomates. Había mucha leña. Yo iba a coger unos palos cuando escuché a un prieto diciéndome que los dejara quietos o me iba a pegar. Le dije que me pegara, que no le tenía miedo. Él estaba poniendo la leña dentro del camión. Me miró con desprecio y me dijo:
>
> — ¡Esta maloquera!
> — Porque soy de la maloca es que usted no debería meterse conmigo. Yo estoy acostumbrada a todo. A robar, a pelear y beber. Paso 15 días en la casa y 15 días en la cárcel. Ya fui sentenciada en Santos.
>
> Amenazó con agredirme y yo le dije:
>
> — Yo soy de la favela de Canindé. Se cortar con gilete y navaja y estoy aprendiendo a manejar el machete. Un nordestino me está dando clases. Si me va a pegar, véngase.
>
> Comencé a buscar en los bolsillos.
> —¿Dónde será que dejé mi navaja? Hoy usted se va a quedar sin una oreja. Cuando me tomo unos tragos me vuelvo medio loca. En la favela es así, a todo el

[21] Lo que sugiere Montalbetti al hablar de "literalidad" tiene que ver con la "desverguenza" y la "desnudez" que aspiraba Blanca Varela en sus poemas tardíos: "Hacer poemas pegados a la letra, no a la imagen. O pegados a las cosas" (*El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela* 19). Esto equivale, dice Montalbetti, a no ceder a la lectura "como canje", sino trabajar en la "indagación". Foucault, seguido de cerca por Montalbetti, habla de cambiar la "verdad del saber" por la "verdad del logos"(11). "El valor del logos no se determina, por lo tanto, en su enfrentamiento con la realidad sino en su enfrentamiento consigo mismo. La *indagación* que se ha de emprender es un recorrido por el lenguaje mismo, no una interpretación" (11).

> que aparece por allá le cogemos la cartera, le robamos el dinero y todo lo que tenga en el bolsillo.
>
> El prieto se quedó quieto. Yo me fui. Cuando alguien nos insulta no es sino decir que somos de la favela y listo. Nos deja en paz. Me di cuenta de que a los de la favela nos tienen miedo. Desafié al prieto porque sabía que no se iba a venir. Yo no soy de pelear. (Jesus 98-99)

El término *maloqueiro* (en portugués), que se deriva del sustantivo "maloca" o vivienda indígena, es usado en la práctica lingüística como sinónimo de "vago, relajado, maleducado, marginal, favelado, criminal" (N. de T. Jesus 98). El hombre la insulta con esta palabra. Ambos pelean por los restos de leña que hay en las afueras de una fábrica. Él quiere llevárselos en su camión; ella con sus propias fuerzas, cargándolos. Se arma la disputa por los palos, el hombre la agrede y amenaza con golpearla, Carolina se defiende atacando. Se apropia del insulto, añadiéndole, además, su linaje: *maloquera*, sí, pero "de la favela del Canindé", advierte. Inventa un prontuario y finge que está armada, que sabe usar el "gilete", la navaja, el machete.

En la última parte de la escena, Carolina vocifera, asegura que roba, que ha estado en la cárcel y que bebe hasta enloquecer: se "monstrifica". Consigue convencer al hombre de que es capaz de todo eso y más porque "viene" de la favela, que es el lugar del horror y donde los cuerpos que sobran dan miedo. Esa es su epifanía y, también, su constatación.

De Jesus ha sido controversial y muchas veces criticada por querer salir de la favela a toda costa. No romantiza ni el lugar ni a sus habitantes, los favelados, a quienes puede despreciar profundamente, por todas las burlas y afrentas recibidas, y llamarlos incluso "proyectos de gente" (Jesus 41). Con todo, no deja nunca de considerarse una de ellos. "Debo incluirme, porque yo también soy favelada. Soy el sobrante" (54).

"Sobrante", evidentemente, porque mora en la favela, que es el lugar en donde la ciudad viene a descargarse. Esto está en muchos pasajes de los diarios. Ya sea con "malas" o con "buenas" intenciones, hay una condición un tanto escatológica en la

"descarga", luego de que pasa por el tracto intestinal de la urbe. Llegan camionadas con sandías "deturpadas" que son echadas al río, como vimos en una cita anterior; llegan también camiones con latas de chorizo vencidas, que los favelados igualmente abren y consumen. Narra Carolina Maria de Jesus, en este pasaje de *Cuarto de desechos*:

> … Llegó un camión aquí a la favela. El conductor y su ayudante botaron unas latas. Es chorizo enlatado. Pienso: así es como hacen esos comerciantes insaciables. Se quedan esperando que los precios suban con la ambición de ganar más. Y cuando se pudre le tiran todo a los cuervos y a los infelices favelados.
>
> No hubo pelea. Yo hasta estoy encontrando esto aquí monótono. Veo a los niños que abren las latas de chorizo y exclaman satisfechos:
>
> —¡Umm! ¡Está rico!
>
> Doña Alice me dio una para que probara. Pero la lata está hinchada. Ya está podrida. (50-51)

La diarista denuncia la especulación de los "comerciantes insaciables" y la explotación de los más vulnerables, que son engañados cuando compran a precios especulativos y cuando reciben los alimentos, también, hinchados. Los niños, además, siempre están alrededor de la basura. Con frecuencia, Carolina los encuentra royendo pan duro en los vertederos. Nótese que la narradora no dice "como ratas", es el lector el que completa. El siguiente ejemplo es especialmente revelador en relación a los "restos" y el "buenismo" de la gente de la ciudad.

> … Eran las 6 p.m. cuando apareció un carro. Era un señor que se había casado y vino a darnos los sándwiches que le habían quedado. Me dieron algunos. Luego los favelados invadieron el carro. Los del carro se fueron y dijeron que iban a botar los sándwiches a la basura porque los de la favela son unos estúpidos y cuadrúpedos que necesitan herraduras. (Jesus 86)

El estilo indirecto libre nos deja escuchar a los visitantes, que llenos de magnánimas intenciones llegan a la favela a "descargar" las sobras de su boda. Se arrepienten pronto, sin embargo. En vez de dar las "gracias" esperadas, los favelados invaden su vehículo; entonces, la caridad se torna en asco y en racismo y los favelados

son tratados como caballos. El texto nos trae los gritos: “los de la favela son unos estúpidos y cuadrúpedos que necesitan herraduras”. Unos animales, leemos, que no merecen ni los restos.

El diario es una máquina que trabaja por inmersión, cada vez nos lleva más profundo, más adentro de la expresión “cuarto de desechos”, que va dejando de ser un tropo y se convierte en algo duro, concreto, por su “impresión” en los cuerpos. Durante varias escenas, la narradora cuenta acerca de las visitas de la Secretaría de Salud a la favela que, por las noches, proyecta películas en la calle, con el fin de informar cómo se transmite la enfermedad del caracol, que produce anemia y desnutrición: “Hasta el agua… en vez de auxiliarnos, nos contamina” (Jesus 21), dice de Carolina, que acarrea baldes cada día. Más tarde relata cómo sus hijos padecen la enfermedad. En una de esas escenas, Vera está decaída, la madre le ofrece una colada de leche, la niña la toma y vomita un gusano (Jesus 96). De fondo, la laguna contaminada donde la favelada lava ropa. La secretaría estatal ha declarado que el agua está infestada: “Vinieron a decir lo que no sabíamos… pero no solucionan la deficiencia del agua” (Jesus 96). Las ciudad, una vez más se descarga en la favela. Esta vez, sus aguas infectas contaminan el río y el Estado está allí para informarlo y constatarlo cíclicamente, pero no para cambiarlo.

Como ocurre en la poesía (y Carolina se define como poetisa, ya lo hemos dicho), el lenguaje se vuelca sobre sí mismo y se torna enigmático: “…llegué a la favela: no creo que haya modo de decir que llegué a casa. Casa es casa. Rancho es rancho” (Jesus 64), afirma la diariasta de un modo que parece claro, un lugar común, pero que en verdad es opaco. Qué significa una tautología (a = a) que a la vez es una metáfora. Carolina Maria de Jesus nos ofrece pistas sucesivas para escapar a la repetición tautológica y para evitar una interpretación metáforica fácil del tipo “C_1 (noción general-estructural de casa) es igual a C_2 (noción de casa-hogar particular)” o cosa por el estilo. Es minuciosa en sus

múltiples observaciones sobre "habitar" en la vida y en la escritura, nunca unidireccional. Lupa en mano, escribe pasajes como este: "…está lloviendo… casi me vuelvo loca con las goteras en las camas, porque el techo está cubierto con cartones y los cartones ya se pudrieron. Las aguas están subiendo e invadiendo los patios de los favelados" (Jesus 161). Literal y exacta, nos resuenan sus palabras: "rancho es rancho"; ergo, rancho *no es* otra cosa que rancho; *no es* casa.

Los ejemplos de literalidad son abundantes y nos muestran las entrañas de la favela y la presión del afuera, todo el tiempo empujando hacia el colapso de los sentidos, hacia el resto material que no podemos soportar. En este punto, vuelvo sobre Zizek y a su análisis sobre Titanic, para afirmar que lo ocurrido con *Cuarto de desechos*, igual que con el transatlántico, ha sido la hiper-simbolización de la favela. Desde distintos frentes, las interpretaciones han querido explicar, "trasladando" las significaciones a otro lugar (el desarrollismo, la democracia racial, el crecimiento urbano, etc.) y se ha evitado ver la "imposible Cosa" o la "materialidad aterradora" (Zizek 106). El trauma, podríamos decir también en términos lacanianos. Si se observa con cuidado, en esa sobredeterminación metafórica hay un efecto de domesticación de la "Cosa", cuando lo que quiere y hace, poética y políticamente, Carolina Maria de Jesus en sus diarios es precisamente lo contrario: ir al hueso del lenguaje, a la piedra de lo Real (Zizek), para nombrar lo innombrable. He ahí otro de sus aportes más notables.

5 CONCLUSIÓN

La escritura autobiográfica de Carolina Maria de Jesus derriba prejuicios históricos y de género hacia la forma "diario". En las distintas dimensiones de su ejecución, *Cuarto de desechos* demuestra que los diarios no son formas menores, más próximas al documento que al arte; sino vitales y poderosos artefactos estéticos, en los que ocurren innovaciones y transgresiones notables. A través de una lectura interseccional, en donde las nociones de género, raza y clase son determinantes, en este trabajo ha quedado expuesta la agencia artística de una mujer negra que, luchando sistemáticamente contra las distintas opresiones del sistema, levanta una voz individual que a la vez es colectiva; es decir, que se teje en la otredad, en la comunalidad, junto a los favelados, con la participación del editor Audálio Dantas y también junto al lector. La cantera de temas, estilos, formas y conceptos que hay en *Cuarto de desechos* demuestra, asimismo, que la autorreferencialidad no está reñida con la imaginación ni con la conciencia política. Por lo tanto, estamos ante una escritura en muchedumbre compleja y sofisticada literariamente en la cual el lenguaje no es un elemento subsidiario o mera correa de transmisión; es, por el contrario, el elemento plástico responsable de generar una forma renovada y un estilo reconocible en su formulación lingüística y en su mirada emancipadora.

Dice Octavio Paz que en la creación poética hay siempre una violencia sobre el lenguaje porque las palabras son desarraigadas de las conexiones habituales. Y añade: "El habla, el lenguaje social, se concreta en el poema, se articula y levanta. El poema es el lenguaje erguido" (Paz 35). Con la salvedad de que en el caso de Carolina Maria de Jesus no hay encumbramiento hacia la "alta literatura"; sino combate, tensión e, incluso, derrumbamiento. La diariasta crea conexiones inesperadas y genera un lenguaje "antagónico" que produce un "efecto de ruptura" (*La forma inicial* 62). Ciertamente

produce quiebre, en cuanto a la forma diario, que excede largamente el autorretrato, y genera una inmanencia poética, que está disponible solo si miramos esquivando los prejuicios y si es que estamos dispuestos a ir, como lectores, hacia su centro. Lo que sí sabemos, o más adecuado sería decir "sentimos", es que esta escritura nos perturba en sus diferentes aspectos e interseccionalidades: agencia, autoría, el modo en que performa su muchedumbre, en que el cuerpo constituye un saber y en el que la ejecución es un acontecimiento en sí mismo. En el epígrafe que elegí para este capítulo, Mario Montalbetti alude a otras formas de leer/entender que desdeñan la visibilidad plena, la gramática ordenada, el significado digerido, la traslación de significaciones. Este es el tipo de pacto que propone Carolina Maria de Jesus. Uno en donde el lenguaje (con sus voces) nos moviliza todo el tiempo porque es insumisión y misterio.

CAPÍTULO 2: MATILDE CASAZOLA Y VIOLETA PARRA

BASTARDISMO Y MUCHEDUMBRE EN LA POÉTICA DE DE MATILDE CASAZOLA Y VIOLETA PARRA[22]

Cae la música en la música como mi voz en mis voces

Alejandra Pizarnik

1 ANTECEDENTES

Las escrituras autobiográficas de Violeta Parra (Chile, 1917-1967) y Matilde Casazola (Bolivia, 1943) son ejemplos paradigmáticos de lo que llamo "escrituras en muchedumbre". En este capítulo realizo un estudio comparativo entre ambas poetas y cantautoras, con un énfasis particular en la obra de Matilde Casazola, dada su trascendencia artística y, paradójicamente, el carácter inadvertido de su obra, en los circuitos académicos. Casazola ha sido siempre un ave rara, inclasificable y solitaria, dentro del ámbito cultural boliviano. Su vasta obra es, sin duda alguna, una de las más prolíficas y singulares de la poesía y la música popular de su país y ciertamente de Latinoamérica. Octogenaria, sigue trabajando en sus composiciones, reescribiendo, corrigiendo y presentándose tanto como poeta como cantautora. Una memoria precisa le permite recuperar viejas canciones y versos: "actualizarlos", dice ella, y seguir escarmenando un archivo inédito que todavía no conoce la luz [23]. Ha publicado 16 libros de poesía y grabado más de un centenar de canciones inolvidables. Junto a Violeta Parra y Chabuca Granda, conforma una tríada creativa de cantautoras sudamericanas, cuya obra

[22] La primera parte de este capítulo fue publicado en una versión reducida en el dossier *Geopolíticas del abigarramiento en las narrativas bolivianas actuales*, bajo el título "Violeta Parra y Matilde Casazola: multitud, bastardismo y viaje a la semilla". *Bolivian Studies Journal*, University of Pittsburgh, Vol. 29. (2023): 9-32.

[23] "Tengo muchas carpetas, cuadernos de poesía. Me he quedado en el año 1992 (se refiere a su obra publicada). Y del 92 en adelante es como un jardín que hay que podar, cortar la maleza". (Baudoin, *Entrevista 1*)

ha sido un parteaguas cultural en el siglo XX, que ha modificado completamente la tradición en la que se inscribe. A diferencia de Parra y de Granda, lo vuelvo a enfatizar, es casi un misterio inexplorado por la crítica. En la única facultad de literatura de Bolivia (UMSA[24]), no existen tesis ni artículos que se detengan a reflexionar sobre su aporte poético-literario. No es mucho mejor la situación en el ámbito musical, en donde se la menciona más bien tangencialmente[25].

Es evidente que esta desatención dice más de la crítica que de la propia autora. O viene a mostrar, en el caso boliviano, las peculiaridades de un campo cultural no exento de contradicciones. Matilde Casazola es una escritora intersticial. Ni poeta maldita ni producto de consumo masivo, no es en el lirismo ni en el folclore sin mácula donde la encontraremos, tampoco en el paisaje rural o puramente urbano. ¿Por qué habría de sorprendernos demasiado que su obra no calce en los parámetros de la ortodoxia? Más que un lugar de llegada, su obra viene a ser un camino de encuentros. Leerla requiere reconocer los distintos cruces/polaridades que hay en los espacios fronterizos y en la bastardía. Por ello, para estudiar el "fenómeno-Casazola" propongo una aproximación híbrida, literaria-feminista-sociológica (Galindo, Álvarez, Rivera Garza, Moi, Woolf, Bourdieu), más que una exclusivamente literaria y desconectada de las tensiones que acontecen al interior del campo artístico y social. Con esto quiero indicar un anclaje que provea una mirada analítica de la obra y sus distintas innovaciones estéticas, que no pierda de vista las condiciones de producción de la misma y su relación con las instituciones

[24] Universidad Mayor de San Andrés, ubicada en la ciudad de La Paz.

[25] De Casazola se han publicado diferentes entrevistas y artículos sobre todo periodísticos. Entre ellos, destacan los del director y compositor Cergio Prudencio. En el libro "Bolivia Siglo XXI. De la República al Estado plurinacional" (Harvard Club de Bolivia 2021), se dedica un capítulo a la música y allí se hace una breve mención a la cantautora, bastante sucinta como se observa a continuación: "Emerge también Matilde Casazola, cuyo trabajo transita entre la poesía y la canción. De origen chuquisaqueño, Matilde escribió una de las cuecas más emblemáticas de estos años [70s]: 'De regreso'" (García 483). Lejos de toda exageración, estamos en condiciones de afirmar que no existe estudio alguno sobre su obra ni en el campo literario ni en el musical.

culturales y procesos sociales. Hallo, igual que Toril Moi, que la sociología de la cultura de Bourdieu es especialmente útil en este cometido, en tanto desarrolla "lo que se podría llamar una microteoría del poder social" (Moi 2). Es decir, un espacio de pensamiento flexible que puede mirar los gestos discretos y los "detalles monótonos de la vida"(3) haciendo una microscopía del poder, entendiendo además que categorías como género o clase no son absolutas ni inmutables y que pueden cambiar positiva o negativamente.

Divido entonces este capítulo en dos partes: una primera, dedicada al análisis literario de las escrituras autobiográficas de Matilde Casazola y de Violeta Parra, con todas las implicaciones estéticas que supone la experimentación de una subjetividad artística en muchedumbre. Y una segunda parte, avocada a un análisis más sociológico y filosófico, en el que se observa el devenir artístico-performativo de Casazola en el sistema cultural y que denomino su "poética de la discreción", misma que también dialoga con la performatividad de Violeta Parra.

De manera más detallada, en la primera parte, analizo poemas que conforman la *Serie Autobiográfica* de Casazola (obras completas, volumen 1 2015), y canciones correspondientes a este periodo, en los cuales la bastardía y la muchedumbre se manifiestan de tres modos: 1) en las distintas dimensiones de la subjetividad desplegadas en la escritura; 2) en la desnaturalización del lenguaje y la creación de una forma estética híbrida, nueva; y 3) en la tensión planteada entre el margen y el cosmopolitismo. Con el fin de enriquecer el análisis, establezco diálogos con la autobiografía rimada en décimas de la chilena Violeta Parra, *Décimas*, pues constituye un antecedente inmediato y permite crear un contraste entre ambas propuestas que redunda en la visualización de las sincronías existentes, pero también en la identificación de singularidades e innovaciones patentes en la obra de Matilde Casazola.

En la segunda parte del capítulo, desarrollo la que considero la propuesta política y conceptual de la cantautora y poeta boliviana y que llamo su "poética de la discreción" y cómo esta dialoga con la de Parra. Matilde Casazola propone un modo de *ser*, de *hacer* y de *estar* en el arte, que a la postre se constituyó en una estrategia para atravesar los campos culturales de la poesía y de la canción popular en los años 70 del siglo pasado y que ha definido su transitar hasta nuestros días. Dicho de otro modo, con este devenir discreto, se instala en un territorio cultural, que desestructura y modifica de manera definitiva, cometiendo para ellos no pocas osadías.

2 CONTEXTO HISTÓRICO

Entre 1920 y 1940, fue práctica común de los estados latinoamericanos usar el folclore como amalgama de lo "nacional", con expresiones "estereotipadas de las culturas orales-populares" que se proyectaban mayoritariamente desde los centro urbanos (Torres 54) y a través de los medios masivos de comunicación (radio, disco y cine). "En varios países esta fue la orientación privilegiada para edificar macrorrelatos identitarios, funcionales a la unificación de comportamientos y a la legitimación de una política cultural estatal" (54-55). Rodrigo Torres señala que hasta la década de los 60 todavía se promovían "prototipos simbólicos" homogeneizantes, que desde el folclore reforzaban la idea de la democracia racial y la modernización. En Bolivia las expresiones de música folclórica y popular no fueron inmunes a las influencias de la política y a las ideas de nación de principios y mediados de siglo. Así el nacionalismo abrazó en las primeras décadas del siglo XX el indigenismo, en tanto que con la revolución del 52 el sujeto nacional por excelencia fue el mestizo.

En una exhaustiva revisión histórica, Fernando Ríos (*Panpipes and ponchos*) da cuenta de la influencia de la radio en la difusión del folclore y la música popular, antes y después del nacimiento de la primera compañía de grabación en 1949 (Ríos 149); señala

Ríos, en ese marco, que si bien lo "local/nacional" tuvo influencia en la conformación de la música folclórica y popular boliviana, también lo tuvo el cosmopolitismo, especialmente a partir de la relación de los músicos con Europa y otros países de la región (Argentina y Chile). Expresiones musicales que pudieran a primera instancia leerse como indígenas-autóctonas están influidas por las representaciones estereotipadas que de lo "andino" se hacen en las grandes ciudades. A pesar de ello, con la "merma considerable, si no definitiva, de la eficacia de los relatos agronacionalistas" (Torres 55), con la consolidación de los movimientos obreros y populares y el viraje de la política hacia la izquierda (la revolución cubana en el 59, el triunfo de Salvador Allende en 1970, la guerrilla del *Che* en Bolivia, entre otros), se producen expresiones renovadoras del folclore y la música popular. Cantautoras como Chabuca Granda, Violeta Parra y Matilde Casazola se convirtieron en figuras protagónicas de esa transformación, aunque no están exentas de este cosmopolitismo ellas mismas. Dice Casazola en una entrevistas de 2021, a propósito de sus inicios:

> La música nacional no gustaba en la época en que yo comencé a interesarme en ella, a mis quince años. No era fácil encontrar música, había una manera repetida de hacer folclore…Entonces me interesó conocer sobre esas antiguas piezas y formas de tocar que se estaban perdiendo, cuecas, bailecitos, yaravíes, etc. Era como entrar en un camino desconocido e ir encontrando plantas nuevas, paisajes nuevos… Yo sabía que poéticamente sería un aporte porque en general encontraba que no había demasiada poesía en los textos que se cantaba en la música popular. (Baudoin, *Entrevista a Matilde Casazola 1*)

Hay varios datos interesantes en esta declaración. El primero, el hecho de que la música "nacional" (léase popular y folclórica) era desdeñada por el *establishment* boliviano, lo cual no era de extrañar en un país profundamente estamental y de grandes tensiones raciales, que consolidaba, con no poca resistencia de las élites, la Revolución Nacional. Segundo, que el folclore —como señala Torres— era un lugar de expresiones estereotipadas. Y tercero, que Matilde Casazola ve muy pronto un espacio de exploración:

la posibilidad de fusionar lo lírico a lo popular y realizar en ese espacio su apuesta artística personal. Sumo a este contexto, un dato no menor. Casazola reconoce en Atahualpa Yupanqui una influencia directa, tanto en su aproximación a la guitarra como en la raíz poética de sus canciones. Es decir, su fundamento creativo no solo procede de la música de los valles bolivianos de fines del siglo XIX, como pudiera pensarse. Asimismo, no es posible no establecer conexiones con las cantautoras Chabuca Granda y Violeta Parra, ambas precedentes a la cantautora boliviana, que irrumpieron en el panorama de la canción popular latinoamericana, para remecerlo y transformarlo.

2.1 Orígenes

Violeta Parra nació en San Carlos, actual provincia de Ñuble, Chile, en 1917. Hija de Nicanor Parra, maestro de escuela y músico, con dominio de la guitarra y el violín; y de Clarisa Sandoval, cantora campesina, tejedora y costurera, conoció muy tempranamente el arte de la improvisación de los payadores, del que aprendió sobre todo a escribir y a crear "canciones de circunstancia" (Miranda, *La poesía de Violeta Parra* 22). La influencia paterna y materna es decisiva en la conformación de su identidad artística, que no solo se expresa en el ámbito de la canción popular-poética sino en el bordado de arpilleras y la realización de otras expresiones plásticas. En un tránsito performativo tan variado como intenso —que va desde pequeños espectáculos circenses a actuaciones en bares o representaciones modestas de teatro— la joven Violeta Parra delinea un estilo enraizado en la cultura popular chilena. Se sitúa especialmente en la antigua tradición de las cantoras de tonadas —como su propia madre— , en lo que Paula Miranda denomina el canto "a lo poeta", y en la interpretación "del canto a lo divino, a lo humano y de la cueca" (*La poesía de Violeta Parra* 23).

Pero previo al momento en que compone su propia obra poética-musical, Violeta Parra prueba diversos "temas de ancho consumo popular" como los corridos mexicanos,

los valses del Perú, los boleros o la música española (Manns 48). Dos hitos fundamentales, sin embargo, tuercen o modifican definitivamente el curso de su producción artística hacia la canción poética: por una parte, su experiencia como "folcloróloga"; y, por otra, su iniciación como poeta. Campo y ciudad, lírica y folclore, producen un espacio escritural híbrido en donde la poeta y cantautora se imagina, se nombra y, en definitiva, ejerce como creadora. Violeta Parra antecede en el tiempo a Casazola, pero coincide brevemente con ella en Bolivia en 1966, alrededor de la Peña Naira, donde se conocieron y una joven Matilde tocaría para ella una de sus primeras composiciones. Las dos tienen puntos de coincidencia y a la vez son completamente distintas. La escritura autobiográfica es uno de esos puntos nodales que ambas desarrollaron. Violeta Parra escribe sus *Décimas* autobiográficas entre 1954 y 1958, aunque fueron publicadas póstumamente en 1970, a tres años de su muerte. Se trata de una de sus obras más paradigmáticas pues confluyen en ella la memoria personal y colectiva, su labor recopiladora del folclore chileno y la potencia creadora individual. Cuarenta años de existencia son contados en este ejercicio de memoria en que el yo individual se "teje" con el colectivo tanto cuando recoge episodios de la propia vida y de la comunidad, como cuando comparte su escritura a modo de canto con el público (Miranda, «"Décimas Autobiográficas de Violeta Parra: tejiendo diferencias"»).

Matilde Casazola nació en Sucre (1943), en una familia de creadores igual que la de Parra, pero pertenecientes a la élite cultural de la capital boliviana. Una progenie de escritores, poetas, polígrafos e historiadores la preceden. Jaime Mendoza González[26] (1874-1939) y Gunnar Mendoza[27] (1914-1994) son probablemente los más reconocibles e influyen, sin duda, en la sensibilidad de Casazola, mas no fueron los únicos. Entre las

[26] Médico, poeta y escritor.
[27] Bibliógrafo, geógrafo y archivista.

madres y abuelas de la familia se pueden hallar no pocas poetas, pintoras o músicas, pero a ellas estaba reservado el trabajo doméstico y la educación de los hijos. La madre de Matilde Casazola, Tula Mendoza Loza, pianista y también poeta tiene gran incidencia en su formación musical y en su devenir artístico. Justamente, alentada por ella, Casazola decide no ocupar el lugar anónimo de las otras las mujeres de la familia y publicar su primer libro de poemas en 1967. Y no fue este su único atrevimiento. Para escándalo de una sociedad conservadora y tradicionalista, decide abandonar la ciudad natal e irse del país con el artista de títeres Alexis Antíguez[28], quien fuera acusado de ser enlace de la guerrilla de *Che* y obligado por las circunstancias políticas a dejar Bolivia. Durante nueve años, Matilde Casazola lleva una vida trashumante en territorio argentino, acompañando el Teatro de Títeres "La cigarra", de Antíguez. En ese tiempo e impactada por el autoexilio, escribe incesantemente poesía y compone las canciones que conformarán sus primeros discos. Trabaja desde entonces bajo el influjo de la música folclórica-popular de los valles bolivianos (cuecas, huayños, yaravíes, bailecitos) y posteriormente de otras regiones del país (taquiraris, carnavalitos, entre otros) llevando la poesía del espacio lírico a la música popular y viceversa.

Su primer disco (Long Play), *Una revelación*[29], fue grabado en 1976, a solo dos años de su regreso a La Paz, donde da clases, escribe y comienza a dar a conocer el repertorio

[28] "Me fui de Bolivia de una forma muy dramática. Estoy hablando del año 67, cuando surgió la guerrilla del *Che* Guevara. Se decía que estaba por el Chaco. Nosotros habíamos viajado con Alexis, haciendo títeres por Monteagudo. Volvimos a Sucre y a las dos horas que llegamos, tocó la puerta un agente del Departamento de Investigación Criminal. Lo tomaron a mi marido como si fuera un enlace guerrillero, había acusaciones de que habíamos estado en los lugares de la guerrilla. Él era muy libre, andaba con su barba. Ahora la barba es hasta elegante, entonces era desafiante, revolucionaria. En 48 horas lo tenían que poner en la frontera. Yo no estaba acusada, era él, pero lo acompañé porque tenía miedo de que le hagan desaparecer en el camino. De esa manera me autoexilié. De esa época datan mis primeras canciones: "De regreso" y muchas otras", relata Matilde Casazola (Baudoin, *Mujeres de costado)*

[29] El álbum está conformado por las canciones "El cuento del mundo" (aire de cueca), "La sonrisa de piedra" (aire de bailecito), "Tiempo" (yaraví), "Descanso en el arroyo" (huayño), "Reloj de arena" (canción), "Coplas a la vida" (canción), "Como un fueguito" (bailecito), "El mal de amor" (huayño), "De regreso" (cueca), "El contraste" (bailecito), "Anochecer" (huayño), "Viento pasajero" (aire de cueca) y "Cuando me vaya" (huayño).

que ha venido conformando durante toda su errancia fuera del país. Matilde Casazola tenía entonces 33 años; en ese disco, cuyas canciones se convierten desde el inicio en verdaderos clásicos de la música boliviana, toca temáticas que se repetirán en su obra. El exilio, el tiempo, la naturaleza, la tierra, el amor, la muerte, la contemplación están en ese primer disco y aparecerán obsesivamente en su producción posterior. Su escritura autobiográfica comienza en el año 1965 y está conformada por una serie de seis libros de poesía, que cubren su periplo vital hasta el año 1978: *Los ojos abiertos*, *Los Racimos*, *La noche abrupta*, *…Y siguen los caminos*, *Tierra de estatuas desteñidas* y *…A veces un poco de sol*[30]. Toda esta producción, por mucho tiempo agotada, fue reunida y publicada por primera vez como *Serie Autobiográfica*, el año 2015 (Editorial 3600). Al contrario que Parra, en esta autobiografía Casazola no hace un recuento organizado de su vida; recoge más bien sus interpretaciones del mundo y entrega su pensamiento sin el registro acotado del día a día que caracteriza el género. Hay, sin embargo, un diálogo directo con las canciones de la misma época que expanden el testimonio autobiográfico también a ese espacio musical.

3 BASTARDISMO Y MUCHEDUMBRE

En su libro *Feminismo bastardo*, María Galindo resignifica la palabra "bastarda", que desde su etimología (*bastard*, en francés, o *basti,* en alemán) implica algo que "degenera" de su origen, y la establece, en cambio, como el espacio de legitimación de lo impuro y, por ende, de lo indócil. Lo "bastardo" ha sido —por definición lingüística y cultural— aquello negado, "no recto", inclinado —*bastardilla* se llama a la letra inclinada—, nacido de "mala" cuna, engendrado fuera del matrimonio y tantas veces devenido del ultraje y la violación. Echando por tierra las teorías de la democracia racial

[30] A esta serie le siguen dos títulos inéditos: *Otoño de aglomeradas despedidas* y *Los dardos equívocos*. En este trabajo no los analizo en su totalidad, salvo por un par de poemas puntuales.

y el mestizaje, Galindo identifica la violación como un hecho fundacional del colonialismo y del sistema patriarcal pues ambos se enclavan en la carne de la mujer, en la india, a la que es lícito violar. De esta manera, propone hablar de bastardismo y no de mestizaje; erradicar la verticalidad de la pureza de sangre y deslastrarnos del odio ancestral y colonial para "nacer de nuevo como parias" (41). Solo si erradicamos las ficciones monolíticas de identidad (género, familia, nación, incluso originarismo-indigenismo) y nos liberamos de las ideas de "autenticidad", asegura la autora, podremos "leernos y reconocernos unas a otras y otras sin perder las diferencias, sin reducir las diferencias a una sola matriz, a una sola posibilidad o a una sola genealogía" (Galindo 49). La conciencia bastarda sería, en consecuencia, un campo heterogéneo de pensamiento y de acción, alejado de todo purismo, productivo en el contacto, la contaminación mutua y la hibridación.

Matilde Casazola desarrolla de manera muy precoz este tipo de conciencia díscola, que produce/crea "a partir de" o "con" los otros, anónimos, que están en las calles y que no pocas veces se guarecen en la sombras, cuerpos "oscuros", indios, mendigos, campesinos, con los que ella se hermana (esto puede apreciarse en poemas de *Los ojos abiertos*, … *Y siguen los caminos* y también en canciones como "Coplas de la vida") . "Busco la herida/ que todos guardan en la sombra/ para poder mirarme con franqueza/ en otros ojos", escribe en el poema 12 de *Los ojos abiertos*, de su *Serie Autobiográfica* (43). Para "verse", parece decir, hay que ver primero a los otros o "vernos en los otros". Escribir/crear, por lo tanto, solo tiene sentido si es a través de un viaje con retorno. En sus *Décimas* autobiográficas, Violeta Parra da cuenta de sus retornos, precisamente. La madre, el padre, el hermano, la tierra, el pueblo son los lugares desde donde se parte existencial y artísticamente y a los que se vuelve. Ella nunca canta sola: "¿Cómo va a estar contenta/ cuando le entregue mis versos/ de cogollito al reverso,/ de lágrimas y

sonrisas?/ ¿Viva mi mamá Clarisa/más linda que el universo!" (V. Parra 54). Incluso cuando la autorreferencialidad prima, como en este caso en que "vuelve" a Chillán, no deja de existir en el "yo" una conciencia de la otredad. Ser "yo" pasa por reconocer un "nosotros". Hay que vestirse de otro (la madre, la comunidad) para finalmente poder encarnarse en uno mismo. Otro ejemplo de esta convicción colectiva puede seguirse en este otro poema de la misma época, en donde Casazola establece una vez más "la terrible necesidad" de integrarse en el "latir humano", en la "mezcla", en un "océano de pechos que respiran":

> Pero hace falta mezclarse con la gente,
> entrar en el cortejo,
> quizá buscando a Dios,
> quizá.
> Una necesidad terrible de integrarnos
> siquiera de esta forma
> en el latir humano,
> en ese océano de pechos que respiran.
> Una necesidad urgente, impostergable.
> Girando alrededor de nuestro propio arcano,
> hoy, mañana, siempre, mientras vivamos. (Casazola 30-31)

Girar alrededor de sí misma es, para la poeta, salir para mezclarse con "el otro" y respirar con él, en un mismo latido. Lo individual, por tanto, está ligado ontológicamente a lo colectivo, a esa otredad que se es, a la muchedumbre.

Violeta Parra dice algo parecido, años antes, en los versos finales de "Gracias a la Vida". Su canto no es un "yo" individual, que se cierra en sí mismo, ni tampoco un "ustedes", recogido en una aséptica investigación de campo. Es un "nosotros" envolvente en el que caben las voces de esa entelequia que ella llama —sin demagogia— pueblo y de la que se siente parte: "Así yo distingo dicha de quebranto/ los dos materiales que forman mi canto/ Y el canto de ustedes que es mi mismo canto/ Y el canto de todos que es mi propio canto". Aquí un tropo de la poesía moderna, neo-romántica, que también se verifica en el folclore y que presenta al poeta como visionario, en tanto que encarna la

voz del pueblo. Parra, que había comenzado a recorrer su país en 1953 en busca de las raíces profundas del folclore chileno, termina recopilando más de tres mil canciones, de la cuales elige grabar y arreglar unas cuantas, cuya ejecución creativa y absolutamente original nos permite hablar de re-creación más que de una mera reproducción. Pero, ¿para qué buscaba estas canciones? ¿Cuál el sentido de esta "excavación" cultural de tantos años? Isabel Parra, hija de la artista, también cantante y biógrafa de la madre (*El libro mayor de Violeta Parra*) responde sin dudar:

> ante todo, [para] revivir. Nada que ver con el muestreo antropológico. Revivir las fuentes de una cultura viva y relegada; revivir sus textos y sus melodías mediante la divulgación de sus características y valores; revivir las imágenes de los auténticos creadores de esas formas culturales devolviéndoselas creadoramente. Eso hizo Violeta Parra…Y al hacerlo —y mientras lo hacía-— la riqueza de esos antecedentes sirvió de fuente nutricia a sus propias canciones. (I. Parra 16)

"Excavar"/"desapropiar" significa en el caso de Violeta Parra desenterrar primero las "imágenes de los auténticos creadores" para luego devolverlas no sin una reelaboración propia. Y no se equivoca la biógrafa cuando señala que en este proceso es en donde Violeta Parra halla la fuente "nutricia" de su arte. La creación es, sin lugar a dudas, inseparable de la labor investigadora. No existen ramas sin raíz. Por su parte, Matilde Casazola emprende la tarea de "memoriar" a través de la composición de canciones inspiradas en ritmos olvidados de la cultura boliviana, como el yaraví. Lo de ella no tiene que ver con la formación de un archivo etnomusical —como eventualmente hizo Parra— o con la interpretación de letras y música de otros creadores. Casazola irrumpe en el escenario artístico como poeta, compositora, cantora y guitarrista, algo inédito para la época. Ambas cantautoras forjan a su modo una subjetividad artística en el bastardismo, a partir de la "desnaturalización" de los lenguajes conocidos y de la tensión fructífera entre margen y cosmopolitismo.

3.1 Despliegue de subjetividades

Escrituras en muchedumbre, las *Décimas* y la *Serie Autobiográfica*, de Parra y de Casazola, realizan varias transgresiones conceptuales y formales, que pueden ubicarse dentro del bastardismo como lo define Galindo. No son expresiones "puras" de lo que tradicionalmente se considera dentro de la "taxonomía" de las escrituras del yo. En efecto, no solo desacomodan las definiciones de tradición y género literarios, poniendo en cuestión la idea misma de "autobiografía"; también contorsionan el "yo" autorial, transformándolo, travistiéndolo incluso, según las necesidades estéticas y expresivas del *momentum* de la creación. Cito aquí las palabras de Griselda Gambaro: "¿qué es un travesti sino una criatura que no esconde su alma, como todos? La lleva fuera. Prueba de lo que se es en la carne como prueba el vuelo que se es pájaro" (*La señora Macbeth* 25). Recordando a Severo Sarduy, el travestismo humano es una "aparición imaginaria", guiada por una pulsión ilimitada hacia la metamorfosis, que no copia un modelo "real" (la mujer) sino que lo excede; también implica el camuflaje o la "tachadura del macho", es decir, de lo canónico; o el desajuste, la máscara abigarrada que paraliza por su desmesura y por lo visible del artificio (Sarduy 14). Se trata, por tanto, de un juego bastardo, flexible, abierto y propenso a la ambigüedad. En este contexto, el travestismo poético de Casazola y de Parra nos enfrenta a experimentos performativos[31], pegados a la vida como si fueran su cuerpo o su piel, pero al mismo tiempo despegados de ella en tanto ejercicios estéticos de travestimiento, juegos del lenguaje, de la imaginación y del pensamiento. No pueden ser más bastardas estas escrituras cuyos laboratorios creativos, abiertos y contaminados, dejan espiar las ideas de las autoras y comprobar que el lenguaje produce la vida, no solo la "retrata". El "yo" resultante de este ejercicio termina siendo

[31] Uso la idea de performance de Diana Taylor, en la que archivo y repertorio tienen relaciones de simbiosis y se constituyen juntos en "actos vitales de transferencia" pues comunican "saber social, memoria y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas" (*El archivo y el repertorio* 27).

poliédrico y rico en subjetividades (la mujer, la poeta, la caminante, la guitarrista, entre otras).

En su ensayo "Formas de narrar", Ricardo Piglia describe dos modelos arquetípicos de narrador o modos de subjetividad narrativa (*La forma inicial* 46). El primero, representado por Ulises, que encarna la tradición del viajero inagotable, del nómada, que abandona el hogar y cuenta cuanto aprende en el camino. El segundo, Edipo, representa al gran descifrador de signos, "que investiga un crimen y al final termina por comprender que el criminal es él mismo" (*La forma inicial.* 46). El narrador, en este último caso, es un investigador de la "historia ausente" de su vida, un relato "perdido" que debe reconstruir. "Etimológicamente, narrador quiere decir 'el que sabe', 'el que conoce', y podríamos ver esa identidad en dos sentidos, el que conoce otro lugar porque ha estado ahí, y el que adivina e inventa lo que no está" (*La forma inicial.* 45). Tomo estos dos modelos como referentes para el análisis, dado que lo que hacen Violeta Parra y Matilde Casazola, en *Décimas* y en la *Serie Autobiográfica*, es contar(se) de maneras distintas, usando lenguajes poéticos (la décima y el verso libre, respectivamente) y no puramente "narrativos". Así, Parra encarna el arquetipo de la viajera, que cuenta/canta organizadamente los eventos de una vida (hay una clara idea cronológica representada, aunque la "narración" inicie en el presente y salte al pasado para retratar desde ahí los orígenes); Casazola, por su parte, personifica la investigadora, que se detiene en cada signo de la realidad como ante un enigma que debe descifrar para entenderse y explicarse.

Igual que Ulises, Violeta Parra se echa al mundo para contarlo y contar(se) en él. A finales de la década del cincuenta (1957-58), escribe las vicisitudes de su vida y de su país, componiendo para ello más de ochenta décimas espinelas de versos octosílabos, ingeniosamente rimados al estilo de la paya popular chilena. Por supuesto, el uso de la

décima en esta autobiografía no es un asunto menor. Elegir una forma clásica española del siglo XVI, bastardizada/enriquecida/metamorfoseada en la oralidad de la cultura popular, es decidir un posicionamiento, un espacio de recepción comunitario y una mirada crítica del arte y sus circuitos de circulación y validación intrínsecos. Como sugiere Vilches en referencia a Parra: "la poeta traza una estudiada oralidad en donde el 'yo' lírico se compenetra con una comunidad campesina que la escucha, ambos ajenos a la sofisticación de la gran urbe" (Vilches). Pero hay algo más, los requisitos técnicos de la décima, la exigencia de la misma escritura, terminan definiendo el retrato o, más bien, los retratos que hace Violeta Parra de sí misma. "Contar" no es informar o calcar la realidad. Contar es elegir una manera de organizar ese referente llamado "vida", el pensamiento y la escritura. La décima como forma poética-oral es determinante en la autobiografía de Violeta Parra pues define desde lo formal (la técnica de la rima) distintas subjetividades y un lugar político de enunciación, que afecta todo el contenido de la vida narrada. De modo que aquí se enlazan múltiples proyectos creativos: capturar la memoria del oído, recrearla en la escritura para ser leída y, luego cantarla.

Con la décima, Violeta Parra se enuncia desde lo popular, remontándose a una infancia campesina, profundamente influida por sus padres, pero también a una larga historia de colonialismo y resistencia, que va de la décima española a los cantores populares de América[32]. Con la décima relata también la migración a la ciudad, lo cual produce trauma —el quiebre del migrante— pero también transformación. Finalmente, cuenta sus viajes a Europa, ya como cantautora popular y representando a Chile en el ámbito cultural; es decir, como encarnación de lo chileno. Es interesante observar en estos distintos espacios la prefiguración de una subjetividad artística. Son varios los pasajes en

[32] Paula Miranda encuentra, además, que las *Décimas*, "escritas por Violeta Parra entre 1954 y 1958, son un lugar de intersección entre la recopiladora e intérprete de la tradición y la creadora original" («Décimas Autobiográficas de Violeta Parra»).

estas *Décimas* en los que se pregunta Parra si puede ser una artista, varios en los que duda y varios más en los que se asume como tal. De hecho, comienza las *Décimas* dudando de sus habilidades para la improvisación, imprescindible en los duelos de payadores. "Pa' cantar de un improviso/ se requiere buen talento,/ memoria y entendimiento,/ fuerza de gallo castizo" (V. Parra 27), dice y luego apunta que lo que precisa una mujer para "cantar a porfía" es "ser toca'ora" buena, "arrogante" cantora, capaz de seguir la "melodía" y responder con "destreza" al contrapunto (28). Virtudes que, sin embargo, ella no cree poseer ("Yo veo que mi cabeza/ no es capaz para este asunto") y por las que se entrega más bien a escribir "a lo pueta"/ poeta (29).

> Muda, triste y pensativa
> ayer me dejó mi hermano
> cuando me habló de un fulano
> muy famoso en poesía.
> Fue grande sorpresa mía
> cuando me dijo: Violeta,
> ya que conocís la treta
> de la vers'á popular,
> princípiame a relatar
> tus penurias "a lo pueta". (V. Parra 29)

El fragmento anterior cuenta el episodio en que Nicanor Parra la anima a escribir su vida en décimas, a lo que en seguida ella responde con una negativa tajante, señalando que tiene mucho trabajo "desentierrando el folklor", que en los versos que encuentra ya hay demasiada "miseria y padecimiento" como para escribir sobre los propios, que no tiene dinero y debe darles de comer a sus cuatro hijos. Los "ratitos" que le quedan, dice, son para cantar con el guitarrón. Violeta Parra pone sobre la mesa los impedimentos materiales que aquejan a los artistas y, por doble partida, a las mujeres artistas. Sin embargo, la idea sigue rondándola y en la siguiente décima, titulada "Pensándolo bien", cambia de parecer:

Pero, pensándolo bien,
y haciendo juicio a mi hermano,
tomé la pluma en la mano
y fui llenando el papel.
Luego vine a comprender
que la escritura da calma
a los tormentos del alma,
y en la mía que hay sobrantes;
hoy cantaré lo bastante
pa' dar el grito de alarma. (V. Parra 31)

Desde ahí comienza la voz a aceptarse y a consentir la subjetividad artística como algo inevitable, pero también mayor (algo que la excede) y trascendente. "Si escribo esta podesía/ no es sólo por darme gusto", dice en otra décima (V. Parra 182). Al leerla no se puede pasar por alto que la décima es una de las formas rimadas orales de mayor difusión en la poesía popular y rural latinoamericana. En las payas se enfrentan en duelo de décimas dos o más cantores/hombre/payadores, con acompañamiento de música. Violeta Parra crea esas décimas, que aprendió en el Chillán de la niñez, para decirlas oralmente y para dejarlas por escrito. Con ello, hace un tránsito de lo oral-masculino-colectivo-anónimo hacia lo escrito-femenino-individual-autoral que posteriormente volverá a lo comunitario cuando otros o ella misma canten. Esta aparición del "yo" define aquí una subjetividad cuyo testimonio es el texto. Como señala Carlo Sini, en sus reflexiones sobre la ética de la escritura, el texto impreso separa el lenguaje del hablante —que en la oralidad es un solo cuerpo—, lo desdobla y lo convierte en un "yo", es decir en una voz autoral, que aparece para ser leída y reconocida, a la postre, por el lector (Sini 22). Esto supondría una concepción ampliada de presente hacia el futuro, que es un futuro de múltiples posibilidades y diálogos. Y que en el caso de Violeta Parra "revive" en lo performático, que a la vez es la asamblea de lo comunitario (Rivera Garza, «Desapropiación Para Principiantes»; *Escrituras geológicas*).

Del "yo" autoral surge entonces la poeta; mas Violeta Parra no es poeta solo porque así se reconozca —algo que ya es muy importante como devenir de su viaje existencial/escritural—, lo es porque la vemos emerger como tal del lenguaje. Lo hace, sin embargo, sin negar la herencia y las voces que pueblan la tradición en la que se inscribe y que ella refunda. En todo caso, lo que está muy claro en las *Décimas* es que la escritura le permite dibujar o performar distintos rostros: la hija, la hermana, la madre, la campesina, la mujer, la cantautora, la guitarrista, la inteligencia furiosa, la conciencia bastarda e inatajable. De este conjunto, la maternidad y el binomio madre-artista son especialmente complejos. Su expresión más cruel y lacerante tiene lugar con la muerte de su hija menor, Rosa Clara, durante la estancia de Parra en Francia. La siguiente estrofa corresponde al poema "Salgo de Chile", que describe un tiempo previo en que, tras haber recibido el Premio Caupolicán como folclorista del año (1954), Violeta acepta la invitación para asistir al Festival Juvenil de Varsovia, en Polonia. Varios poemas dedica al hecho doloroso de tener que dejar los hijos para cantar en este periodo. Otros tantos, como el que sigue, apuntan a cuán importante es este sacrificio en el que ella persiste, y a través del que se decanta en su identidad como artista/poeta/cantautora.

> De nueve meses yo dejo
> mi Rosa Clara en la cuna;
> com'esta maire ninguna,
> dice el mari'o perplejo;
> voy repitiendo consejo
> llorando cual Mudalena,
> al son que corto cadena
> le solicito a Jesús
> que me oscurezca la luz
> si esto no vale la pena. (V. Parra 183)

En los tres últimos versos explícitamente ya hay una posición tomada respecto del arte, en la que ella se permite la posibilidad de ser artista; no anteponiéndola a la maternidad (porque en ningún momento niega este espacio) sino dándole vital

preponderancia. Como puede observarse, en sus *Décimas* la escritura de Violeta Parra es un canto en muchedumbre: el yo se desdobla en múltiples subjetividades y también trae al escenario las voces que históricamente están contenidas en las payas anónimas. El bastardismo opera en la elección de una forma clásica, popularizada por los payadores, típicamente masculina, retomada y modificada por Parra, que es mujer y que no solo la elige para cantarla sino para escribirla y compartirla nuevamente en el foro social del presente en que se canta, pero también del futuro en que se lee.

La escritura para Matilde Casazola también es un espacio para desesencializar la identidad y multiplicarla. Escribir es literal y metafóricamente andar por los caminos de la vida y del pensamiento, y un espacio lleno de preguntas y observaciones, acaso como el arquetipo narrativo de Edipo, propuesto por Piglia. Recuérdese que vivió por años haciendo teatro callejero en Argentina, posteriormente se instaló en La Paz y realizó una larga gira por Europa, antes de regresar fuertemente aquejada por una tuberculosis a Sucre en el año 1985.

La experiencia del observar y observar(se) deja una marca fundamental en su poética: "Este andar por las calles/girando alrededor de tí misma,/ este andar por las calles/ para volver a desandarlas camino de tu invisible fuga/ te es necesario" (Casazola, *Serie autobiográfica* 30). En pasajes como este, se ve aparecer a la poeta como una investigadora de la propia existencia, que relata "una historia posible a partir de ciertos rastros y vestigios oscuros" (Piglia, *La forma inicial.* 45); y que, como dice Ricardo Piglia, lee en los signos del mundo para construir "una realidad ausente, un sentido olvidado o futuro" (*La forma inicial.* 45).

En el caso de Casazola, el vuelo de los pájaros, el canto de las cigarras, los zapatos verdes, el tiempo, un árbol, unas ojotas, la Pachamama pueden abrir universos de

significación existencial en un poema o en una canción. La escritura en su *Serie Autobiográfica* no es cronológica ni apegada estrictamente al orden de los acontecimientos ni a una métrica. En sus versos libres se atisban lugares, momentos, pensamientos, personas, temas de preocupación pero sobre todo un modo de leer el mundo y de leer(se) en él a través de la escritura. La escritura es un espacio autorreflexivo, lúdico, el umbral de una obra y su testimonio. Asimismo, un espacio ético-estético en el que tiene lugar la identidad del "yo" que escribe y la experiencia vital de la alteridad con el otro, ese prójimo tantas veces anónimo y marginal, con quien Matilde Casazola empatiza todo el tiempo. El poema "Los obscuros" lo muestra con particular crudeza.

> Dicen que Dios hizo a los hombres iguales
> y semejantes a él en armonía y en belleza.
> ¿Cómo es entonces, que ahora
> formemos este vértice inmundo
> del que huyen todas las miradas
> y contra el que se vuelven bruscamente las espaldas?
>
> —Hablo por boca del hombre que se arrastra
> por húmedos rincones
> de morada siniestra.
> Dice que de él también era la tierra—. (*Serie autobiográfica* 187)

Si los hombres somos iguales por definición, cómo es posible este vértice en que en verdad no lo somos —ella se incluye momentáneamente— y en que nos ocupa la invisibilidad: las miradas huyen y se dan vuelta. Entre guiones aclara la voz poética que habla por boca de otro. Y ese gesto que podría ser condescendiente (en tanto clase/raza) no llega a serlo pues ella misma habita en el "vértice inmundo", desde donde reclama un lugar en la "tierra", para él, para ella, para quienes nos caben en el mundo de la luz. No es el único poema en que Casazola, siendo declaradamente creyente, impugna a Dios por sus injusticias terrenales. Un reclamo que no se queda en el plano teológico, empero, y que también impugna a los hombres. Y en esta impugnación también se incluye.

Es significativo el modo en que la escritura es realmente una forma de vivir, que ocurre a partir o, incluso, en el cuerpo. Casazola escribía febrilmente a mano, cada día, en cuadernos y papeles que luego pasaba a la máquina de escribir. En una entrevista realizada en el 15 noviembre de 2022 (zoom), describe este proceso:

> Escribía muchísimo, debo tener muchos cuadernos con los originales a mano. Recién después de que los revisaba, los volvía a leer, los pasaba a la máquina, entonces ya me desprendía de la obra. Ya no era una cosa que estaba pegada a mí, como eran el papel, el lápiz o el bolígrafo, que están pegados a la mano y al cerebro. Una vez que copiaba los poemas en la máquina, resultaban algo impersonal. (Baudoin, *Entrevista a Matilde Casazola 2*)

La fuerza de la repetición se vuelve oficio y un modo de ser y de estar en la realidad. Esta disciplina puede evidenciarse en sus poemas de la *Serie Autobiográfica,* en la que los dilemas de la creación son al final los de la vida ordinaria. A diferencia de la escritura autobiográfica de Parra, menos evidente en esto, en la de Casazola el "laboratorio escritural" nos permite ver lo que Beatriz Sarlo llama el "método poético en acción" (*Siete ensayos sobre Walter Benjamin* 26). De este modo, la escritura trasluce sus "estrategias de pensamiento" (21) y se muestra como una materia viva, metapoética y conceptual pues la autora escribe una obra pero, al mismo tiempo reflexiona sobre su ejecución y sobre las prácticas que la hacen realidad en el lenguaje. En este sentido, el eje de la obra autobiográfica de Casazola no es la vida sino el lenguaje, como una forma de observación y explicación de la existencia y de la imaginación.

En el poema 5 de *Tierra de estatuas desteñidas (Serie Autobiográfica),* que transcribo a continuación, la poeta usa como estrategia la anáfora.

> Yo buscaba
> sombra de sombras
> color
> diseminado en las faldas de la aurora,
> y aturdía mis ansias
> con palabras.

Yo busqué el amor un día
vestida de oro nuevo,
de arbolitos jóvenes y traviesos.
Me herí tanto la planta
de los pies, caminando
sin llegar a alcanzarlo
que, tendida en el rojo
desierto
me ceñí con serpientes de palabras.

Yo buscaba,
me levantaba eufórica
en las mañanas,
gastaba cientos de zapatos
y al final
con la copa vacía
regresaba
y enjugaba mi llanto en el crepúsculo
con pañuelos bordados de palabras.

¡Sí! mi historia
puede colgar del aire.
No es preciso
llamar testigos para relatarla;
solamente un papel amarillento
en el que un viejo sabio
leerá:

—Ocupó evidentemente
un lugar en el tiempo
y el espacio.
Estas letras lo confirman.—
Y el aire vibrará, cantando
una antigua canción, puras palabras. (*Serie autobiográfica* 342)

Comienza la tres primeras estrofas diciendo "yo buscaba" o "yo busqué" para dar cuenta de que la poesía es la disciplina de "mirar", de "caminar" y de "luchar" con el lenguaje. Una disciplina que se repite y que es, por lo demás, un hábito. En la primera estrofa habla de la ansiedad del poeta por atrapar con el lenguaje el extrañamiento. Cómo describir un amanecer si no es aturdiendo los sentidos con palabras o las palabras con nuevos sentidos. Y entonces la voz poética parece ensayar una respuesta llenando de color las faldas de la aurora. En la segunda estrofa, la pregunta que se hace la poesía no es acerca del paisaje sino del desierto abstracto que puede ser el lenguaje y de la necesidad

de “romperlo” para poder mostrar, no decir, la emoción. Casazola, igual que lo hacía Flanery O’Connor, nos dice que no se puede dar “emoción con emoción” (O’Connor 101), es decir, no se pude mostrar emoción con la abstracción de los adjetivos, con lo cual la poesía debe estar necesariamente encarnada en el cuerpo y, para ello, que se hieran los pies si es necesario. Por eso es que las palabras, dice la voz poética, son serpientes que se ciñen al cuerpo, seductoras y venenosas. En la tercera estrofa, ante la copa vacía de la vida, las palabras tienen otra razón de ser fundamental: son consuelo, pañuelos para enjugar el llanto.

En la última parte del poema, que cierra con un obituario, se aprecia la conciencia artística de la autora y una suerte de ley poética absoluta: lo que importa en la vida no es lo que se “vive” sino lo que ha quedado escrito para ser leído o cantado. En este sentido el poema es radicalmente desapropiativo y geológico. El principio y el fin de la escritura está en el otro, en el que leerá lo escrito y que recordará con el canto. La razón de ser de la vida, parece decirnos Casazola, son las palabras y la gente que será tocada por ellas.

También hay otras oportunidades, como en el poema 17 del libro *A veces, un poco de sol* (*Serie Autobiográfica*), en que se ríe de sí misma, de las prescripciones del canon, de lo que significa ser reconocida como “poeta” y de lo poco que le interesan las recetas de la consagración.

> ¡Pobre poetita!
> enrolla tus papeles
> amarillentos
> y llenos de tachones
> y húndete con ellos
> en el mar del Olvido.
>
> Te aseguro
> que no hallarás mejor lector.
> No tiene prisa

alguna, no lo espera
nadie al entrar a la oficina.

En realidad, su trabajo
es algo insólito:
acostumbra
mirar por largo tiempo
el latido del mar.

Y gusta
gustará de tus poemas
quejumbrosos, absurdos
queriendo cambiar un mundo
sordo y ciego.

¡Atiende mi consejo!
Él es coleccionista
sabihondo
de libros raros
tiene tiempo
por demás, y no ha de preguntarte
sobre el éxito.

Pobre poetita
el mundo ama el tintineo
de monedas gordas
y no precisa
de tus cantos, ni tus cuentos.

Ve a contárselos
al dulce anciano de cabellos azules
que está sentado
sobre arena dorada
de inmemorial silencio. (*Serie autobiográfica* 460)

Aquí, la voz poética se dice así misma "poetita", delineando una segunda persona irónica e inquisidora que define un oficio (o el modo de entregarse a un oficio) y un lector ideal: coleccionista de "libros raros", que "tiene tiempo por demás" y que "no habrá de preguntarte por el éxito". Es decir, un lector fuera de los circuitos mercantiles e interesado en sus poemas "quejumbrosos, absurdos/ queriendo cambiar un mundo/ sordo y ciego". La escritura, como puede preverse, no es obra de la inspiración sino de un trabajo de corrección arduo, repleto de tachaduras y de incertezas. Un trabajo persistente, por lo

demás, que se acumula en papeles "amarillentos" y cuyo destino será el "olvido" porque esta "pobre poetita" canta en un mundo que "ama el tintineo de monedas gordas" y que no precisa su cantos y sus cuentos. No puede soslayarse en este poema la crítica al sistema capitalista, estructurado sobre la acumulación, el consumo y el reconocimiento del nombre; y el derrotero preferido por la voz poética que es, en las antípodas, el del silencio, acaso las aguas del olvido de Lete.

Las condiciones materiales de la escritura también son materia de reflexión. Bajo el escrutinio de una aguda mirada, Casazola enuncia su ética de trabajo. "No escribiré más/ porque un poema/ no se escribe/ sentados cómodamente/ frente a una mesa de brillante fórmica" (*Serie autobiográfica* 450), dice en *Tierra de estatuas desteñidas,* porque un poema no se escribe cuando estamos "encerrados/ entre cuatro paredes/ y ya no podemos ser árboles ni gritar como los pájaros" (449). La subjetividad artística es un movimiento entre el interior y el exterior, nuevamente entre lo individual y lo colectivo, entre la escritura y la vida, que se abre paso en un mar de dudas y que forma una "hipóstasis" de ella misma (Lollini 74). Por eso, la voz poética se pregunta: "En realidad, ¿serviré para algo más aparte de escribir poesía?" (468). Esta pregunta retórica lleva implícita una definición ontológica.

3.2 La desnaturalización del lenguaje

La calle o el espacio público es la tela natural para la acción creativa y el espacio no-institucional por excelencia en el feminismo bastardo (Galindo 127). Es en ella donde tiene lugar el encuentro comunitario y donde la imaginación puede impactar las zonas sensibles de lo social. Estas zonas "sensibles" son en realidad espacios para la construcción de sentidos y pueden ser provocadas o despertadas a partir de la acción creativa (118). Dice Galindo sobre la calle:

> En nuestras sociedades del sur es un espacio de subsistencia, es un foro de encuentro y debate, es un lugar de vivienda porque cientos de miles de personas transcurren la mayor parte de su vida en la calle, allí hacen la siesta, allí comen, allí hacen sus niñxs las tareas. Para las mujeres especialmente, la calle ha representado y representa un lugar fundamental de emancipación, la toma de la calle como espacio propio es el gesto histórico más importante de los últimos 50 años. Es el espacio de encuentro, es el espacio de construcción de una arquitectura efímera que son los puestos de venta clandestinos. La calle es el afuera de donde no hay a donde más te boten. (Galindo 126)

Elegir la calle, por ende, implica una crítica directa al arte institucionalizado, que está en una posición de poder jerárquico, rodeado de tentaciones hegemónicas, con todos sus sistemas clasificatorios, su sed de novedad, su visión teleológica, su debilidad por "pedestalizar", colocar bajo luces cenitales y congelar en el tiempo. Entra al museo lo que ha pasado el tamiz del canon; y, en contrapartida, queda afuera lo que no se ajusta a sus prescripciones genéricas. Todo esto sin contar, señala Galindo, la casi siempre antidemocrática relación con el público, que paga una entrada y consume unilateralmente en tanto, dado el esquema de representación, solo se permite al artista desplegar su discurso (127).

Las obras de Matilde Casazola y Violeta Parra eligen la calle, el camino, el margen urbano, lo rural, lo popular, la peña, la carpa como espacio creativo y como lugar existencial y de pensamiento. Lo hacen a partir de los años sesenta del siglo pasado. Es decir, con una visión que trasciende su propio tiempo, en parte porque nunca tuvieron aspiraciones de "originalidad" y menos ansias en inscribirse en el arte "formal" (¿la literatura? ¿la poesía? ¿la música docta?). Se dice con frecuencia que la obra de ambas viene a "rescatar o recuperar" el legado folclórico de sus países. Pero ¿qué significa el rescate o recuperación de un legado folclórico? "Rescatar" y "recuperar" son verbos asociados a un conjunto de significaciones que plantean una jerarquía implícita: salvar, recobrar, liberar, resarcir. "Salva" el que está en condición privilegiada para hacerlo y es condescendiente con el otro subalterno. Pero no hay tal gesto en ellas, no es posible

ignorar aquí la referencia a Lete, que hace Casazola en el poema 17 antes citado (*A veces, un poco de sol)*, señalando que el mejor destino poético es precisamente el mar del olvido. Por otra parte, ¿es folclore lo que estas artistas hacen? Me gustaría proponer una visión menos vertical y más consonante con la naturaleza de sus experiencias. Criaturas excéntricas ellas mismas, no "rescatan", clasifican o recuperan el folclore y lo popular, lo "recrean". Esto, amén del conjunto de transgresiones estéticas realizadas, significa la desnaturalización[33] de un lenguaje previo y la conformación de uno diferente y singular: la canción popular poética, que posteriormente define un modo de "hacer" que se comparte.

Esta desnaturalización de lenguajes previos puede verse en la ya mencionada manipulación de los géneros tanto musicales como literarios. La autobiografía no es propiamente una "autobiografía" con ellas, o no lo es exclusivamente. Un género por definición narrativo, bastante observado para ser admitido en el parnaso de la "alta" literatura por sus supuestos "excesos" de subjetividad, es convertido en poema y en canción. En un caso, el de Violeta Parra, el autorretrato es elaborado en décimas, una forma clásica característica del Siglo de Oro español y popularizada en América entre los payadores. Es probable, de acuerdo a Patricio Manns, que la decisión de publicar sus décimas proviniera de la "Lira Popular" chilena (Manns 54), panfletos sueltos que los poetas populares imprimían con sus décimas y vendían en los trenes a principios del siglo XX. Parra escribe, empero, más de ochenta décimas para ser leídas en un libro, pero también para ser cantadas/performadas. De hecho, ella misma y su hijo Ángel realizaron varias lecturas y grabaciones y Patricio Manns musicalizó posteriormente algunos

[33] Entiendo desnaturalizar por alterar la prácticas, ideas, formas de la cultura "dadas por sentado", problematizarlas críticamente y cuestionar su carácter "natural", a menudo definido social y culturalmente. En este sentido, Parra y Casazola "desnaturalizan" los modos en que se entiende, re-crea y re-vive lo autobiográfico y lírico-popular.

fragmentos. Incluso hay quienes, como el escritor Álvaro Bisama, que considera que las *Décimas* desintegran tanto las nociones de géneros literarios, que pueden ser consideradas una novela, en tanto hay trama, conflicto, atmósfera, cortes de tiempo, evolución de personajes, y una construcción simbólica evidente; la novela que Nicanor Parra deseaba que su hermana Violeta hubiera escrito en prosa. Dice Bisama en un artículo publicado en la revista Qué Pasa en 2017:

> Pero la novela está ahí, está dentro de las *Décimas*…. Nicanor dice que no pero sí, está ahí. Está tejida con ese puñado de viñetas, con esa vida que se exhibe a la intemperie. Está en la imagen de una niña enferma que baja de un tren y que pierde la piel y las uñas mientras contagia a un pueblo completo. Está la genealogía familiar. Está el detalle de cómo su padre, profesor de provincia, se hunde en el alcohol después de que Ibáñez lo ha despedido. Está la muerte del padre y luego la de un niño. Están el velorio del angelito, que ella reproduce completo porque quizás ahí, en esos cantos y ceremonias perdidas donde el mundo de los muertos conversa con el de los vivos en claroscuro hecho de luto y guitarras, un lugar sagrado que existe en la fiesta, en el centro del corazón de lo olvidado, en la música de los fantasma. (Álvaro Bisama)

En el otro caso, tenemos a Matilde Casazola quien poetiza en verso libre los seis libros que constituyen su *Serie Autobiográfica* y que tienden un diálogo directo con las canciones de sus primeros discos. Las temáticas del tiempo, el paisaje, la nostalgia del exilio, el amor, la naturaleza, por señalar solo algunas, son tratadas en uno y otro espacio como si de una conversación extendida se tratara. En el poema X de *Tierra de estatuas desteñidas* (*Serie Autobiográfica* 347), la voz poética se pregunta desde el exilio: "Oh luna amarga:/¿Llegaré a las nieves?". Tanto en la famosa cueca "De Regreso" como en el yaraví "Tiempo" (álbum *Una revelación*), por dar solo dos ejemplos icónicos, se encuentran ecos de esta pregunta. Así, canta en el citado yaraví: "Y el tiempo me va engañando/ Día tras día con eso/ de que de tanto ir andando/ está más cerca el regreso" (*Canciones del corazón y la vida* 24). Esta escritura "extendida" no solo hace un trasvase entre la poesía y la canción sino entre el registro biográfico y la ficción o la fantasía. Son numerosos los poemas en los que la voz poética trasciende la coda realista y habla con el

árbol, con Dios o con un ángel de la guarda con el ala rota. También Casazola elabora desde la fantasía, como en la canción el "Cuento del mundo" (álbum *Una revelación*), en la que explica a un niño de qué color es el mundo, diseñando para ello un cuento infantil que teoriza sobre la imaginación. Niños que se agolpan en las ventanas de los sueños también aparecen en poemas de *... Y siguen los caminos*. Otros poemas de Casazola no fueron creados para ser cantados, pero ya han sido trasladados a ese otro lenguaje. El compositor y músico boliviano Cergio Prudencio musicalizó varios de la *Serie Autobiográfica* para la película *El atraco* (2004).

Es evidente en este punto que en las escrituras autobiográficas de Casazola y de Parra existe la expectativa de un lector urbano, no de cualquier espectador. Por eso se elige el "formato" libro, lo cual muestra una vez más la condición fronteriza de las autoras. Al mismo tiempo, al ser estas escrituras performativas, es decir, que están hechas para ser leídas y cantadas, se hace importante el modo en que las autoras se piensan en el escenario. No es un asunto sin importancia la elección del instrumento. Ambas eligen la guitarra, Parra también toca el guitarrón, lo cual es un énfasis adicional de carácter. De oído y de forma casi autodidacta, las dos mujeres aprenden a tocarla. No hubo formación de conservatorio ni nada que se parezca a esa formalidad, aunque Casazola pasa cursos de música con maestros particulares y también toca el piano, que aprendió en su casa con la madre. En sus *Décimas*, Parra da cuenta del "doble" margen que significa tocar la guitarra sin saber escribir en pentagrama. O, tal vez quiso decir: ¿ser mujer y no escribir música?

> Sentencia de doble multa
> es no saber pentagrama,
> si en el mate arde una llama
> destiná' pa' gente culta,
> en el cerebro me abulta
> causándome confusión,

y al toque del guitarrón
le voy cambiando el estilo
por un concierto pililo
que alegra mi corazón. (V. Parra 42)

La guitarra es un instrumento popular[34] y tradicionalmente tocado por hombres. De ahí que la decisión de ejecutarla en el escenario y de interpretar con ella sus propias composiciones, las coloca nuevamente un espacio de bastardía subversivo. Si a esto sumamos, el modo en que cada una se presentaba en el escenario y los tonos de voz elegidos, tenemos una performance que, igual que ocurre en la escritura, presenta una subjetividad artística formada por distintos afluentes.

En el disco *Tanto te amé*, hay otro ejemplo del modo en que la autora combina materiales y realiza préstamos creativos, que son todo el tiempo transparentados porque no le interesa esconder sus influencias sino compartirlas. En él, Casazola escribe la canción "A Don Mauro", y en el poemario *Tierra de estatuas desteñidas*, el poema "Cobrizo embrujador de charangos", ambos dedicados a Mauro Núñez[35], afamado charanguista boliviano quien retornara en 1955 a Bolivia —específicamente a Sucre— después de haber triunfado en Argentina, promoviendo con su virtuosismo el punteado en el charango y su popularización como instrumento solista. La influencia de Mauro Núñez en la joven Matilde Casazola fue fundamental y aunque ella finalmente no eligió el charango, su fascinación por la música popular y por la destreza en la ejecución del instrumento es algo que marcó su relación con la guitarra. Casazola es conocida por sus introducciones punteadas y complejas. "La canción es una forma breve, tiene poco espacio para expresar; la introducción es solo el instrumento, para mí es como si en la

[34] Venida de España con la conquista, la guitarra permaneció mucho tiempo sin entrar la órbita de la llamada "música culta" y más bien afincó sus raíces en lo popular.
[35] Núñez llegó a presentarse repetidas veces en el Teatro Colón de Buenos Aires, interpretando música boliviana y acompañó en giras nacionales e internacionales a Ariel Ramírez, músico, compositor y uno de los más grandes exponentes del "nativismo argentino".

introducción aparecieran los hilos de la canción, sus tejidos antiguos" (Baudoin, «Matilde Casazola, en la voracidad de la noche» 14). Así, cual "pórtico poético", como dice la propia autora, que le da la bienvenida al público, las introducciones son para Casazola un modo de entrar en los territorios más íntimos de la canción y otra forma de desapropiación.

3.3 Desplazamiento y cosmopolitismo

El tercer aspecto que queda por analizar bajo la luz de lo que propone María Galindo como bastardismo o una conciencia bastarda es la relación entre margen y cosmopolitismo. Dice Leonidas Morales de Violeta Parra algo que bien puede aplicar para Matilde Casazola, en lo concerniente a la música popular boliviana:

> …todo el arte de Violeta, tanto desde el punto de vista de sus materiales (lana, arpillera alambre, greda), de sus formas poéticas básicas (estructuras estróficas, rítmicas), como de los instrumentos del canto (guitarra, charango, guitarrón) remite a la cultura tradicional chilena (de la misma clase de todas las demás culturas tradicionales latinoamericanas), de transmisión oral y distribución o circulación eminentemente campesina. Sin embargo no es, el de Violeta, exactamente un arte "folclórico". Se origina desde el folclore, pero para ser, finalmente, recepcionado por un público urbano de cultura moderna. (Morales 28)

Morales describe un vínculo profundo entre Parra y la cultura "tradicional" que se vive desde el interior mismo de esa cultura. Un vínculo que en ambas —Parra y Casazola— se hibrida y se transforma en la medida en que ambas dejan sus lugares de origen y se lanzan, se "despeñan" —para usar un verbo Matildeano—, en la aventura de la ciudad, y de la escritura, de las cuales no salen ilesas. La experiencia rica y traumática de la migración a la "modernidad", el cosmopolitismo, la absorción de las propias dinámicas culturales urbanas, termina infiltrando los procesos creativos en la medida en que crear tiene que ver con desplazarse —física y existencialmente— y recrearse en el lugar del "extrañamiento" o la "desfamiliarización".

Dice Cristina Rivera Garza, a propósito de Juan Rulfo en *Había neblina humo o qué se yo*, que "el mundo es otro a través de las ventanillas" en una carretera (53). Se refiere al mundo que corre veloz hacia atrás —metafóricamente hacia el pasado—, al tiempo que los vehículos avanzan hacia adelante sobre la carretera de la modernidad. Acaso en una alusión benjaminiana al Ángel de la Historia, Rivera Garza se refiere fundamentalmente a la mirada, al que observa estas imágenes vertiginosas, a través de la ventana, y cambia conforme muta el paisaje, que se transforma, en un punto, en el paisaje interior. Rulfo, como nadie, exploró el territorio mexicano, el éxodo del campo a la ciudad, el cuerpo fantasma que va dejando la migración a su paso. Entonces, si bien escribe de campesinos y hacendados, en el negativo de esa radiografía social está el proyecto moderno fallido, injusto y exterminador. No podría haberse escrito *El llano en llamas* o *Pedro Páramo*, si Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo no hubiera migrado, no hubiera recorrido tras el volante el país, como lo hizo, y no hubiera poblado su paisaje interior con las imágenes del territorio mexicano. Salió de Apulco -—la localidad jaliscense donde nació— en 1933, año en que emprendió, como tantos otros, la ida hacia la Ciudad de México, de la que no regresó. De ahí que Rivera Garza lo considere sobre todo un "autor citadino": "Un aledaño, habría dicho él. No un nativo de la Ciudad de México, sino uno entre esos tantos que conforman el gran porcentaje de provincianos asentados en la urbe no sin resistencia o sin incomodidad" (68). ¿No es ese el mismo lugar incómodo que ocupan Violeta en Santiago y Matilde a lo largo del territorio argentino hasta llegar a Buenos Aires y de ahí a La Paz? ¿No es "ser el otro", el ajeno, lo que desfamiliariza su mirada, la percude y bastardiza? ¿No es el quiebre de raíz lo que produce su extrañamiento? Me pregunto si quedándose en Chillán hubiera podido darse cuenta Violeta de que la tradición era "casi un cadáver" (Morales 46); y si hubiera podido Matilde cantarle al exiliado/migrante como solo ella lo ha hecho: "Desde lejos como el

viento/ Traigo nombres de otras patrias/ Pero busco en tu infinito las raíces de mi alma (cueca "De regreso"). No se trata pues de un modo de prolongar la tradición sin tocarla, como dice Leonidas Morales, el juego consiste más bien en "recrearla en un plano de libertad" y en diálogo directo con un interlocutor urbano (48).

> Por eso, junto con hacer suyo el saber artístico del folclore, el largo aprendizaje de Violeta incluyó la búsqueda en las más diversas modalidades del arte popular urbano, de las orientaciones que le permitieran recrear la herencia de la cultura folclórica, salvándola sin traicionar su espíritu, y salvándose ella misma en la recreación.(Morales 48)

En este contexto, qué es lo que "produce" o posibilita una nueva creación. En el caso de Violeta Parra, señala Paula Miranda, la plenitud creativa y la madurez musical-poética se da en dos espacios íntimamente interrelacionados, entre 1957 y 1967: el de sus composiciones originales y el de la interpretación/recreación de piezas de la tradición. "Aquí propongo que habría que pensar ambos quehaceres como creaciones (poiesis), aunque sólo uno produzca temas originales y, el otro, canciones reapropiadas o recreadas" (Miranda, *La poesía de Violeta Parra* 27). Efectivamente, se puede decir, que su "interpretación" (y me refiero a su lectura y posterior ejecución) de las canciones populares es una interpretación desapropiativa. A Violeta Parra le interesa dialogar con y recrear la tradición popular. Ella misma había sufrido la desatención y el desdén de las radios y medio chilenos, cuando se proponía difundir el cuerpo de canciones recuperadas en su tarea de folcloróloga. De modo que supo que para hacerlo, que para compenetrarse con ese cuerpo moribundo, tenía que arriesgase y convertirse en él y después "sacarse el cuerpo"[36].

> En lo formal el rasgo "revolucionario" más importante de Violeta es justamente sus capacidad para "innovar" y crear bajo una impronta personal, pero que se alimenta de la cultura popular en la que se inserta, lo que la vincula incluso con

[36] Refiero el concepto utilizado por Jaime Sáenz en *Felipe Delgado* y que metaforiza la separación entre el cuerpo terrenal y el cuerpo místico, en el que la búsqueda de un conocimiento superior requiere necesariamente en algún punto el olvido del sí mismo.

> un arte postmoderno en que los rasgos diferenciantes de las culturas marginalizadas son los privilegiados". (Miranda, *La poesía de Violeta Parra* 38)

Este rasgo "revolucionario" puede advertirse a lo largo de su ecléctica obra, pero es especialmente evidente en sus *Décimas* autobiográficas donde metaforiza con su cuerpo su método desapropiativo y su canto en muchedumbre. En el poema "Un ojo dejé en Los lagos"[37], el lector se encuentra con que Parra traza con las distintas partes de su cuerpo una nueva geografía ya no patria sino "matria" (hecha de un cuerpo de mujer, el suyo, que no representa solo lo femenino sino los cuerpos subalternos que no son contenidos por la nación-patria). Cada parte se ubica en una localidad a lo largo del territorio chileno, pero echando luz sobre la periferia y no sobre los centros o ciudades modernos. Deja un ojo en Los lagos y el otro en Parral, el brazo derecho en Buin y el pecho en Cuacautín, las manos en Maitencillo y la falda en Perquilauquén. La apuesta conceptual y estética es desestabilizadora. Si se hace el ejercicio visual de unir con líneas imaginarias cada parte del cuerpo, se habrán borrado las coordenadas del mapa político para dar pie a la geografía visual de un poema desparramado en el territorio de la imaginación: un mapa, en efecto, que se funda desde los márgenes y la voz de las subalternidades.

> Se m'erendó en San Rosendo
> un pie al cruzar una esquina,
> el otro en la Quiriquina
> se me hunde mares adentro
> mi corazón descontento
> latió con pena en Temuco
> y me ha llorado en Calbuco,
> de frío por una escarcha,
> voy y enderezo mi marcha
> a la cuesta 'e Chacabuco. (V. Parra 160)

[37] El poema "Un ojo dejé en Los lagos" fue musicalizado por Patricio Manns, en una canción que lleva por nombre "La exiliada del sur"; esta, su vez, fue popularizada por el grupo folclórico chileno Inti-Illimani y ha sido cantada por distintos grupos de la Nueva Canción chilena. Aquí otra forma en que opera la escritura en muchedumbre de Parra.

Parra es en el territorio y a partir de él, como puede leerse en la estrofa anterior. Se enraíza en cada lugar (en las gentes del lugar) que lleva consigo y que luego visibiliza en la memoria y con su canto. En este aspecto, las *Décimas* dialogan con el *Canto General* de Pablo Neruda, que igual que Parra —o en rigor antes que ella pues se publica en 1950— reconoce la geografía, las costumbres, la flora y la fauna y que sobre todo vislumbra un horizonte de resistencia y esperanza. "La tierra se llama Juan", titula el poema XVII de Neruda y ahí también hay un cuerpo desperdigado del que brota la vida: "Sus huesos están en todas partes./ Pero vive. Regresó de la tierra. Ha nacido./ Ha nacido de nuevo como una planta eterna" (Neruda).

La tierra, ese lugar donde ocurre la "asamblea", lo comunitario, también es el territorio donde encuentra su voz Matilde Casazola. "Soy un poco de tierra/ que adquirió un don milagroso/ de la voz y del canto" dice en el poema "Tierra". Y la Pachamama, heredera de su sombra y de huesos, es para Casazola "una sola" continuidad, "derrocadora de fronteras" (*Los cuerpos*). Ella la recorre muchas veces en sus poemas y canciones con sus zapatos viejos y llenos de polvo. Es andando la tierra donde se nutre su escritura, despojada de las posesiones materiales y plena de experiencias, observaciones y de contactos humanos. Casazola primero estudia y luego recrea los ritmos antiguos de la cultura popular, que denomina "aires", precisamente dando cuenta de su intervención: "aires de cueca", "aires de bailecitos". A ese proceso se refiere en el siguiente verso de su *Serie Autobiográfica*: "Hay que hacer muchas cosas;/ retomar la canción vieja y perdida/ beber sus aguas,/ caminar su tierra" (Casazola, *Serie autobiográfica* 109). La canción poética viene de la tierra y a ella debe regresar, piensa Casazola. Por eso dice, en este otro poema, lo siguiente: "Conoce bien tu canto,/ la semilla es pequeñita/ pero alberga un mundo adentro" (228). Un mundo que excede la historia personal y es sinécdoque de toda una cultura. En el siguiente fragmento la poeta y cantautora cuenta precisamente el

momento en que decide dejar de tocar canciones de terceros y dar este salto hacia su propia semilla, necesariamente en la ciudad. La entrevista fue realizada el 13 de agosto de 2021:

> Me fui a La Paz porque encontré un lugar propicio para el arte, mucho más abierto que Sucre, era una ciudad más grande, más cosmopolita. Entonces yo quise empezar a mostrar mi propia obra. Ya en ese momento tocaba bastante bien la guitarra, interpretaba canciones latinoamericanas, pero yo ya tenía un repertorio grande con mis propios temas y en La Paz decidí mostrarlos. Al llegar, me vi en un callejón sin salida, así que el primer año fue sobrevivir dando clases de guitarra. En la primera oportunidad busqué un auspicio y di mi primer recital. (Baudoin, *Entrevista a Matilde Casazola 1*)

El momento comunitario de la escritura vuelve a aproximarnos a la conciencia bastarda y su relación con los espacios de circulación y distribución del arte tantas veces elitistas e inequitativos. María Galindo se declara como "impostora" cuando entra a jugar en el ámbito de la "institución arte". Desde su bastardismo, entra allí llevada por el deseo de desordenar jerarquías y relaciones de dominación dentro y fuera de lo institucional, no para ejecutar una performance o para mostrar una "obra encuadrable como obra" (118). "Se trata de una posición incómoda para mí misma que me coloca de antemano como una desubicada y en conflicto irresoluble con 'la institución'" (Galindo 115), dice y eso trae a la memoria la exposición de arpilleras de Violeta Parra en el Louvre (1964), en la que mostró 22 arpillaras, 26 pinturas, esculturas y máscaras, desafiando así la jerarquía de la pintura al óleo, con sus obras de alambre, papel maché, yute y materiales reciclados. La académica Lorna Dillon (2020) señala que en un momento en que el arte pop y abstracto dominan Europa, Parra irrumpe con una muestra de materiales infravalorados, temáticas de lo cotidiano y mensajes pacifistas y en medio de la música, el baile y el canto. Matilde Casazola también presenta su primer disco sembrando desconcierto y haciendo una declaración de principios. Elige el formato de "recital" —porque quería que su poesía-

popular fuera escuchada, no solo cantada o bailada—, para presentarse en la Peña Naira y en el Museo Nacional de Arte, descalibrando los dos espacios con su propuesta artística:

> El primero fue en la peña Naira de Pepe Ballón, de los Jairas, de Gilbert Favre, donde estuvo Violeta Parra, a quien conocí. Ya había pasado el golpe de Banzer y era un momento difícil…Fue un recital muy polémico, igual que el segundo que hice en el Museo Nacional de Arte… A medida que yo cantaba, se llenaba el museo. Me acuerdo que yo tocaba un bailecito o una cueca y se acostumbra a jalear, el jaleo es más popular, se jalea en una peña pero no en una sala de conciertos. Llegó el momento del "lalala" y un grupo de jóvenes comenzó a jalear con gran gusto. Pero al mismo tiempo unos señores de las primeras filas los hacían callar. Mi arte siempre ha estado lindando en esos dos aspectos: de un lado, lo popular y, de otro, el lirismo. (Baudoin, «Matilde Casazola, en la voracidad de la noche» 13)

Ambas presentaciones ocurrieron en 1974. Desde entonces y hasta la actualidad, Casazola ha editado dos LP, cuatro casetes y siete discos compactos CD, es decir 86 canciones originales, todas con una base rítmica popular, sin contar con el archivo e innumerables composiciones que todavía no están registradas aunque si las ha interpretado en conciertos y presentaciones públicas[38]. Por su parte, "Violeta Parra grabó y editó, entre 1949 y 1966, dieciocho singles y diecisiete LP", de los cuales un sesenta por ciento aproximadamente corresponden a canciones originales, aunque muchas presentan una estructura musical inspirada en la tradición chilena (Miranda, *La poesía de Violeta Parra* 27).

Como escrituras bastardas y en muchedumbre, las composiciones de Violeta Parra y Matilde Casazola están pobladas de voces, las que habitan en el folclore y la música popular de sus respectivos territorios geográficos y afectivos, pero también las del público y las de los posteriores creadores que las apropian. Ambas cantautoras han sido reinterpretadas por otros, cantadas en otros idiomas, incluso adaptadas a otros ritmos (llevadas al rock, al jazz, a la balada) y lenguajes. "La experiencia en el escenario es otra

[38] Durante la finalización de este trabajo, en febrero de 2025, Casazola se encontraba grabando un álbum que reúne sus primeras canciones, todas inéditas, incluido el yaraví que interpretara por primera vez para Violeta Parra. Este trabajo fue presentado al público en mayo de 2025.

cosa, hace que uno ceda al otro lo que ha podido hacer en soledad. Las canciones ya no te pertenecen. Por eso yo he querido hacer canciones, para hacer participar a la gente de la poesía", dice Casazola consciente, igual que Violeta Parra, de que su canto es de todos y su razón de ser es germinar, como señala en este verso: "Hay que hacer muchas cosas todavía… Cantar en la guitarra y echar al viento las semillas" (Casazola, *Serie autobiográfica* 109).

4 CONCLUSIÓN

Las *Décimas* de Violeta Parra y la *Serie Autobiográfica* de Matilde Casazola *performan* una escritura en muchedumbre, individual y profundamente colectiva a la vez, que desde el bastardismo transgrede los límites del género autobiográfico. Sus respectivas autobiografías son espacios de experimentación literaria en donde el "yo" se desdobla en distintas identidades, las autoras se piensan y piensan la escritura y surge la subjetividad creadora, entre otras subjetividades. En esta expansión del género autobiográfico, se da también un trasvase de la poesía a la canción popular y viceversa y un cruce de fronteras que también ocurre entre prosa y verso, entre lenguaje oral y escrito, y entre realidad y ficción, que singulariza las respectivas propuesta estéticas y genera un lenguaje renovado. Es perentorio señalar, de manera particular, que en la *Serie Autobiográfica* de Matilde Casazola, la subjetividad artística no sólo se pregunta sobre la posibilidad/imposibilidad de la escritura en tanto oficio, sino que reflexiona sobre la ejecución de la obra misma y las prácticas que la hacen realidad en el lenguaje. Esto permite vislumbrar lo que Beatriz Sarlo llama el "método poético en acción" (*Siete ensayos sobre Walter Benjamin.* 26). Finalmente, tanto en el ámbito existencial como estético, ambas artistas se mueven entre la periferia y el cosmopolitismo, entre el museo y la peña, entre el lirismo y lo popular, precisamente en las zonas fronterizas que caracterizan el bastardismo, lugar anticanónico,

desde el que descentran la tradición y también el concepto de nación, mostrándonos identidades excéntricas, complejas, no esencialistas.

5 UNA POÉTICA DE LA DISCRECIÓN

Maurice Maeterlinck escribió en 1906 un curioso libro que lleva por nombre *La inteligencia de las flores*. Se trata de un texto que dedica toda su atención a un mundo vegetal en apariencia silencioso y obediente y en el cual se dan, en realidad, las manifestaciones de la más vehemente rebeldía. Una semilla, dice Maeterlinck, "sube de las tinieblas de sus raíces para organizarse y manifestarse en la luz de su flor" (23). Es decir, vence silenciosamente la oscuridad del ultramundo para emanciparse hacia arriba de la fatalidad del abajo y encontrar el sol (23). Insumisión, perseverancia, ingeniosidad son algunos de los términos que usa el escritor para hablar de este tipo particular de inteligencia, que me hace pensar en el modo de transitar por el arte de Matilde Casazola. La comparación no es artificiosa. Maeterlinck le asigna al mundo vegetal una agencia sutil y definitiva que puede equipararse a la experiencia de la discreción del individuo en la sociedad contemporánea, definida por filósofo Pierre Zaoui como una tentativa "micropolítica". El ser discreto, como el ser vegetal que nos presenta Maeterlinck, hace suyos los métodos de la sutileza. Se retira de sí mismo, desaparece, goza de ser invisible momentáneamente y, en un acto de disidencia frente al "panóptico totalitario" que todo lo observa y todo lo prescribe con sus normas, reaparece no renunciando a su esencia, sino reafirmándola. Desaparecer no es entonces un "modo de negarse íntegramente a sí mismo" o de "aprender a morir" (Zaoui 50), tampoco una forma de cerrar los ojos y aceptar el *statu quo*. La micropolítica de la discreción va más allá porque, al sustraerse momentáneamente del juego de las apariencias y observarlo en la distancia de ese retiro, el ser discreto acepta el mundo y a la vez lo interviene con su propia presencia. Las que importan son "las realidades prepersonales y preindividuales: gestos, sonrisas, relaciones silenciadas, silencios que se deslizan bajo las palabras", dice Zaoui al referirse a los

cambios subterráneos y precisos que ocurren desde la discreción, no desde las "almas de fuego" o "sin reposo" (14).

Varios son los "gestos" que realiza la poeta y cantautora boliviana Matilde Casazola desde la discreción y que le permiten atravesar el entorno cultural de su país, en tiempos políticos conflictivos, signados por el control totalitario y depredador de las dictaduras[39] y poco permeable a la presencia femenina, y también después, durante las democracias liberales y populistas. En este apartado, analizo la agencia política que hay tras los gestos discretos de Matilde Casazola y que terminan conformando lo que denomino su "poética de la discreción".

Si bien, como hemos visto, existen puntos de coincidencia en los derroteros creativos de Matilde Casazola y Violeta Parra, ya sea por su naturaleza híbrida o por su vocación colectiva y contrahegemónica, es en los modos de circulación en los campos culturales (Bourdieu, Moi) nacionales e internacionales donde encontraremos marcadas diferencias. Veamos los contrastes para aproximarnos luego al devenir de Casazola, dado que el de Parra ha sido ampliamente estudiado por la crítica. Por ello, solo lo referiré de manera general.

Para 1963, Violeta Parra ya era una figura pública internacional (recuérdese que el 64 expuso en el Louvre), comenzaba a ser esa suerte de sinécdoque nacional que luego se consolidaría como tal en el imaginario chileno y latinoamericano, y tenía conciencia de ese capital simbólico y social. En su correspondencia de la época con Gilbert Favre, señala Marisol García en "Violeta Parra**:** Cartas perentorias", son distintas las referencias que hace a su progresiva penetración en las más altas esferas del arte; pero no solo eso, una vez allí, Parra se siente responsable del trasvase que está ocasionando desde la cultura popular hacia la denominada "alta cultura" (García); y que luego, conforme avanza su

[39] Entre los 70 y principios de los 80 se registraron los períodos militares más cruentos de la historia boliviana.

carrera, también se da en sentido contrario. Un paréntesis solamente para mencionar la atención que le otorgó tempranamente la academia a "El gavilán", compuesta para ballet, o a las "Anticuecas" (Miranda, *La poesía de Violeta Parra* 38), generando espacios de reconocimiento cultural dentro la música "docta" que todavía no ha experimentado Casazola. Violeta Parra se da cuenta de su "escalamiento" y es perceptiva en relación a las lógicas de los campos culturales en los que se mueve. Escribe sobre lo que ve: periodistas, propaganda, críticos, público masivo, artistas; así como sobre lo que supone un compromiso histórico mayor: "Si se tratara sólo de problemas caseros todo sería muy simple, pero hay un país que espera mi trabajo y el tuyo" (García, Web), le dice a Favre, en una carta fechada desde París en 1963; y señala en otra de 1961:

> Bueno, ahora se trata de que tú llegues a tiempo con el tejido a bolillo, los santos, mi cuaderno de cantos, ése con tapas negras, arpilleras y algunas telas de óleo. El recital [en Buenos Aires] es el 27 de abril a las 9.30 de la noche, con gran propaganda y asistencia de críticos, periodistas y el mejor grupo de artistas de Buenos Aires. Los vestidos campesinos también los necesito. (García, Web)

Hay urgencia, hay lucidez, hay estrategia en estas palabras que muestran a una artista, con un creciente capital simbólico, que no es para nada ingenua respecto del lugar que va ocupando y de su relación con la posteridad, aunque para ella la autoría suponga un concepto colectivo. Fuera de toda simplificación, lo cierto es que, junto al valor histórico inobjetable de su obra y del conjunto de transformaciones que introdujo en el folclore y en la canción popular, Violeta Parra consolida progresivamente un espacio de validación institucional. Especialmente luego su fallecimiento, se instituyen discursos que la mitifican (ya sea como heroína de la subalternidad popular-campesina en los textos escolares y en la retórica oficial, o como "monumento" cultural u "objeto" museográfico); que la canonizan desde la academia; y que la coronan como cantautora sin precedentes y madre de la Nueva Canción Chilena, fruto de su circulación en espacios culturales y artísticos, modernos y masivos (Valdebenito; Palominos). Desde la

recuperación de la democracia en Chile, la figura de Parra ha sido difundida como sinónimo de identidad nacional y su obra "monumentalizada", por ejemplo, por el Museo Violeta Parra como el primer paso para que su legado "se reconozca como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad" (Sagredo V.). En un interesante trabajo sobre el fenómeno de patrimonialización de Parra, Francisco Sagredo da cuenta de lo complejo y problemático de este proceso, influenciado tanto por la sociedad civil como por la economía de mercado fuertemente enraizada en el país y por las instituciones públicas y privadas, que actúan como patrocinadoras de la cultura (48). El modelo de constitución del propio Museo Violeta Parra, financiado por el Estado chileno y por mecenas privados, describe este fenómeno. No me detendré mucho más en este punto, solo marcaré con otros autores como Valdebenito, Olivo o el propio Sagredo que el proceso de legitimación póstuma de Violeta Parra resulta al menos paradójico pues, si bien es indiscutiblemente merecido, empuja al centro y canoniza a una figura cuya ética y estética fue la del margen. Esta dualidad, se presenta como las caras opuestas de un moneda: basta con recordar el modo en que la figura y el mensaje de Parra fue reapropiado y resignificado, con un carácter frontalmente político y feminista, durante el estallido de 2019. Y, al mismo tiempo, su patrimonialización, enmarcada en los parámetros de la Unesco.

En suma, el movimiento de Violeta Parra es, primero, de excavación y des-sedimentación de las canciones del folclore chileno, su recreación y posterior emplazamiento en el centro del ámbito cultural, donde abre una espacio definitivo para las mujeres y para una producción cultural que, hasta el momento en que ella la presenta, había sido proscrita. Parra entra allí para quedarse.

Tras cumplir 80 años en enero de 2023, Matilde Casazola recibió el Cóndor de los Andes, la mayor condecoración del Estado boliviano a un artista. Con él, vinieron una

serie de distinciones y eventos de legitimación social, que ya había iniciado algunos años antes con el Premio Nacional de Culturas (2016). Casazola es hoy en día un símbolo de la bolivianidad, sin lugar a dudas, pero uno hasta cierta medida indescifrado. Una parte de su vasta obra poética y musical, la publicada, ha pasado más bien inadvertida por los circuitos académicos e incluso comerciales; y la otra permanece inédita o no ha trascendido completa a los formatos digitales como las plataformas globales de música y video. Tal como dijera Borges de Marcel Schowb, a nivel internacional al menos, a Matilde Casazola la siguen "devotas y pequeñas sociedades secretas". Digamos que la cantautora chuquisaqueña ha tenido un tipo de circulación mucho menos temprano y masivo que Parra, lo cual tiene que ver con los efectos de la propia desconexión boliviana a las redes culturales globales y con la naturaleza de los campos culturales nacionales, pero también con un devenir más discreto, en los términos planteados por Zaoui.

En este sentido, ¿qué especificidades tiene esta discreción que la distinguen de las prácticas de sustracción, autodisciplina o recogimiento moral que se verifican en todas las religiones y sociedades conservadoras?, ¿qué la vuelve un acontecimiento político de resistencia? A partir de las ideas del devenir desarrolladas por Gilles Deleuze y Félix Guattari[40], Pierre Zaoui afirma que la discreción se transforma en disidencia cuando el orden establecido supedita el valor del "ser" a su "visibilidad" (16) y, como reacción, el individuo opta conscientemente por abandonar los órdenes de la autorrepresentación y la vigilancia normativa para desaparecer. De ahí que la desaparición en el arte adquiera agencia política en la Modernidad, pues se trata de resignificar el vínculo entre el ser y el espacio público; y de establecer, al mismo tiempo, una relación dialéctica entre la aparición y la desaparición, entre la mostración y la reserva del individuo (Zaoui 36). No

[40] Además de revisar a Deleuze y Guattari, Zaoui hace una exhaustiva revisión de la discreción desde los clásicos griegos hasta autores del siglo XX como Kafka o Blanchot, a fin de establecer una fenomenología contemporánea de esta experiencia.

es accidental que Zaoui describa el arte de la discreción o de la desaparición como "felicidad de la sustracción", "belleza sin ruido" o "política de las hormigas", insinuando en sus enunciados metafóricos una cierta "despersonalización" del poder y un espacio subrepticio, colateral o semi clandestino, en donde se manifiesta esta disidencia. Dice el filósofo:

> ¿Qué es lo que sucede entonces? Su discreta posición, desapercibida, transparente, lo conduce [al ser discreto] a una nueva experiencia: el depósito de sus fantasmas de omnipotencia, de ser indispensable, de ser responsable de todos y de cada uno. Hacerse súbitamente discreto es abdicar por un momento de cualquier voluntad de poder… De manera más precisa, la entrada en discreción no es la experiencia de un mundo sin voluntad de poder —sueño angélico y un tanto hueco—, sino la experiencia de su despersonalización. (Zaoui 12-13)

Esto nos lleva a señalar que estamos ante una experiencia cuya agencia o pulsión de cambio es evidente y cuya primera especificidad es su condición de "tiempo modesto" e impermanente. Se entra y se sale de la discreción mas no se está indefinidamente en ella. Su carácter efímero hace que haya continuamente un cambio de eje. Estar afuera y adentro del orden de las representaciones permite verlas de alguna manera con distancia crítica y "ser" singularmente dentro de ellas. De ahí que la segunda especificidad planteada por Zaoui se refiera a un desplazamiento ontológico de los "seres y las cosas hacia las relaciones que producen" (15). El ser discreto no está aislado y lo determinante es su devenir, no su inmutabilidad identitaria. Si volvemos al ejemplo de Maeterlinck, la semilla no puede ser definida por su estado original, estático, bajo tierra sino por aquello en lo que se va convirtiendo en su lucha incesante hacia la luz. Del mismo modo, en el caso de Casazola no es concluyente el género en la que se la encasille: ¿poesía?, ¿folclore?, ¿canción popular?, como aquello que ocurre en su "devenir imperceptible", para regresar a Deleuze y Guattari.

Una tercera especificidad de la discreción, relacionada con las dos anteriores, tiene que ver con el establecimiento de una "nueva relación con la política" (Zaoui 18). El

abandonar el orden de las apariencias puede parecer en alguna medida una práctica apolítica o de nihilismo. No obstante, la discreción viene a ser el reconocimiento de un mundo político del que el individuo no puede separarse, pero del que sí puede sustraerse para añadirle una dimensión complementaria (18). Esta perspectiva ampliada abre la posibilidad de la modificación de la realidad y evoca la condición dual del hombre moderno de la que ya escribió Baudelaire y que refiere al deseo de libertad del ser que, por una parte, ansía reconocimiento en su individualidad; y, por otra, es llevado por la pulsión del anonimato, de no ser reconocido en absoluto y desaparecer en la multitud. El gesto discreto, en todo caso, deviene político no por el goce de una anonimización *per se*, sino porque lejos de borrar la singularidad, la subraya en la reaparición. Zaoui apunta un asunto adicional respecto de la supuesta ambigüedad de la discreción y de su trascendencia ante la experiencia totalitaria, que es relevante para la presente discusión:

> Hubiéramos podido quedarnos aquí. Hubiéramos podido ver la discreción como una pasión política fundamentalmente ambigua: medio reaccionaria, medio progresista, medio revolucionaria, medio dandi (entre Blanqui y los legitimistas), medio capitalista, medio ultracapitalista. Pero llegaron los atroces totalitarismos del siglo XX, de los cuales no es seguro que hayamos salido y que siguen en nuestro horizonte político como posibilidades insignes, realizándose aquí y allá, por pedazos, por fragmentos, por nuevas microexperimentaciones. Sin embargo, estas monstruosidades han dado durante mucho tiempo una nueva credibilidad y nueva estructura política a la experiencia de la discreción. (Zaoui 118)

Los totalitarismos del siglo XX implantaron horrores cuya condición intrínseca fue la vigilancia absoluta, la abolición del secreto, la imposición del terror y el aplastamiento de los individuos y de los espacios intersticiales entre las vidas, es decir, de la libertad (Zaoui; Arendt). Trajeron pues la "desolación", esto es, una soledad unánime, completamente escrutada y sin espacio para la discreción (Zaoui 120). Pero esa "soledad absoluta" no solo sería una condición de los regímenes totalitarios como el comunismo o el nazismo sino una extensiva a nuestro presente. Arendt plantea el totalitarismo como "el horizonte mismo de la modernidad", incluso en las sociedades

"llamadas liberales" (Zaoui 121). Esto significaría que aún en sociedades supuestamente abiertas y democráticas, la ubicuidad del control sobre el individuo seguiría vigente, al igual que la exigencia de visibilidad extrema, con lo cual, a decir de Zaoui, la discreción vendría a ser una experiencia fundamental de cualquier política contemporánea. Toda esta precisión conceptual resulta pertinente pues Matilde Casazola incursiona como cantautora en un país y en una región asolada por las dictaduras[41] y, posteriormente, entregadas al neoliberalismo y al populismo, sucesivamente.

5.1 ¿Silencio o feminismo intuitivo?

Hago un paréntesis aquí, antes de ingresar al análisis de los distintos espacios donde se manifiesta la "poética de la discreción" de Casazola, para referirme al contexto sociopolítico y de las luchas feministas que rodearon la producción de la autora que nos ocupa. El período comprendido entre las décadas del 50 y 70 del siglo XX en Latinoamérica ha sido definido por la teoría feminista como la "etapa del silencio" o tercera ola (Rivera B.). Esta denominación que, desde mi punto de vista es insuficiente porque restringe la agencia política femenina al activismo directo, da cuenta de la ausencia de una producción teórica y de un discurso articulador específico de las demandas por la igualdad de las mujeres en la región. De hecho, la misma Stephanie Rivera, al usar esta periodización, reconoce que la participación de las mujeres fue crucial en la izquierda y en la recuperación democrática de una región tomada por el terror militar, como se ha dicho. Sostiene que si bien no se escucharon voces directamente desde las trincheras del feminismo teórico, si hubo algunas desde la literatura y la poesía, como las de Rosario Castellanos, Antonia Palacios o Albalucía Ángel. Por supuesto, a estos tres nombres podríamos agregar los de Violeta Parra y a Matilde Casazola, entre tantas otras.

[41] Entre 1975 y 1989, tuvo lugar el Plan Cóndor, sistema de represión política y terrorismo de Estado, ejecutado por los servicios de inteligencia de los gobiernos militares y de facto de Argentina, Bolivia, Chile, Paraguay y Uruguay en coordinación con Estados Unidos.

Pero habría que preguntarse antes si en entornos totalitarios o de restricciones flagrantes, la estrategias de incursión en las esferas culturales y políticas de identidades subalternas o en subordinación pueden ser frontales; o si, más bien, tendríamos que plantearnos que la supervivencia está lógicamente asociada a lo que Josefina Ludmer llamó las "tretas del débil" o a las estrategias de la discreción, a las cuales refiere Zaoui. Consideremos por un momento realidades como la boliviana, en donde las mujeres recién tuvieron derecho al voto en 1952 o donde diferentes dictaduras militares pugnaron por el poder entre 1964 y 1982, y estaremos de acuerdo en que el desafío no sólo ronda el qué decir sino el cómo hacerlo. Entonces no tendría que llamarnos la atención que la energía que mueve la resistencia tenga muchas más veces que ver con la cautela, la tangencialidad o la alusión que con el afronte directo. ¿Cuáles habrían sido las posibilidades de Parra durante la dictadura de Pinochet? En el caso de Casazola, y de no pocos mujeres en la historia, la discreción puede ser profundamente significativa.

Pero no nos enfocaremos en este período solamente. Este trabajo se concentra en las escrituras autobiográficas de Casazola, que si bien fueron escritas, compuestas y dadas a conocer parcialmente entre las décadas de los 60 y 70, fueron reunidas y publicadas consistentemente a partir de los 80 y en los 90, en medio de un cambio rotundo en la realidad política, social y cultural no sólo a nivel local sino regional e, incluso mundial. Matilde Casazola presentó sus primeros libros en el período que va del período de las guerrillas (1967) al cierre de las dictaduras (1981), a saber: *Los ojos abiertos* (1967), *Los cuerpos* (1976) y *El espejo del Ángel* (1981). Su primer disco data del 1976. Pero es en el periodo de recuperación democrática donde publica el grueso de su *Serie Autobiográfica*, reunida en un compendio de sus doce libros previos[42], en 1996. Esto

[42] Además de los primeros libros mencionados, publica *Los racimos* en 1985, *Y siguen los caminos* en 1990, *Estampas, meditaciones, cánticos* en 1990, *Poesía y naturaleza* (edición bilingüe castellano-alemana), en 1993, *La noche abrupta* en 1996, *Este amor que enmudeció la garganta de las aves* en 1999,

significa que la artista entra y sale un campo cultural convulso, impactada por los acontecimientos políticos del país y que tuvieron secuelas en la propia vida y en su estética. Dos libros escritos precisamente en los momentos de mayor violencia política, *Los dardos equívocos* (1979-80) y *Otoño de aglomeradas despedidas* (1981) permanecen inéditos hasta el 2025, aunque está en planes su publicación.

Se trata en todo caso de momentos tan distintos como importantes y que nos permiten observar el devenir existencial y artístico de Casazola en un amplio arco que incluye la guerrilla Ñancahuazú (1966-67), cuya impronta influyó a toda una generación, proponiendo la revolución socialista, y precipitando la salida de Casazola del país pues como se ha contado aquí tuvo que autoexiliarse en Argentina al ser acusada su pareja de operar como enlace con la guerrilla del *Che*; pasando por las grandes movilizaciones mineras sindicales, la tajante represión de las dictaduras militares y la muerte y desaparición de muchos, entre los que se cuentan Marcelo Quiroga Santa Cruz y Luis Espinal, figuras ambas fundamentales para la poeta y cantautora; a la recuperación democrática, el pragmatismo neoliberal, la política pactada, y la caída de los metarrelatos utópicos de la izquierda, que devino de la mano de la caída del Muro de Berlín y el pensamiento postmoderno, pero que también definieron nuevas dinámicas sociales, políticas y culturales en el país en el siglo XXI, de cara a populismos de izquierda nacionalista, con la ascensión al poder de Evo Morales Ayma (2006).

Hay que decir, con Stephanie Rivera, que estos años también trajeron importantes transformaciones para las mujeres. “Transitions from military regimes and processes of democratization as well as peace negotiations provide the context in which women’s mobilization emerges across Latin America” (Rivera B.). Este “neofeminismo”, así lo llama Rivera, se esfuerza en la vindicación de los derechos de las mujeres, enfocados

Las catedrales subterráneas en 2008 y *Jardín de claroscuros* en 2013. Toda *Obra Poética* hasta la fecha está recogida en un primer compendio en 1996 y luego en dos volúmenes en 2015 y 2016.

fundamentalmente en la soberanía de sus cuerpos. "The neofeminist perspective translated into mobilizing on issues of abortion, motherhood, sexual autonomy, rape, and abuse (Bartra 2001: 1)" (Rivera B.).

Como puede anticiparse, el tránsito hacia los poliédricos años noventa y el fin de siglo postmoderno implicó una suerte de desarme ideológico de la izquierda que tuvo su correlato en el arte y en la literatura. Si bien algunos críticos no han dudado en calificar negativamente ese proceso como el de un "enfatuamiento" cultural (Wiethüchter 329), lo cierto es que dejar atrás la idea "sartreana" del arte comprometido políticamente, trajo una rica renovación en las estéticas de fin de siglo, que, empero, no comenzó en los 90 sino mucho antes. Es interesante notar que este viraje empieza a manifestarse ya en los 60, con una "toma de distancia respecto del *discurso literario populista*[43], heredado de la Revolución del 52 (pensemos por ejemplo en *Los deshabitados* de Marcelo Quiroga Santa Cruz)", y de la estética "revolucionaria" (Chávez C. 100). No se ha prestado atención a la performance de Matilde Casazola en este marco de lectura, pero evidentemente su iconoclastia la define. Casazola no se pliega a los vientos de la época ni a los discursos nacionalistas, su mensaje no es panfletario ni didáctido, ni siquiera cuando forma parte del Partido Socialista 1, a invitación de su líder histórico, Marcelo Quiroga Santa Cruz. Como un satélite solitario (no solo se presenta sola en el escenario sino que su estética no es parecida a nada de lo que se hace en la época), la cantautora orbita en el campo cultural y lo interviene progresivamente a partir de un capital simbólico cada vez más reconocido. Huelga decir que ese capital simbólico es producto de su capital artístico, sobre todo patente en el ámbito de la canción popular, y, por supuesto, social, lo cual implica, una red de relaciones personales (Moi). Proveniente de una estirpe de intelectuales y

[43] Es así como el crítico Guillermo Mariaca denomina a la literatura escrita bajo el influjo de la ideología del nacionalismo revolucionario.

emparejada con un reconocido titiritero, no fue antinatural para ella ingresar en los circuitos artísticos y recorrerlos tanto en la poesía como en la canción popular. Su movilidad es, digámoslo así, asistida inicialmente, igual que la de Violeta Parra, que fue introducida al meollo cultural santiaguino por su hermano, el poeta Nicanor Parra. La legitimación, no obstante, es algo que ambas conquistan a pulso propio y a costa de esfuerzo, aunque en el caso de Casazola sea algo que tarde un poco más en llegar. En este sentido, su experiencia de mujer-artista demuestra en los hechos que "las relaciones de género no son totalmente dóxicas", como propone Toril Moi, en su lectura feminista de Bourdieu (11):

> Una sociedad "dóxica" es una sociedad en la cual el "orden político y cosmológico establecido se percibe como no arbitrario, es decir, no como un orden posible entre otros sino como un orden auto evidente y natural que continúa sin palabras, sin decirse y por lo tanto, sin cuestionarse." [Bourdieu] O para ponerlo de otra forma, es una sociedad en la que todo el mundo tiene un perfecto sentido de los límites (ver 164). En una sociedad así, no hay lugar para la opinión en el sentido liberal de la palabra, o como dice Bourdieu: "lo que es esencial pasa sin decirse porque llega sin decirse: la tradición es silenciosa, y no lo es menos sobre sí misma como tradición" (167). En una sociedad así, entonces, no hay espacio para el cambio o la transformación. Totalmente dóxico, el poder social rige sin oposición: hay un universo en el cual no se plantea jamás la cuestión misma de la legitimidad. (Moi 7)

Entonces, que las relaciones de género no sean "totalmente dóxicas" implica que el capital simbólico de una mujer no es siempre "negativo" pues, explica Moi a partir de Bourdieu, las categorías de género o clase son dinámicas, relacionales y fluctuantes. Esto querría decir "que a veces una mujer es una mujer y, a veces, lo es mucho menos" (Moi 14). Evidentemente, lo dijo ya Simone de Beauvoir, la mujer no nace sino que se construye socialmente, de acuerdo a un rol culturalmente establecido. De ahí que ese cuerpo socialmente producido sea un cuerpo político o una política corporizada (Moi 10). Para Bourdieu, en la misma línea de pensamiento que Beauvoir, el proceso de inscripción de las mujeres en las relaciones de poder social se da a través de una serie de movimientos,

gestos, expresiones faciales, modales, formas de caminar y formas de ver el mundo socialmente aprendidas. De modo que las diferencias sexuales "son una cuestión de práctica social" (12). Esta práctica es la que viene a cuestionar Casazola en su vida y en el arte.

Como veremos en detalle en el siguiente apartado, a través de su poética de la discreción, Casazola es un cuerpo político que rompe con lo que se espera socialmente de una mujer. En primer lugar, ella muestra su agencia artística: escribe la letra y la música de sus canciones, proponiendo, entre otras cosas, una nueva estética lírico-popular; en segundo lugar, ella se acompaña a sí misma de la guitarra, que ejecuta en solitario a su manera, con su propia "gramática" musical; y en tercero, su performance (actuación y voz) en el escenario se aleja premeditada y conscientemente de los modos de representación instituidos para las mujeres. También rompe con la doxa de lo "natural" a nivel existencial, renunciando a la subjetividad femenina (reproductiva) y optando por la artística. En el siguiente poema, de *La noche abrupta* (*Serie Autobiográfica*) lo vemos con claridad:

> No quiero emparentarme en este mundo.
> No quiero ¡no! ver tanto niño muerto,
> proyectarme en futuras
> agonías desdoblarme en idéntico tormento.
> Soy muy débil para aceptar la carga.
> ¡No quiero! Me rebelo a mi destino.
> (Quizá mañana sí, quizá mañana
> cuando mis ojos se cubran de rocío).
> ¡No quiero! Que otros quieran;
> que otros llenen la tierra con sus frutos.
> Amargo parecióme el dúlce néctar;
> la prodigalidad de los vientres fecundos. (Casazola, *Serie autobiográfica* 188-89)

"Me rebelo a mi destino" reproductivo, dice, "que otros llenen la tierra con sus frutos". La voz poética rechaza lo que culturalmente es el mandato femenino: el "dulce néctar" de la maternidad y también la fecundidad como sinónimo de realización

individual y social. Solo en otra vida, "mañana quizás", podría emparentarse con este mundo, multiplicándose. Y ni ahí, se sonríe sardónicamente, porque estará muerta, cuando los ojos estén cubiertos de rocío. El poema no solo ofrece la posibilidad de otro destino para la mujer sino que hace un planteamiento ético y una crítica a un sistema sin porvenir, en el que la vida de los niños tampoco está garantizada. Es difícil pensar en alguien que haya hecho tanto y tan tempranamente por la renovación de la canción popular, pero también por las reivindicaciones de género dentro de este campo. No se trata de activismo político, sin embargo. No vemos en Casazola la expresión explícita o militante de un discurso político de izquierda o feminista; constatamos, en cambio, la ejecución práctica y patente de un pensamiento adelantado, que es evidentemente político y que podría ser leído hoy como un "feminismo intuitivo"[44]. María Galindo describe este feminismo como una práctica intuitiva que, sin haberse nutrido académica ni teóricamente, es capaz de cambiar las condiciones de inequidad y subalternidad, a partir de su lectura crítica de la realidad, de la inconformidad al sistema y de la determinación por modificarlo.

5.2 Formas de desaparecer

En su libro *La discreción o el arte de desaparecer*, Pierre Zaoui señala que en la sociedad contemporánea existe una "disimetría radical" entre la "macropolítica indiscreta" y la "micropolítica discreta" (Zaoui 124). Esto significa, por una parte, que la democracia requiere de la transparencia y la visibilidad plena como un medio de control a los poderes discrecionales que suelen operar en el secreto y la invisibilidad. Y, por otra,

[44] María Galindo describe en Feminismo bastardo "un feminismo intuitivo que no ha leído a Beauvoir, ni a Butler pero que es capaz de leer la realidad que habita, ese feminismo que ha leído el cuerpo de sus madres, que ha leído las cárceles de mujeres, los baños de terminales de autobuses sin rumbo, un feminismo que ha leído todas las fronteras" (79).

que los individuos reconocen en el anonimato o en el "devenir imperceptible" una forma de hacer frente al control que supone omnivisibilidad capitalista (124). La micropolítica de la discreción, sin embargo, no se refiere a preservar la vida privada, la buena educación ni de ceñirse a la moral dominante y plegarse a ella en el silencio, sino lo contrario: salir del juego de las apariencias y de las reglas societales, desaparecer por un momento y reaparecer posteriormente en la insistencia del sí mismo. Pero este movimiento, para ser tal, requiere de la vida pública (en la calle, en la multitud, ante los demás). En este sentido, la discreción "se volvería precisamente la virtud más preciosa en nuestras sociedades modernas, amenazadas sin cesar por el panóptico totalitario" (Zaoui 23). Sería, en todo caso, un paréntesis provisorio para retirarse del mundo, infiltrarlo y, posteriormente, restituir el ser con toda su inmanencia.

Ese paréntesis provisorio puede manifestarse de diversas maneras en el arte y en la vida. Matilde Casazola, como veremos, establece este tipo de suspensiones en la escritura, en la vida o sobre el escenario, como se muestra en el siguiente testimonio, recogido en una entrevista realizada por zoom, el 13 de agosto de 2021:

> En el tiempo que yo empecé era así, la presencia femenina era un modo de presentar el cuerpo y también de lucir la voz. Yo nunca me preocupé demasiado por mi presencia física ni por mi voz, esto quizás fue un defecto, pero me preocupaba más lo que tenía que decir. Quizás exageré, quizás tendría que haberme preocupado más en pulir mi voz, pero como era una urgencia expresarme, tenía que elegir. Mostré mi voz tal como era, así medio silvestre, no muy trabajada, incluso al mismo nivel que la guitarra. Mucha gente me decía: 'qué linda es tu guitarra', como diciéndome, 'tu voz no, pero sí tu guitarra'. He aceptado todas esas cosas porque yo misma he desafiado una forma de hacer. Ha sido un desafío porque el público venía a ver una cosa y se encontraba con una muy distinta en mis recitales. (Baudoin, *Entrevista a Matilde Casazola 1*)

Hay varios planos que analizar en esta confesión. El más evidente se relaciona al paréntesis del cuerpo femenino frente las expectativas culturales y sociales que genera el hecho de "ser" mujer (Beauvoir). Ese "modo de presentar el cuerpo" al que Casazola se resiste implica una cierta manera de exhibirlo, de hacerlo notar para que él mismo se

convierta en el espectáculo (femenino, atrayente, sexy, sugestivo, etc.). Nuestra autora decide retirarse de ese juego de las apariencias y preservar el espacio del "sí mismo" con lo cual, cuando está en el escenario, genera una propia *performance* y, al final, un modo propio de autorrepresentación. No mostrar su cuerpo ni adornarlo, cubrirlo con ponchos y tenidas oscuras y sencillas la hace "desaparecer" momentáneamente y ensanchar la idea de cómo "puede" (una ejecución entre muchas posibles) mostrarse una mujer en el escenario, a través de su esencia discreta. Dice Casazola: "Yo nunca me preocupé demasiado por mi presencia física" como si esa desatención no fuera ya una atención y, consecuentemente, una decisión política. No puede no serlo, en realidad, en tanto es un gesto que, como se ve, tiene una agencia política decisiva pues consiste en retirarse de sí conscientemente, para que aparezca otra cosa: lo que ella "tenía que decir" y quería compartir.

El segundo nivel en el que Casazola toma la determinación de pasar desapercibida es en el de la voz, decisión que puede a primera vista parecer extraña tratándose de una cantautora, aunque en realidad ella prefiera que la llamen "cantora". En la misma entrevista realizada en agosto de 2021, Matilde Casazola describe a Atahualpa Yupanqui, su principal influencia reconocida, como un "cantor", no cantante, dado que su voz era "bastante natural", escribía letras de una "gran altura poética", tenía una declarada "sensibilidad social", pero su poesía y su música nunca fueron "panfletarias" (*Entrevista 2021*). Esta caracterización es casi un encuadre de sí misma, a la que ella añadió su trabajo con la cultura popular boliviana. Al igual que el cuerpo, la voz también es un paréntesis de retiro en la ecuación performática de la cantora. Ella renuncia al canto normativo, optando por una voz "medio silvestre, no muy trabajada". Casazola parece obrar desde el instinto, cuando está haciendo todo lo contrario en una resolución meditada. Sandeep Bhagwati, basándose *The Grain of the Voice* de Barthes, explica que la voz es singular

porque/cuando tiene "grano"; en otras palabras, la voz es la materialidad de un cuerpo, que emite un sonido único e irrepetible, dado que la fonación emerge desde el fondo sus cavidades, músculos, membranas, cartílagos (Bhagwati 80).

> Whereas normative singing thus transfigures the singers' bodies, the individualistic mode of vocal production, as evoked in Roland Barthes's essay "The Grain of the Voice" (Barthes 1977), attempts to reinscribe the singer's voice into the body. (80)

Bhagwati da cuenta de que la voz con "grano" o "fibra", descrita en las aportaciones de Barthes, influyó decisivamente en la escena musical y abrió la puerta al uso artístico de la voz "encarnada", "natural", liberada del adiestramiento y la normatividad. El modo "naturalista" o "modo de escuchar a escondidas", originado en este tipo de voz, conformó una suerte de estética de lo accidental en los estudios de grabación, que se ha convertido en una "emblema de autenticidad" en los circuitos de la música. No cabe duda de que la voz y el canto se han convertido en el eje de la música contemporánea mercantilizada. De hecho, razona Bhagwati, la voz-cantante postmoderna se constituye en un significante de "la crudeza, la individualidad y la falta de fiabilidad", tan apreciadas hoy. Pero, añade, esta autenticidad no se define solamente desde las características intrínsecas (las cuerdas vocales, la resonancia del cuerpo, el cartílago, la respiración) de una persona sino que las expresiones vocales también están determinadas o "formateadas" culturalmente por quienes escuchan.

Por ello es que la voz de Matilde Casazola, que puede ser descrita hoy como una voz granular, dada su autenticidad, crudeza o profundidad dentro los parámetros de la industria musical contemporánea, en su momento fue rechazada. Esto debido a que la expectativa sociocultural era otra, tanto en el ámbito de la performatividad (voz, presencia en el escenario) como en el contenido mismo de la propuesta poética-popular. A pesar de ello, la visión artística de Casazola fue clara. Estaba dispuesta a "desaparecer" como

cuerpo femenino y como voz, consciente de que ese paréntesis provisorio le permitiría enunciarse distinta y mostrarse así, en el corazón mismo de la tradición: "Uno entra rompiendo cosas no por molestar, sino para mostrar que hay otras maneras de expresar", dice en otra de noviembre de 2022 (Baudoin, *Entrevista a Matilde Casazola 2*). Como puede verse, sus gestos discretos, realizados en el espacio público, no están destinados sino a sentar una presencia indisimulable.

Pero el arte de sustraerse o sustraerse en el arte no es algo nuevo, realmente. Autores como Roland Barthes o Maurice Blanchot hablaron ya de la desaparición, del autor y del artista, respectivamente. Zaoui recupera la concepción blanchotiana del arte moderno que entiende la desaparición como el anhelo más trascendente y fundamental de la creación (130). Todo artista buscaría entonces "desaparecer", o discurrir discretamente, en tres dimensiones: la de la autoría, la de la obra y la del arte mismo.

Desaparecer como autor, lo dijo también Barthes, implica que la obra se sostenga en sí misma y no en la osamenta del autor o usufructuando de él. "Solamente cuenta la obra y no los estados de ánimo del artista, y todavía menos su gloria o su genio o incluso su estatus de artista" (Zaoui 130). Este anhelo que tal vez hoy sea el más difícil de alcanzar, con toda la maquinaria comercial destinada a vender las obras a través del marketing personal de los artistas, sigue siendo una de las discusiones centrales en las artes. Mucho se ha discutido si realmente el autor ha muerto (Barthes), ha desparecido (Blanchot) o si, como sostiene Cristina Rivera Garza, es propicio que resucite para "desvivirse" por el lector, lo cual quiere decir vaciarse en él (Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desaparición.* 58), dialogar abandonando las jerarquías del relato, ceder la opacidad del yo autoral al tú, ese otro que lee. En el caso de Casazola, convengamos que también en el de Violeta Parra, podemos ver ese yo, que se construye

colectivamente, cedido al otro. Sus canciones y sus poemas son de quien los lee, apenas los suelta. Por eso, dice en la canción "Coplas de la vida":

> No temas, corazón niño,
> no temas corazón claro:
> después que yo me haya ido
> otros seguirán cantando (Casazola, *Canciones del corazón y la vida* 28)

Hay una conciencia evidente de ese otro plural que escucha e interviene activamente en la obra. Su escritura nace en los otros (la tradición popular, la cultura, el mundo con el cual se topa) y retorna a esa comunalidad como a las aguas de un río que fluye y que no tiene dueño porque es un bien común, igual que el lenguaje (Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desaparición.* 58). El nombre importa poco, por lo tanto, aunque eventualmente se constituye en un nombre propio. En la pregunta constante sobre el significado profundo de la existencia y de la creación, Casazola dice: "En este punto no coincido/ con mi voz/ el color de mis cabellos/ o el antiguo nombre con que vengo pasando/por el eterno cuadro de la vida;/… En este punto estoy completa, sin nombre ni apellido" (Casazola, *Serie autobiográfica* 35-36). No es este el único caso en el que el yo autoral es escamoteado a lo largo de todo el corpus estudiado. Si bien se trata de un complejo conjunto de poesía autobiográfica, como se ha visto en la primera parte de este capítulo, se elude el autorreflejo literal; no existen marcas cronológicas o referencias directas que pudieran identificarse con un relato testimonial. En contraste con la autobiografía en décimas de Violeta Parra, en la de Casazola no hay fechas, árboles genealógicos ni acontecimientos constitutivos de la propia vida que sean registrados o calendarizados minuciosamente. Eventos traumáticos como la pérdida de la visión del ojo izquierdo, ocurrida tras un hecho de violencia en Buenos Aires, no son mencionados de manera explícita en el devenir de los poemas; y sí en el paratexto[45] de la *Serie*

[45] "NOTA AUTORAL. Los poemas de este libro están teñidos de un intenso tinte dramático; corresponden cronológicamente al año 1968. Circunstancias de la vida que se sumaron para consumar tal visión de las

Autobiográfica reunida y publicada en 2015. El poemario *La noche abrupta*, originalmente sin la mencionada nota, habita en la oscuridad y está lleno de preguntas sobre la vida y la muerte, pero no documenta el evento mismo y menos nombra la ceguera como algo que literalmente le haya ocurrido.

El yo poético discurre por los caminos, se detiene en sus observaciones de lector ciego "tipo Edipo", para volver a Piglia, y en los pensamientos que produce el desplazamiento en la imaginación y en el lenguaje. Sin los elementos paratextuales (Genette) de las obras, título y notas autorales al inicio de cada volumen, no sabríamos con certeza que se trata de un registro autobiográfico. La autora se esconde para que se desdoble en la escritura una matriz poética que más que dar cuenta de una bitácora existencial, revela una subjetividad artística: "Yo escribía/ los sueños que soñaba/ las cosas que veía/… yo escribía afiebradamente" (*Serie autobiográfica* 444). Esconder la ceguera tiene relación con este impulso creador. Ante la oscuridad fáctica de uno de los ojos, el instinto artístico parece querer "borrar" la falta de visión con la determinación de "ver" a través de la escritura. Como si esta omisión pudiera cambiar la realidad y derrotar los hechos de la vida, la poeta se refugia en la imaginación y en el lenguaje, en esta suerte de autobiografía líquida que discurre, además, entre los poemas y las canciones. Imaginar, pensar, es el espacio donde está la vida, nos dice. Así lo vemos en esta estrofa del poemario *La sombra propia* (*Serie Autobiográfica*):

> Tu cabeza, tan menuda, tan carente de importancia
> cuando pasas por la calle, bandeando tus cabellos,
> por las noches se agranda;
> y tu pensamiento galopa como potro enloquecido
> y tu imaginación teje su trama
> multiplicando formas y colores. (65)

cosas. En el tiempo que compartía mi vida con el titiritero argentino Alexis Antíguez (nueve años en total), durante un viaje de los que realizábamos con frecuencia, un hombre drogado nos atacó con un revólver. A causa del golpe con la culata del arma, perdí la visión de mi ojo izquierdo. Esta obra es el testimonio de dicha vivencia". (*Serie autobiográfica* 141)

Blanchot plantea que la segunda dimensión de la desaparición se da en la obra misma pues es más importante el ejercicio artístico que el producto final. Muchos artistas, escritores y pensadores han coincidido en este precepto, entre ellos Kafka, Valéry, Cézanne, Benjamin. Nuestra autora también privilegia la escritura a la publicación, el proceso al resultado final. Debido a esto, gran parte de su obra poética y de sus canciones permanecen inéditas. En efecto, la totalidad de su producción desde 1992 hasta la fecha todavía no ha sido organizada ni corregida por su vastedad. Tal vez ese gran fervor, esa urgencia por expresarse, esa gran fecundidad, que también vimos en el caso de sus canciones, sean los responsables de una cierta irregularidad en sus poemas. "He escrito muchísimo, atropelladamente, a veces tres poemas por día y sí, ha sido una locura de vida entregada a la creación" (*Entrevista* 2022), en donde unos poemas son de una arquitectura acabada y otros, como dije en un artículo antiguo, parecen "tejas sueltas" («Matilde Casazola, en la voracidad de la noche»). Desaparece la obra para que veamos el proceso de escritura, los atajos del pensamiento, las obsesiones reiterándose, las palabras más queridas, los temas tallándose alternativamente entre los poemas y las canciones.

> "Mi obra es un poco imperfecta, me doy cuenta. Pero no se puede abarcar todas las cosas. Es imperfecta en el sentido de que como es una obra vasta, no puedes detenerte solo en una pieza. Como eres un ser ya un poco gastado, entonces tampoco puedes tener una precisión vocal o instrumental. Cuando la obra está madura, como la mía, la das con sus imperfecciones, así como ocurren las imperfecciones en la naturaleza". (Baudoin, «Matilde Casazola, en la voracidad de la noche» 15)

"No puedes detenerte solo en una pieza", dice Casazola y esta línea es clave para adentrarnos en su proceso de escritura y entender la falta de atención a modas o tendencias que estuvieran rigiendo los circuitos culturales del momento. Tan ensimismada estaba en su bosque interior que no se detuvo a mirar alrededor ni a preguntarse en todo lo que estaba movilizando en el proceso. En esta misma entrevista, publicada en la revista *El Ansia,* habla precisamente del misterio de la imperfección en la naturaleza, ese reino del

que escribió Maeterlinck y en el que una hoja desaparece entre todas porque es simple, ordinaria, pero al mismo tiempo se distingue por sus cicatrices leves, casi imperceptibles pero definitivas. ¿Habla Casazola de la naturaleza o de sí misma? Es en ese espacio inacabado, dice la artista, donde es inasible la belleza: "Comienzas a entender que la verdadera capacidad que tiene la belleza de ser eterna está en la imperfección" (15). Varios poemas describen esta filosofía y la idea de que la obra es el devenir de la vida misma. En algunos de ellos menciona, por ejemplo: "seguiré escribiendo/y llenaré las paredes de mi cuarto/ de signos ágiles/ y escribiré sobre la mesa/ y en el piso/ y en todos los papeles blancos que halle" (Casazola, *Serie autobiográfica* 450). En otros, afirma que la poesía es vivir intensamente y, por lo tanto: "También se puede escribir poesía/ siendo" (451).

El tercer sentido en que se puede entender la desaparición, que refiere Zaoui a partir de las reflexiones de Blanchot, es la del arte mismo y de la literatura cuando tienden hacia el "no-arte" o la "no-literatura" (131). Es decir, cuando la abstracción "arte" se desvanece y entonces queda la búsqueda. En ese campo, Casazola también es un alma discreta, excéntrica, que cruza las fronteras ásperas de eso que llamamos géneros y los poliniza, contrabandea, "bastardiza" para dar origen a formas nuevas: ¿la canción popular poética, la autobiografía líquida, la poesía popular? "Los artistas tenemos un poco que ver con los inventores y romper las cosas para pensar que podrían ser de otra manera" (*Entrevista* 2022), explica, dejando sobre la mesa la importancia de la curiosidad: "Era como entrar en un camino desconocido e ir encontrando plantas nuevas, paisajes nuevos. Me metí en eso casi inconscientemente, solo por querer descubrir" (*Entrevista* 2021). No obstante hay una gran dosis de accidente en todo descubrimiento, el proceso ocurre con algunas certezas de origen, según lo expresado por la propia autora: la pulsión lírica, la voz y su inamovible lealtad a sí misma. No plegarse a la llamada literatura comprometida,

de vocación sartreana y de raíz sociológica, era ir contra corriente, con el riesgo de ser leída como anacrónica o desconectada de la realidad. Casazola responde a ese peligro de esta manera:

> Había esa influencia en los años 70, con el asunto del *Che* Guevara, una persona joven casi se sentía en la obligación a hablar de la lucha social, de la desigualdad y de todos esos temas políticos. Era peligroso en el sentido de que uno [como artista] se podía desviar hacia otros causes que no eran los que uno estaba buscando. Yo me fui a mi exigencia interior y mostré otra faceta de lo que es el pueblo y el alma popular, también en rebeldía.(*Entrevista* 2021)

Algunas de las razones que podrían explicar la desatención crítica a la obra de Casazola tal vez tengan que ver con esta supuesta "falta" de interés en "la" política, muy a pesar de lo cerca que estuvo del Partido Socialista 1, del propio Marcelo Quiroga Santa Cruz[46] y de lo implicada que está su poesía no solo en denunciar la injusticia social sino en encarnar la subalternidad. Esto último es eventualmente más relevante que los propios poemas directamente "políticos", en los que refiere, por ejemplo, a la muerte de Luis Espinal[47], de Quiroga Santa Cruz o de las juventudes de Teoponte[48]. Se ha restringido pues la lectura de su obra e intereses a la música popular y a temas como el amor, la nostalgia o el tiempo (abordados con maestría, sin duda, pero insuficientes para entender la amplitud de su trabajo). Por otra parte, se ha tendido a encasillar a la artista como cantautora, omitiendo su imprescindible devenir poético; este borramiento, por lo demás, ha sido una manera de reducir su poesía a una expresión menor y soslayable. Sea por una razón o por otra, lo cierto es que se más que omitirse (lo cual sin duda ha ocurrido), diré incluso que se desconocen los distintos aspectos de la obra de Casazola. Uno de ellos, del que no he comentado lo suficiente, es la faceta de dibujante. En esta práctica que cultiva

[46] Líder histórico desaparecido por la dictadura de Luis García Meza en 1980.
[47] Sacerdote jesuita (español nacionalizado boliviano), cineasta, poeta, periodista, director del semanario Aquí, que fue torturado y asesinado por paramilitares, a la orden de Luis García Meza en 1980.
[48] La guerrilla guevarista de Teoponte, llevada a cabo por el Ejército de Liberación Nacional en 1970 (luego de la derrota de la guerrilla de Ernesto *Che* Guevara en Ñancaguazú), estaba conformada por jóvenes que en su mayoría fueron muertos por el ejército boliviano, bajo la orden del General Ovando.

desde la adolescencia, Casazola vuelve a mostrarnos la sustracción como procedimiento discontinuo e inseparable de su obra. El boceteo, los cuadernos, los lápices, los carboncillos, ocuparon días cruciales en la vida de la artista y lo siguen haciendo. “Es muy importante para mí graficar las imaginaciones. Cuando estuve muy delicada de salud, cuando escribía poco por la tuberculosis, me dediqué más bien a pintar, a hacer dibujos y retratos” (Baudoin, «Matilde Casazola, en la voracidad de la noche»). Igual que artistas como Michaux, Artaud, Lispector, en el ámbito universal, o como Juan Mac Lean, en el boliviano, Casazola se corre de los signos linguísticos y, en su caso también musicales, hacia una de lengua visual o “glosalia visual” (Mac Lean), lo cual otra vez “desdibuja” los contornos de su arte. Pudiéramos armar una genealogía poética siguiendo sus serie de retratos: Kafka, Baudelaire, Amado Nervo, Asunción Silva. Y también una lectura ampliada de una obra que excede cualquier intento de clasificación taxonómica. Será por ello que ante la falta de significantes que puedan explicarla, Matilde Casazola se reconoce en un insecto:

> Quisiera ser cigarra alguna vez.
> Me gusta el ímpetu de su entrega;
> ¡cómo arden en sí mismas! ¡Cómo se queman en su propio
> /canto! (*Serie autobiográfica* 41)

Acaso esta sea una de las aseveraciones más sugestivas de su poesía: dejar el cuerpo en el fuego, podríamos decir en el arte, arder en la propia vehemencia, igual que de las cigarras, cuyo canto, se sabe, es el de la selva, un canto solitario y, a la vez, coral. Casazola es consciente de su singularidad y está dispuesta a “arder” en ella, porque entre otras cosas no le interesa las denominaciones o el canon. Quemarse en su propio canto, por otra parte, significa consumirse en el proceso, sin atender el resultado y menos aquello que formalmente llamamos “arte”.

5.2.1 Baudelaire, Casazola: vagabundeo, anonimato y embriaguez

Un último aspecto que nos permite describir la poética de la discreción en nuestra autora es la relación que establece entre el margen y el cosmopolitismo, dados sus largos años de errancia y de creación replegada hacia la intimidad y su decisión de intervenir artísticamente en y desde la ciudad. Probablemente, quien mejor haya reflexionado sobre la experiencia del individuo moderno en la ciudad sea Charles Baudelaire, para quien no es concebible la idea de la multitud en la urbe, sin atravesar por el umbral del anonimato. Por ello, Zaoui propone revisar sus aprendizajes, los de Baudelaire, a través de las lecturas que hace Walter Benjamin de ellos y define, entonces, algunas condiciones que hacen posible la discreción y constituyen su naturaleza política: la metrópolis, la pasión por la multitud, el posibilidad del anonimato, el vagabundeo y la preservación del "heroísmo".

La primera condición tiene que ver especialmente con la existencia misma de la "polis". Baudelaire camina en la metrópolis y es ella, con su magnetismo y opacidad, la que propicia el descubrimiento; el *flâneur,* absorto en el vagabundeo, sale de su yo para integrarse en el rugido urbano y, una vez en su centro, se separa de él para reencontrarse consigo mismo, lo que es igual a "ver el mundo, estar en el centro del mundo y estar escondido del mundo" (Zaoui 111). En el caso de Matilde Casazola —lo mismo aplica para Parra, como vimos en la primera parte de este capítulo—, el hecho creativo no ocurre sin exploración urbana. Si bien la semilla de su trabajo está en la tradición de la música popular boliviana, especialmente la de los valles, no es menos cierto que se alimenta de la producción cultural de las grandes ciudades, en especial de Buenos Aires. Durante nueve años, Casazola produjo entre pueblos y ciudades, con el Teatro de Títeres "La cigarra", en donde, dicho sea de paso, tuvo por decisión propia un rol siempre desapercibido (repara los títeres, trabaja en la utilería, colabora en la trastienda y observa).

En esa errancia fue creando un repertorio muy al tanto de la música popular argentina (Atahualpa Yupanqui, fundamentalmente), pero también de una influencia cultural más amplia (en la que están los propios títeres e incluso la música clásica), con la que no solo adquirió una visión extendida del mundo, sino que, al mismo tiempo, reafirmó sus raíces. Se trata pues de un movimiento existencial paradójico, que entraña el ímpetu de irse y la pulsión de regresar. Esto puede verse de manera bastante reflexiva en sus poemas y canciones sobre los caminos. En ellos está el ansia de lanzarse a la vida, de llenarse de experiencias y de "irse regresando", como se lee al inicio de la canción "El ser feliz", que dice: "Yo buscaba lejos/ lo que cerca estaba/ gasté mis zapatos/ persiguiendo al sol" (Canciones 103). También está la necesidad imperiosa de atender el llamado del origen, como se ve en la última estrofa de esa misma canción:

> Ya sé dónde estaba
> lo que fui buscando
> mi sombra se alarga
> se quiebra mi voz…
> Hace mucho tiempo
> Que estoy regresando
> ¡Entre tus montañas
> se ha quedado el sol! (103)

La poeta sale hambrienta a la vida, gasta los zapatos en la travesía y, solo al final, se da cuenta de que ese "sol" anhelado siempre estuvo atrás, en el lugar del que se había partido, en la soledad de las montañas, en el propio jardín de la casa. Periferia y cosmopolitismo, soledad y muchedumbre, reconocimiento y anonimato, son espacios concomitantes e inseparables en el desarrollo artístico de la poeta y cantautora. Por ello, luego de haber reunido una obra importante, Casazola se detiene para revisar, organizar y difundir. Este último verbo es crucial porque para "decir" lo que quería, debía salir del anonimato. Mas para hacerlo no regresa a Sucre, en vez de ello se va a la ciudad de La Paz. Había escrito durante tanto tiempo para compartir su obra y el mejor lugar para

hacerlo era el meollo de la capital, el cosmopolitismo. Igual que Rulfo, en la visión de Cristina Rivera Garza, se transforma en una citadina, pero en una citadina "aledaña", que llega para intervenir en el panorama cultural, desde el margen, y que lo hace no sin incomodidad y no sin resistencia a los rigores institucionales.

La segunda condición para la poética de la discreción señalada por Pierre Zaoui, y que se desprende de la anterior, es la pasión por la "multitud", en tanto fuente de energía, electricidad existencial, que permite vivir una "soledad poblada" y un estado de comunicación disimétrico en el cual la masa es "la comunidad de quienes no tienen comunidad y a la cual [los individuos] pueden alternativamente darse o retirarse" (Zaoui 112). En esta potestad alternativa, afirma Zaoui, se encuentra al "verdadero sujeto político de la modernidad" (112). En este contexto, la tercera condición para la discreción es, naturalmente, la posibilidad del anonimato propia de quien, como dice Baudelaire, "se basta a sí mismo y no busca siquiera la aprobación" (112). Desaparecer en el anonimato adquiere una agencia política en la medida en que el individuo opera con astucia siendo "nadie" cuando le es exigido ser alguien o siento "todos los hombres" cuando lo que se pide es "no ser más que ese alguien" (113). La historia artística de Casazola es, precisamente, la del tránsito entre uno y otro espacio: saltar de la poesía a la música popular, cruzar de la peña a la sala de conciertos, trasegar el lenguaje escrito (de la forma libro) a la interpretación oral y viceversa. Estar en la multitud, llenarse de ella para luego regresar a la soledad de la creación, es un procedimiento que puede verse en poemas y canciones, que también dan cuenta del movimiento inverso: es decir, del paso del espacio íntimo al común, para acarrear aquello creado y que se compartirá.

La cuarta condición propuesta por Pierre Zaoui es el vagabundeo. Desde el punto de vista de la discreción, vagar sin rumbo es también un hecho político en tanto "vagabundear es aceptar el mundo moderno y no tocarlo, inscribirse en el mismo gesto

que se rechaza" (113). Quien observa y desaparece de sí en el vagabundeo, posteriormente amplía el mundo con su presencia, modifica el paisaje con su singularidad y lo afecta. En consecuencia, hay una relación dialéctica entre el acompañamiento y el rechazo a las circunstancias del mundo. Finalmente, Zaoui rescata la fe de Benjamin en el heroísmo planteado por Baudelaire, entendiéndose este "heroísmo" como la invención de nuevas subjetividades, visibles o sublimes, en las fauces del capitalismo moderno que tiende a favorecer el borramiento y, por lo tanto, a la "desheroización generalizada" (114). Benjamin describe magistralmente el desafío existencial del "héroe"/hombre moderno, comparando a Baudelaire con Hugo: "Como *ciudadano*, Hugo se mezcla con la multitud; Baudelaire, como *héroe*, se despega de ella" (115). Un héroe cuya hazaña está en lo mínimo y que en vez de la gloria busca la comprensión profunda de la vida y de sí mismo.

El poema 43 del libro inédito *Los dardos equívocos* (también de la *Serie Autobiográfica*), que transcribo íntegro a continuación, nos permite ver de cerca la afinidad de Matilde Casazola por Baudelaire y las dos últimas condiciones de la discreción que caracteriza Zaoui, siguiendo a Benjamin: vagabundeo y preservación del heroísmo.

43

(Un retrato de Charles Baudelaire, en mi cuarto, me acompaña)

Charles y yo
apuramos siempre juntos
el último trago.

La madrugada ya tendió
sus velos de bruma
entre fosforescencias pálidas

La lluvia derramó
trémulas perlas

sobre la calzada.

Las copas han quedado vacías
sobre las mesas.
Y las alfombras olfatean
cenizas
de cigarrillos apagados.

Charles y yo
siempre apuramos solos
el último trago.

Las palabras finales
emigran en barcos
azules
agitando sus pañuelos vagos

y las últimas miradas
aún flotan como ascuas
sobre el espacio

Pero los pasos
terminan al fin
jugando con sus propios ecos
en el largo callejón solitario

Y Charles y yo
apuramos juntos entonces
como siempre,
el último trago. (*Los dardos equívocos*)

Lo primero que debe llamar la atención es que en el epígrafe, Casazola presenta al lector un cuadro de Baudelaire (real y metafóricamente), que cuelga de una pared de su habitación y que ha sido dibujado por ella. Es decir, pone al descubierto la condición ecléctica de la artista (poeta, cantautora, guitarrista, dibujante) y su filiación literaria o, al menos, nos brinda una pista muy clara de una genealogía. El epígrafe habla del retrato y al mismo tiempo introduce a "Charles" (con esa intimidad le habla Casazola), como personaje protagónico del poema. Así, Charles deambula hasta la madrugada con ella, cerrando la travesía nocturna con un trago, en la más completa camaradería. Casazola narra el vagabundeo por las veredas y por el largo callejón tantas veces recorrido para

llegar a casa. Se trata de una acción repetida: “Charles y yo/ apuramos siempre juntos/ el último trago”. Esto implica que ambos suelen deambular por el mundo, que lo ocupan y lo desalojan juntos. Mas no son testigos sordos. Se integran vívidamente en la bohemia. De ahí que las copas hayan quedado vacías sobre las mesas y el olor a cigarrillos impregnado en las alfombras. Hay que detenernos un momento en el plural de los sustantivos porque implica el contacto con otros; las “mesas”, los “cigarrillos” y las “alfombras” invocan el bullicio, el humo y la presencia de otra gente, que ha estado con ellos, pero que a esa hora trasnochada ya no está. La noche, en cambio, está silenciosa cuando ambos poetas regresan y se escribe el poema.

No es posible leer este poema sin el eco de las palabras del propio Baudelaire, que es uno solo y a la vez muchedumbre: “Goza el poeta del incomparable privilegio de poder a su guisa ser él y ser otros. Como las almas errantes en busca de cuerpo, entra cuando quiere en la persona de cada cual” (Baudelaire «Las muchedumbres»). Lo mismo que hace Casazola. En su poema, ella es él o su espejo; los dos poetas díscolos, mujer y hombre, seres sociales y solitarios, entran en el bullicio de la noche (Hugo), para luego desaparecer como héroes solitarios (Baudelaire), para “embriagarse” de esta pequeñísima proeza.

6 CONCLUSIÓN

Al inicio de esta sección propuse el ejemplo de la inteligencia de las flores para graficar la fuerza extraordinaria que puede haber detrás de la discreción y de su levedad aparente. Maeterlinck describe a través de su breve y también discreto libro cómo es que la semilla puede revelarse a la ley de su propia inmovilidad, sacudirse del yugo de sus propias condiciones y conquistar al fin el espacio y la luz. He usado el ejemplo como una provocación a la imaginación y para introducir los planteamientos filosóficos, políticos y estéticos de Pierre Zaoui alrededor de la discreción o lo que él denomina el arte de

desaparecer. Útil, asimismo, para comprender la propuesta estética de Matilde Casazola, cuyos diversos y numerosos gestos discretos demuestran su singularidad poética y su carácter político. Ya en el escenario, ya en la escritura, ya su devenir existencial, Casazola nos demuestra que los cambios trascendentales pueden ser el resultado de un devenir imperceptible, sutil, mas no por ello menos definitivo. En este capítulo hemos visto una poética de la "discreción" expresarse en el cuerpo, la voz, las estrategia performativas en el escenario y en la escritura, tanto de los poemas como de las canciones de Matilde Casazola. Hemos sido testigos de una subjetividad artística exacerbada en la práctica de la vida misma, producto de un hondo proceso reflexivo, emotivo y experiencial, como ocurre en esta última cavilación sobre la música y la poesía:

> La canción es algo que llega e irrumpe en nuestra vida. A veces ni siquiera nosotros la buscamos, la escuchamos, está en el aire. Y a mí me empezó a encantar la canción porque sentía que a través de la canción también había el hilo poético, no estoy hablando de lo mío, sino de todo lo que uno escucha detrás de una canción muchas veces muy popular… Si te gusta la melodía vas movilizando la canción y resulta que vas memorizando la poesía y entonces te das cuenta de que te ha invadido ese mundo, no sólo de música, sino también de mensaje, las historias… Me fue apasionando el poder capturar la poesía dentro de una melodía. Y así, poco a poco, fui cultivando ese género doble, digamos, de poesía y música.(*Entrevista* 2022)

Para Casazola, la experiencia de sentir y pensar es la experiencia de crear y al revés. Este pasaje describe de un modo muy gráfico un devenir artístico discreto y, al mismo tiempo colectivo: la poesía, que viene de lejos, atrapa el oído, entra de un modo casi imperceptible y se queda en el cuerpo como la sangre, para posteriormente volver a decirse o cantarse.

CAPÍTULO 3: CRISTINA RIVERA GARZA

INTERROGACIÓN GEOLÓGICA Y LOS ARCHIVOS DE LA IMAGINACIÓN ANTE LA DESAPARICIÓN DEL CUERPO
[EL INVENCIBLE VERANO DE LILIANA]

Recuerdo, recordemos
hasta que la justicia se siente entre nosotros.

Rosario Castellanos

1 ANTECEDENTES

A estas alturas (2023), Cristina Rivera Garza (Matamoros, Tamaulipas, México, 1964) lo ha probado todo o casi todo en su laboratorio creativo: novela, cuento, ópera, poesía, ensayo académico y literario, policial poético, crónica de viajes ficticia, tweet novela, alegato literario-feminista, escritura documental-geológica, autobiografía en muchedumbre, entre otras variaciones y cruces experimentales e intergéneros. Desde su primera novela, *Desconocer* (finalista del Premio Juan Rulfo en 1994) hasta su último libro de poesía, *Me llamo cuerpo que no está* (2023), hemos sido testigos de una vastísima y original producción de más de una veintena de libros, fuera de los innumerables premios, becas y distinciones que ha obtenido. Su escritura es tan versátil como híbrida. Podría describirla, desde la perspectiva de Ricardo Piglia, como "conceptual" o "especulativa" pues se desarrolla "a partir de cierto tipo de conceptos, problemas o cuestiones [políticas, filosóficas, estéticas] que organizan el relato en esa dirección" (*La forma inicial.* 144). La denominación de "postautónoma" o "diaspórica", formulada por Josefina Ludmer para ciertas literaturas del siglo XXI, también me sería útil para definirla, en tanto la de Rivera Garza es una escritura del "presente" que reformula las categorías "realidad" y "literatura", reconceptualizando desde la "imaginación pública" la idea de "ficción" (Ludmer, loc.Ciberletras). La visión feminista de María Galindo, me anima a decir que estamos ante una estética "bastarda" que huye de la disputa por el "origen" y la "originalidad", reconoce el fundamento violento del bastardismo (la

violación a la india) y, desde allí, propone el arte como un espacio de desobediencia y conciencia crítica (40). El concepto de "literatura expandida" de Alan Pauls también me resulta apropiado para aproximarme a una escritura que no se circunscribe solo a "lo literario" y que, expandida como es, la propia Cristina Rivera Garza enmarca dentro de su propio aparato crítico: la teoría de la desapropiación y de la literatura geológica.

Menciono todo este aparato crítico para señalar la riqueza de una obra poliédrica y multidimensional, cuya complejidad permite distintos abordajes y posibilidades interpretativas. Y también para mostrar la enorme capacidad de tender redes de diálogo de su autora, que si pudiera ser definida por un rasgo característico sería el de la excavación geológica. La autora desapropia al tiempo que excava en las distintas capas de la lengua. Des-sedimenta las voces que ocupan territorios geográficos y simbólicos; y lo hace auscultando, levantando, interrogando distintos tipos de archivo, incluso los de la imaginación (*Escrituras geológicas* 12). De este modo, hace frente, ética y estéticamente, a los efectos devastadores del capitaloceno siguiendo la premisa de que, sencillamente, no se puede seguir escribiendo como si no pasara nada; como si no estuviéramos rodeados de ecocidio, de violencia de todos los tipos, de desaparecidas y de muertas.

En *El invencible verano de Liliana*, escrito y publicado 30 años después del asesinato de su hermana a manos de su expareja, Cristina Rivera Garza pone a prueba el conjunto de ideas y conceptos que ha venido desarrollando desde el ámbito teórico, en un artefacto autobiográfico, performativo y coral, que se convierte a su vez en una nueva forma literaria. En este capítulo demuestro que esta "escritura en muchedumbre" realiza varias innovaciones estéticas y aportaciones políticas, tanto a nivel de la deconstrucción de la autoría como del método de trabajo utilizado, echando por tierra toda la serie de viejos prejuicios alrededor de las literaturas del yo, especialmente si producidas por mujeres. Además de estos aspectos, expongo cómo Rivera Garza se "encuerpa" en el texto y

automodela un lenguaje de las emociones con el que rompe las lenguas hegemónicas y con el que reflexiona sobre aquello que probablemente sea la máxima expresión de la violencia patriarcal: el feminicidio. La escritora y poeta argentina María Negroni afirma que las "ideas son emociones de la inteligencia"[49]. Pues bien, con este tipo de emociones, nuestra autora produce un lenguaje poético y político sorprendente que se reúsa a la exacerbación de la "herida", al uso simbólico de la víctima o a la operación maniquea de "dar voz" a los sin voz. Opta, en vez de ello, por una forma renovada, cuyo fin mayor es la búsqueda de la justicia, pues conmina a una lectura "vertical" que "des-sedimenta la aparente inmutabilidad del poder" (*Escrituras geológicas* 24). Asimismo, respondiendo a la clausura del presente que produce la violencia, provoca la restitución de la vida en el texto y en la imaginación; es decir, hace una hendidura en el tiempo a través de la formulación de una ventana ucrónica —¿Y si la muerte no es el destino final de un cuerpo suprimido de la vida por la violencia?—, cuyo propósito es configurar un presente alternativo, del cual participa activamente el lector y la muchedumbre de voces que habitan el texto para tejer la resistencia.

2 UN LABORATORIO DE VASOS COMUNICANTES

En su libro *Siete ensayos sobre Benjamin* (2001), Beatriz Sarlo describe la escritura del filósofo, ensayista y crítico alemán de origen judío como un "taller abierto" (*Siete ensayos sobre Walter Benjamin.* 21), donde pueden avistarse los distintos elementos que componen su escritura. Pero ¿por qué, más allá de la metáfora, Sarlo usa la noción de "taller" (que también podríamos intercambiar, según se quiera, por "cocina" o "laboratorio")? Me animo a proponer que es porque todos estos términos proponen la existencia de "algo" en gestación, que está pensándose/guisándose/componiéndose en la

[49] Ver "La palabra transversal", en la revista de Literatura Luvina. (Maria Negroni)

escritura y que está exteriorizándose ante los ojos del lector. La crítica argentina refiere, en su ensayo sobre los laboratorios creativos de Walter Benjamin, al hecho fatídico de su suicidio en la frontera franco-española, el 26 de septiembre de 1940, cuando a punto de cruzarla en su huida fallida a Nueva York, creyó que sería capturado por los nazis y se quitó la vida. Refiere, asimismo, al hecho concomitante, de que Benjamin deja inconclusa una obra, que sería el gran libro de los pasajes de París (*París, capital del siglo XIX)*, y que se publica póstumamente en forma de cuadernos de notas del autor, escrituras al margen y una serie de apostillas que dejan al descubierto su "método poético en acción" (*Siete ensayos sobre Walter Benjamin.* 26). Esta escritura de Benjamin, una instancia preliminar al libro consumado, trasluce sus "estrategias de pensamiento" (21), de lecturas, y se muestra como una masa de ideas viva, mutante, llena de incompletitud y de posibilidades interpretativas.

"En vez de *París, capital del siglo XIX,* tenemos el Taller de Walter Benjamin, que nos convoca a la arqueología" (*Siete ensayos sobre Walter Benjamin.* 24), dice Sarlo para explicar algo que es sumamente productivo para nuestro análisis y es que la escritura es un lugar de ensayo y prueba constante; y, por lo tanto, un proceso que es factible de rastrear y exhumar en su devenir, es decir, en los signos escritos que vuelven a "resucitar" el movimiento mente-mano, cuando ocurre la lectura a posteriori. De ahí que sea posible "espiar" en la escritura las modulaciones del pensamiento, especialmente en aquellos escritos desprovistos de pudor, que han sido concebidos para la intimidad o para una intimidad provisoria, como es el caso de Benjamin o como lo son, para nuestro caso, los distintos tipos de archivos y escrituras que utiliza Rivera Garza en *El invencible verano de Liliana*, entre ellos los diarios, cartas y distintos textos propios y de su hermana. Pero, además, tenemos en toda la obra de la autora un permanente "working progress" pues un libro es la continuación de una reflexión previa o la pregunta que da pie a los que siguen.

Más allá de la trama misma, la escritura ficcional es un proceso revestido de capas donde en contadas ocasiones (usualmente en forma de metaficción) se puede "ver" pensar a un autor/autora acerca de los entresijos que dan pie a la imaginación y ser testigos de su ejecución en el texto. En cambio, hay escrituras que funcionan como laboratorios, talleres o cocinas "transparentes" en los que pueden vislumbrarse las estrategias creativas y la teorización que hay detrás de ellas. Son escrituras, por lo general, con una fuerte presencia del "yo", en las que el lenguaje da fe de las ideas y, a la vez, las formaliza, fabrica, ejemplifica, "performa" en el plano poético-literario y fuera de él. Los distintos libros de Cristina Rivera Garza son complejos espacios de experimentación donde los personajes, las tramas y el lenguaje importan (y en efecto son cuidadosamente forjados); pero donde es mucho más relevante el andamiaje conceptual que sostiene el arte y que termina produciendo, entonces, artefactos estéticos transformadores, en la escritura y en la vida.

Estos "artefactos" (como los cuadernos de Benjamin) son los que nos permiten hacer una "arqueología" de los edificios del pensamiento. Advierto, en este punto, que ahí donde Sarlo alude a la "arqueología", Rivera Garza prefiere hablar de un cierto tipo de "geología". Ambos conceptos no son excluyentes, sin embargo. La primera, reconstruye el pasado humano, digamos su exterioridad social, a través de la examinación e interpretación de los restos de la cultura material, en nuestro caso de los textos. La segunda, explica la autora mexicana a partir de los trabajos de Kathy Yusoff, es "una tecnología de la materia, una praxis racializada y colonialista", que es propensa a "ocultar la experiencia de opresión y sufrimiento, que sin embargo, permanece en el presente de manera material como sedimento [en el territorio]" (*Escrituras geológicas* 12). Las "escrituras geológicas" hacen precisamente lo contrario que esconder: ellas "des-sedimentan" las distintas voces o "sedimentos textuales" presentes en el "territorio" de la creación (14). En otras palabras, van hacia la interioridad, desentierran las distintas capas

de las materialidades que hacen a un texto, para evidenciar y entender las cicatrices que subyacen en el presente. En este trabajo analizaremos los dos movimientos realizados por la autora, hacia la interioridad y hacia la exterioridad del texto.

Podríamos decir, de otro modo, que la obra de Cristina Rivera Garza funciona como un gran laboratorio de vasos comunicantes, donde los conceptos, procedimientos y formas están retroalimentándose, entre un ensayo y un libro, entre un libro y una conferencia, entre una conferencia y cualquier otra manifestación creativa, en una escritura abierta, autorreflexiva 1y dispuesta a "contaminarse" de otras, propias y ajenas. Ella lanza ideas en sus trabajos académicos (por ejemplo, las escrituras citacionistas o, más recientemente, el concepto de desapropiación), las prueba en sus diferentes ejercicios literarios (digamos en: *Había mucha neblina o humo o no sé qué* o *Autobiografía del algodón*) y vuelve al ensayo para refrendar sus hallazgos y cotejarlos con las experiencias artísticas de terceros (como en su reciente libro *Escrituras geológicas*), emergiendo de ese proceso con nuevas interrogantes; pongamos, por ejemplo, algunas de las que emergen del libro recién citado: ¿Qué hacemos con los cuerpos que ya no están? ¿Por qué estamos nosotros en lugar de ellos? ¿Qué hacemos cuando los restos son sepultados por el silencio? Este procedimiento ocurre también a la inversa, desde la literatura hacia los otros espacios, secuencial o paralelamente.

Así, en una escena paralizante de *El invencible verano de Liliana* (2021), en la que la narradora-autora siente en el cuerpo cómo el nombre de la hermana la rodea bajo el agua, se da cuenta de que la alberca es y siempre ha sido el lugar de encuentro de ambas (otrora nadadoras); y de que, como tantos otros muertos, Liliana "sigue a nuestro lado, no como una mera metáfora, no como una ensoñación de un sufriente o varios sufrientes, sino como carbono y fósforo, como sodio y, también como cloro" (288). Esta idea que Rivera Garza amplía, a partir del concepto "tiempo de residencia" de Christina Sharpe,

es revisitada posteriormente en el libro *Escrituras geológicas* (2022) y en el artículo "¿Se van los muertos?" (2022). En el primero, señala que el "tiempo de duelo" es un tiempo "colectivo" y un "tiempo de residencia" (13), en el que los muertos nos acompañan, no importa cuantos años hayan pasado desde su fallecimiento. En el segundo, añade que la ciencia ha demostrado que los restos materiales persisten biológica y químicamente incluso más allá de la memoria y pueden permanecer en los océanos por 4.000 años y en los glaciares por 10.000. De ahí que: "Extender ese tiempo de residencia [digamos a través de la escritura] es otra manera de preguntarse sobre la duración del sufrimiento de las mujeres y hombres que hemos perdido debido a la violencia de género o la violencia de la guerra" (Rivera Garza, «¿Se van los muertos?»). Por lo tanto, "extender", "acompañar", "preguntarse" sobre estas muertes es, dice la autora, honrar la vida y una forma de buscar y hacer justicia.

Como puede verse en los ejemplos dados y en sus distintos trabajos, la autora realiza una meditación que con los años ha dejado de ser "privada" y que se ha ido complejizando. Por ello, para nuestro caso, analizaremos, como he dicho, *El invencible verano de Liliana* (2021), pero en relación con varios escritos previos y posteriores. A saber: los libros de ensayos *Los muertos indóciles* (2013) y *Escrituras geológicas* (2022); los artículos digitales "Desapropiación para principiantes" (2017) y "Se va los muertos" (2022); los libros híbridos *Había mucha neblina humo o no sé qué* (2016) y *Autobiografía del algodón* (2020); y, finalmente, la Lección Inaugural de la escritora en su ingreso al Colegio Nacional de México en 2023 (conferencia). Huelga decir que en este tejido late la convicción de que la lectura es un proceso activo, crítico, y no solo de consumo (Rivera Garza); y de que el pensamiento se construye a partir de la fricción entre arte y realidad, dando como resultado un ejercicio político. En este sentido y siguiendo a autores como

Alan Pauls, concuerdo con que el carácter político del arte proviene, precisamente, de una "ética del procedimiento y de la forma" (Pauls, *Temas lentos* 28).

Las ideas artísticas y su ejecución, su forma, son centrales en las batallas que da el lenguaje para desestructurar el poder. En el caso que analizo, es en el lenguaje —en sus distintas performances— donde ocurren las afrentas políticas fundamentales y donde se produce finalmente el devenir artístico de la obra. Pero no sin tener contacto con el "afuera" del texto. Aquí es imperativo mencionar el modo en que Cristina Rivera Garza se mueve en el campo literario[50] (Moi, Bourdieu), dando saltos entre la docencia, la investigación y el espacio creativo, cruzando las fronteras no solo territoriales (entre Estados Unidos, México y el mundo) sino también posicionándose en distintos lugares de enunciación (la palabra escrita, la alocución académica, la conferencia -ese otro género literario oral-escrito, que perfeccionó Borges-, la presencia en redes, por dar solo algunos ejemplos). Por ello, y de la mano del concepto de "literatura expandida", desarrollada por Alan Pauls (2014), podemos afirmar que nos adentramos en una escritura que rehúye la especificidad literaria, tanto en su dimensión autoral como en su acepción de género mismo (¿autobiografía, crónica, ensayo, novela de no ficción, diatriba filosófica, alegato feminista, pesquisa historiográfica, performance académica?). Contra toda idea de "totalidad" o completitud" (Cruz Arzabal 15), nos relacionamos, más bien, con una tentativa "bastarda" (Galindo), que cava, abre, mezcla, atraviesa límites de distintas naturalezas, trasmuta la individualidad autoral hacia lo colectivo y expande el arte hacia la vida y viceversa.

[50] Toril Moi explica la noción de campo cultural, a partir de las definiciones fundacionales Bourdieu, como "un sistema competitivo de relaciones sociales que funciona según su propia lógica y sus propias reglas". Es decir, en palabras del propio Bourdieu, un campo es un área de relaciones en la cual "'individuos o instituciones compiten por los mismos intereses' (Sociology in Question, 133)". (Moi 3)

Nacida en 1964, Cristina Rivera Garza ha sido equidistante a los distintos movimientos literarios de su generación, manteniendo siempre una radical singularidad. Bien puede ubicársela colindante a la llamada "Generación *Crack*", que junto al grupo *MacOndo*, impugnó desde el postmodernismo de fin de siglo XX el efecto homogeneizante del *Boom*[51] latinoamericano; como en los diferentes movimientos y momentos de las reivindicaciones de las mujeres en la literatura del continente (junto a escritoras de su generación como Rosa Beltrán, Ana Clavel, Ana García Bergua o, ya en el siglo XXI, al lado otras generaciones posteriores como las de Gabriela Wiener, Mariana Enríquez, Lina Meruane, Mónica Ojeda, entre muchas otras). Lo que quiero decir con esto es que la performance de Rivera Garza es sobre todo iconoclasta. Como señalan Cruz Arzabal y Oswaldo Estrada[52], ella está más interesada en sostener un diálogo transversal, horizontal, intra e intergeneracional, en el que caben filosofía, política y literatura, que en adherirse a una corriente o movimiento. Eso la coloca en un lugar vanguardista, entendiendo la palabra "vanguardia" como lo hace la filósofa feminista, Luciana Cadahia, no desde la posición militar de "avanzada" sino más bien desde la posición de margen y de orilla, que cambia las "las maneras de ver, decir y hacer" (179).

Dicho esto, vuelvo al concepto de "literatura expandida" que libera a la obra de la "reclusión" en el lenguaje literario y rescata la "vida" como un "dispositivo escénico" (Orecchia) para la práctica artística, que hace parte de la obra y la alimenta. Al decir "expandida", Pauls llama a derribar los esencialismos canónicos, del mismo modo en que "el arte contemporáneo, en avance con respecto a la literatura, ha practicado desde hace

[51] García Márquez, Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, entre otros.

[52] "Cristina Rivera Garza tiene su propio lugar, su sello de garantía, uno que libra las barreras de generación, de su país y su literatura, para dialogar en familia con Julio Cortázar y Franz Kafka con David Markson, Marguerite Duras y a la que podríamos agregar a Amparo Dávila, María Luisa Puga, Juan Rulfo, Josefina Ludmer, Gilles Deluze, Félix Guattari, porque si algo caracteriza la obra de Rivera Garza es la soltura con la que puede moverse entre reflexiones literarias políticas y filosóficas, aunque siempre vuelva a la literatura". (Estrada 30)

décadas el des-ensimismamiento y la disolución de las formas en el flujo de la vida"(Orecchia 2). No por nada, Alan Pauls es un declarado lector de Maurice Blanchot y de Macedonio Fernández, que son sin duda precursores en la materia.

"¿Qué critica de la idea de obra la literatura expandida? [pregunta Alan Pauls] Critica su solidez, su monumentalidad, su arquitectura autoritaria, su autarquía, su desdén del contexto, su memorabilidad" (Pauls 181). Le opone, en cambio, la vida y la escritura como espacios de creación que se interpelan mutuamente, desafiando los registros, los modos de producción, las formas de circulación; y, sobre todo, una serie de "reglas" constitutivas, muchas veces anti-reglas, que se crean a partir de la reflexión conceptual-estética. Pauls observa estas características en las escrituras de César Aira, de Mario Bellatin y de Héctor Libertella.

> La regla lo atraviesa todo: en el caso de Aira, por ejemplo: atraviesa la existencia (escribir una página por día), la práctica (no corregir nunca, huir hacia adelante ante el primer nudo de inverosimilitud, incorporar hechos del presente inmediato cuando el relato no avanza), la relación con el mundo (publicar siempre en editoriales distintas). ¿Qué es lo que le importa a Bellatin de la literatura? No son "las palabras en sí", dice; no "el contenido de las historias"; sino definir las "reglas de juego" de un sistema en que las obras, en caso de que las haya serán apenas manifestaciones accidentales. De ahí que a menudo sus libros (*Perros héroes*, por ejemplo), no se presenten como obras: es decir, como productos acabados sino como documentos en un *work in progress* (Pauls, *Temas lentos* 181)

El caso de Libertella no es menos extravagante como proyecto, dice Pauls, y tampoco menos premeditado. También establece sus propias "reglas impertinentes", muy al estilo de Borges o de Macedonio, se imagina "fundando una escuela de escritores virtuales" y escribiendo "él mismo", dice Libertella, "todos sus libros" (*Temas lentos* 182). Lo que quiere decirnos Pauls con estos tres ejemplos es que la obra no es una unidad impenetrable. Gracias a la relación entre literatura y vida (interdependiente, dialéctica y performática), los límites entre el afuera y el adentro de la escritura se borran, la literatura

se des-ensimisma y se convierte en un *"modus operandi",* dice Pauls, y deja de ser, sostengo, solo un *"modus narrandi".*

Entonces, ¿cuáles son las reglas que establece la autora en su laboratorio-cocina-taller escritural? La primera de ellas, tal vez su núcleo más político, es que la escritura no es ni puede ser inmune a la vida, a lo que ocurre afuera del lenguaje, pero es en el lenguaje donde ocurre la resistencia. "Es cada vez más difícil escribir sobre 'la condición humana' sin tomar en cuenta los territorios en disputa sobre los que colocamos los pies" (10) , nos dice en *Escrituras geológicas* porque, en su caso, el pensamiento crítico es un dispositivo de constante cuestionamiento y de creación; opera en el afuera del texto literario y luego lo interviene/ lo forja/lo transforma (y éste a él). Viene a probarnos constantemente que la estética nunca camina sola y menos alejada de la ética. La "performance" ocurre, como el caso de Aira, Bellatin o Libertella, en el exterior y en el interior de la escritura, desde las distintas instancias desde donde se piensa y actúa (la poesía, el trabajo investigativo, la academia, etc.), atenta a las materialidades de los cuerpos, a las marcas de la violencia en el territorio y a las condicionantes históricos que los rodean. Una segunda regla de la que hablaré con mayor detenimiento en el siguiente acápite es la "deconstrucción" de la figura autoral, que implica un "retorno del yo" trasmutado en nosotros, que opera también en el interior y en el exterior del texto. Y una tercera regla excéntrica e impertinente sería precisamente la no regla: un texto es una arcilla que se amasa, con lo que se tiene y según lo que se necesita, y que tiene la potencialidad de convertirse en tantas cosas como dicte la utopía de la escritura. La obra sería entonces una criatura en constante transformación, mutante, bastarda, postautónoma, conceptual, geológica, expandida y, en "muchedumbre", que abre un boquete en el presente, desde la imaginación, desde el archivo documental, desde los cuerpos y el territorio, para remecer el sistema y cambiarlo.

3 LA "DECONSTRUCCIÓN" DE LA AUTORÍA

Uno de los aportes sustanciales de la teoría estética desarrollada a lo largo de la obra de Cristina Rivera Garza es su reflexión acerca de la autoría. Ya en *Los muertos indóciles* propone una autoría que llamo "deconstruida" pues entiende que el lenguaje es, en primer término, un bien común de la cultura y, por lo tanto, no una prerrogativa de la "propiedad privada" capitalista ni del individualismo. Cuestiona, qué duda cabe, la figura del autor moderno, heredero de una tradición literaria decimonónica, romántica, ego y logocéntrica, masculina, patrilineal y excluyente. Solo que en su caso, la figura autoral es resucitada[53] de las cenizas barthesianas y complejizada, no solo en términos de su relación activa con el lector sino consigo misma pues su entidad individual (que puede de hecho desdoblarse/multiplicarse en distintas subjetividades) es también un nosotros-colectivo. Así, la autora "re-aparece" y se muestra, al tiempo que se vacía (se vuelve un tú/ un nosotros) y se "desvive" en/por el lector (*Los muertos indóciles* 58). En textos y libros posteriores, Rivera Garza relaciona esta función autoral, que manifiesta un "vivo" interés por el otro, con la práctica de una escritura geológica, cuyas principales características son: que transparenta la re-escritura; "desapropia" sus influencias; y muestra "los sedimentos textuales [las voces] que nos toca auscultar y levantar, interrogar y subvertir, en este recorrido vertical y descendente (o ascendente, si la materia es la atmósfera) que exige la conciencia de un tiempo profundo" (Escrituras geológicas 14).

En *El invencible verano de Liliana* (2021), una escritura del "yo" difícilmente clasificable, la autora teje el texto con los escritos dejados por su hermana asesinada treinta años atrás, con las múltiples voces testimoniales que recoge y con el ejercicio de

[53] "El autor vuelve, sí, de entre los muertos, pero no para reclamar un imperio que ha perdido para siempre en las inmediaciones del texto, sino, con toda probabilidad, para seguir cuestionando su relación ambigua, dinámica especular con el mismo. El autor vuelve de entre los muertos no para vivir sino para desvivir o, incluso, por paradójico que parezca para desvivirse" (*Los muertos indóciles. Necroescrituras y desaparición.* 57).

imaginación propia y de los otros participantes en el proceso. Así lo explica al final del libro, cuando dice:

> Mi hermana, Liliana Rivera Garza, construyó un archivo meticuloso de sí misma a lo largo de su vida. Este libro se basa en los cuadernos, notas, apuntes, recortes, planos, cartas, cassettes y agendas que se encontraron entre sus pertenencias, que nadie había tocado en treinta años. Pero esos documentos, que nos comunicaron con el pasado, no hablaban directamente con el presente. Se requirió de la determinación y la incansable labor de Saúl Hernández Vargas como detective amateur para localizar a los amigos más cercanos de mi hermana en el mundo de hoy: Ana María de los Ángeles Ocadiz Eguía Lis, Manolo Casillas Espinal, Raúl Espino Madrigal, Othón Santos Álvarez, Gerardo Navarro, Ángel López, Fernando Pérez Vega, Norma Xavier Quintana. Meses más tarde, después de leer un mensaje fúnebre en un tweet, Laura Rosales se puso en contacto conmigo por el mismo medio. Los testimonios de todos ellos fueron centrales para los capítulos v, vi y vii, aunque también aparecen, como referencias indirectas, en otros más. (294)

Es imposible hablar de "la voz" en esta escritura, hay que hablar necesariamente de "las voces" que la constituyen: la de Cristina, la de Liliana Rivera Garza, la de los padres, las de las distintas fuentes entrevistadas, las de los documentos y también las de las desaparecidas y asesinadas por la violencia feminicida en México. En este sentido, estamos ante una "escritura geológica en muchedumbre", no solo por el conjunto de voces des-sedimentadas que figuran activamente en el texto junto a la autora, sino por el desdoblamiento operado por la misma Rivera Garza en distintos espacios, registros y subjetividades, como hemos visto en el análisis de sus laboratorios creativos, en donde reconocemos la hermana-hija, la historiadora, la poeta, la ensayista, la académica, a la narradora, etc.

La labor de la escritura está íntimamente ligada a la investigación, al trabajo con el archivo material e inmaterial y a la lectura, algo que fusiona las dos vertientes de su formación: la historia y la literatura. Que no se pierda de vista que ya en su producción novelesca previa se advierte la presencia de personajes investigadores-lectores-escritores tras la pista o en relación con algún documento (Negrete). Pensemos en *La cresta de Ilión*,

La Muerte me da, *Había mucha neblina o humo o no sé qué* o, en la más reciente, *Autobiografía del algodón*, donde las figuras de Amparo Dávila, Alejandra Pizarnik, Juan Rulfo, José Revuelta y Gloria Anzaldúa, son encarnadas en la escritura y sus textos, desapropiados, reescritos, auscultados, en un juego literario en el que la autora, unas veces narradora y otras personaje (de ficción o no), teje una trama en cuyo centro está principalmente la discusión sobre el lenguaje y sobre lo qué es "lo literario" y la "producción de lo real" (Negrete 115). Hay que decir, empero, que las implicaciones colectivas de su método la alejan de la idea del investigador como una "detective solitario" (*Escrituras geológicas* 183), dueño de la verdad, autosuficiente, genial, que tanto se ha interiorizado colectivamente a partir del arquetipo policial del siglo XIX (Dupin, Holmes, Poirot, etc.). En todo caso, es el lector, quien en su labor activa, se convierte en detective.

En el caso de *El invencible verano de Liliana*, para Rivera Garza "investigar" es necesariamente reunir, invitar al diálogo, descubrir en conjunto, e, incluso, "una forma de extender el abrazo" (15). Por ello, la autora rechaza el gesto condescendiente e imperialista de "dar la voz" a otros y propicia, más bien, una labor de escucha ampliada que permite que las voces ("sedimentos textuales", las llama) lleguen a oídos concretos, sin pasar necesariamente por la mediación de su propia voz, tantas veces autosuprimida para que sean otros los que digan. Esta "construcción" del silencio, a su vez, propicia la participación de un lector/co-creador, que tiene un rol fundamental en la comprensión y composición de los hechos. De esta manera, las voces de los amigos de Liliana Rivera Garza ocupan los capítulos v, vi y vii del libro y nos permiten, desde sus distintas perspectivas, componer una vida a partir de la yuxtaposición de recuerdos y documentos. Más adelante me detendré en el tratamiento de estos "testimonios mediados", atendiendo al procedimiento utilizado por la autora en su "trabajo de campo". Por el momento, solo

diré que, en la ecuación creativa de Rivera Garza, investigar es excavar; excavar es des-sedimentar; des-sedimentar es desapropiar; y desapropiar es declarar los "préstamos" de la lengua común, lo que, en última instancia, significa escribir "con" los otros y "ser" en los otros. Por lo tanto, en este tipo de escrituras no hay un énfasis en el origen o en la originalidad de la voz, sino un interés manifiesto en el laborioso y dinámico lienzo de lo colectivo.

Advierto, sin embargo, que el tejido de esta trama plural no menoscaba el hecho de que la escritura sea profundamente "personal" como en efecto lo es toda la obra de nuestra autora. Pensemos en un libro como *Autobiografía del algodón*, donde se da vida a un personaje no humano, a un cultivo, a un ser vegetal, para relatar un territorio; para escuchar, desde las grietas que abren en el suelo, el pensamiento de Gloria Anzaldúa, José Revueltas y de la propia Rivera Garza; y para llevarnos, por los pasillos de la especulación ficcional y de los documentos históricos, a la historia íntima, la de los abuelos maternos de la autora, que es la de otros tantos migrados. Porque, ciertamente, la historia no se termina en ellos, sino que se abre.

> Toda escritura que valga la pena es escritura personal. Pero ¿es posible contar la historia de una persona más allá del ensimismamiento del yo, en toda su compleja red de relaciones con otros? Ese era el llamado básico de Judith Butler en *Giving an Account of Oneself*: dependemos tanto de los otros que cualquier relato del yo es ya, orgánicamente, el relato del tú. Y yo añadiría: del nosotros. (*Escrituras geológicas* 186)

Es esta cita, la autora defiende que su escritura es "personal" mas no "individualista" (186), afirmación que no quiere distraernos del hecho de que toda escritura del yo implica, como ya lo señalaba Lejeune, que el personaje/narrador/autor no deja nunca de contar "su" historia, aunque esta obviamente esté incompleta (es una porción de la vida) y, en nuestro caso, hasta cierto punto desenfocada de sí, corrida hacia los "otros" (la hermana, los padres, los amigos, etc.). *El invencible verano de Liliana* está narrada desde una primera persona-testigo que, más que focalizarse en la hermana

(porque no habla "por" ella), abre el espacio para que sea la propia Liliana, a través de sus cartas y notas, quien hable en nombre propio. Cristina, en este juego de espejos, no deja, empero, de autorrepresentarse, honda y desinhibidamente. "¿Se puede ser feliz mientras se vive en duelo?"(23), se pregunta y añade más adelante:

> "Invisible pero patente de muchas formas, la presencia de los muertos nos acompaña en los minúsculos intersticios de los días. Por sobre el hombro, a un lado de la voz, en el eco de cada paso. Arriba de las ventanas, en el filo del horizonte, entre las sombras de los árboles. Siempre están allá y siempre están aquí, con y adentro de nosotros, y afuera, envolviéndonos con su calidez, protegiéndonos de la intemperie […] El duelo es el fin de la soledad". (113)

El dolor no es escatimado, tan infinito como fértil, se vuelve la materia del pensamiento. Y pensar es algo que Cristina Rivera Garza no hace en soledad, igual que tampoco el duelo ni la escritura ocurren aislados del mundo y de los otros. En sus textos, el yo no rebota sobre sí mismo ni se convierte en soliloquio, sino que se teje en una larga conversación. La cita es, desde luego, un modo de hacerlo ya sea con los documentos del archivo de su hermana, de la prensa o de los documentos judiciales; ya sea en la interpretación de lo que dicen los otros testigos; o ya sea con los extractos de lo leído. Aquí se hace patente aquello de que la lectura es una "relación de producción", como dice la autora, y no de "consumo" (*Había mucha neblina o humo o no sé qué* 19). En este contexto, trajina las citas de un escrito a otro, de un espacio de alocución a otro (dentro y fuera del texto), como si expandiera en cada caso la oportunidad de leer, de releer o de leer mejor. Pero leer no deja de ser un proceso dialéctico, del que se sale librado sin una síntesis. Así que sus libros y autores de cabecera la acompañan en cada especulación, es con ellos y no en orfandad, que levanta la arquitectura de su razonamiento. La cita, como afirma Sarlo para el caso de Benjamin, más que la presentación de una "prueba", es una "estrategia de conocimiento" (*Siete ensayos sobre Walter Benjamin.* 30).

El décimo capítulo de *El invencible verano de Liliana*, titulado "Cloro", se inicia con esta cita de Christina Sharpe, extraída de *In the Wake:* "They [a los muertos se refiere], like us, are alive in hydrogen, in oxygen; in carbon, in phosphorous, in iron; in sodium and chlorine*"* (283). A continuación, la autora desarrolla la escena de la alberca descrita anteriormente, en la que en un momento tan epifánico como filosófico, ocurrido en el propio cuerpo, Rivera Garza se da cuenta de que su hermana Liliana está aún con ella, en el agua, en el cloro, como materia palpable. En *Escrituras geológicas*, vuelve a razonar de manera dialéctica , usando el concepto "soulness" de Elizabeth Povinelli, que ella interpreta como el tiempo sin alma "anterior y posterior a la vida humana"(13) y lo contrasta con el concepto de "tiempo de residencia" de Sharpe que se refiere a la "persistencia del material que componen los restos de nuestros muertos" (14), para finalmente concluir que: "Escribir geológicamente es, en muchos sentidos, compartir ese tiempo de residencia" para marcar, recordar y honrar las vidas de los que no están (*Escrituras geológicas* 14).

Pero sobre "escribir geológicamente" Rivera Garza ya había comenzado a pensar bastante antes, en artículo digital para *Literal Latin American Voices*, denominado "Desapropiación para principiantes" (2017). Entonces se encontraba afinando la definición de "desapropiación", como el procedimiento estético que vuelve "visible/tangible" la apropiación autorial, y uniéndola a la de "geología" de Sergio Villalobos-Ruminott. El pensador chileno es una de las anclas teóricas más importantes de nuestra autora, en tanto "insiste en que la terea de la geología 'no consiste en ordenar los huesos y cadáveres como si se ordenara un archivo, sino en desenterrar los secretos de la acumulación y hacer posible la pregunta de la justicia'" (*Escrituras geológicas* 16-17).

Villalobos-Ruminott propone una *geología general* para pensar las diversas estratificaciones de la violencia contemporánea y sus registros. Dice: "intentamos volver a una interrogación 'hamletiana' de la calavera para que ésta nos entregue el secreto de la violencia, de sus continuidades y discontinuidades" (Villalobos-Ruminott, *Heterografías de la violencia : historia, nihilismo, destrucción* 199). Sin embargo, advierte, que es necesario extremar esa interrogación hasta los procesos de sedimentación y las dinámicas del suelo que pueden describir la verdadera historia del poder, donde las ruinas transparentan la condición sacrificial un sistema, que lejos de cumplir su promesa de vida nos ha dado lo contrario: "[…] la historia del capital se muestra no solo como la historia del progreso y la modernización, del desarrollismo y la industrialización, sino como la historia del cadáver y de la muerte" (*Heterografías de la violencia: historia, nihilismo, destrucción* 202). Y añade algo fundamental para la elaboración teórica de Rivera Garza:

> […] el capitalismo despliega sus procesos de acumulación, produciendo no solo cadáveres, sino incluso los mecanismos para consagrar su desaparición. Es necesario interceptar la época de la desaparición generalizada con la pregunta por los restos y los desperdicios que la misma producción de mercancías va generando en su despliegue pues la Historia Natural de la destrucción no ha cesado en su infinita producción de muerte. (Villalobos-Ruminott, *Heterografías de la violencia: historia, nihilismo, destrucción* 213)

De ahí que Rivera Garza se proponga deliberadamente "excavar" los restos textuales que den cuenta de los procesos de sedimentación en el lenguaje (citas, documentos, memorias, reapropiaciones, testimonios, etc.) no solo para preguntar sobre la justicia sino algo más importante aún que es traer a la vida a los cuerpos desaparecidos, que en muchos casos no son siquiera ceniza.

En este punto, me parece pertinente disentir con Beatriz Sarlo cuando afirma que un libro terminado anula la evidencia de los "estadios por los que atravesó" (*Siete ensayos sobre Walter Benjamin* 22). Esta sentencia que, de manera general, parecería bastante

concluyente, no lo es para las obras de Rivera Garza, pues las suyas son entidades porosas y recíprocas, como se ha visto, en donde es posible hacer una arqueología y una geología tanto de la introspección como de la performance pública. La cuestión del yo autoral no se circunscribe, por lo tanto, al interior del texto, a sus procesos de des-sedimentación geológicos, sino que sale de él y se expande hacia el afuera social. Sin embargo, según nos advierte Alan Pauls, este retorno del yo autoral, que conecta la literatura y la vida en las escrituras expandidas, no debe ser leído como un movimiento centrípeto o ensimismado, dado que el que entra y sale del texto no es el yo que "es" sino lo que "hace" (184). En el caso Rivera Garza, eso que se "hace" es precisamente una maniobra plástica y política que no consiste en cerrarse en sí misma sino en multiplicarse. Para decirlo de un modo más claro: "El yo vuelve en tanto que portador de un modus operandi existencial. No vuelve para decir o mostrar quién es; vuelve para proponer una forma de vida alternativa" (Pauls, *Temas lentos* 184).

Eso "alternativo", precisamente, es lo que Rivera Garza llama "heterografía", lo cual para el caso de *El invencible verano de Liliana*, excede el retrato sí misma. El término es significativo pues alude, de acuerdo a su etimología ("hetero": distinto y "grafía": escritura), a un tipo de escritura que se aleja de la normatividad. En el contexto de la deconstrucción de la autoría que vengo desarrollando, el término viene a describir, entonces, un enfoque autobiográfico, que escapa de las convenciones del género y se presenta como una narrativa "post-individual", concurrida de voces, es decir, en muchedumbre.

> Se deberían llamar, en todo rigor, heterografías, porque el énfasis escapa a cualquier noción de individualidad y cualquier acusación de ombliguismo, pero digamos que se trata de autobiografías después del yo que penden de un hilo sobre el precario plexo del capitaloceno. (Rivera Garza, *Escrituras geológicas* 187)

Y ese plexo precario del capitaloceno es realmente desafiado por este tipo de escrituras del yo pues proponen valores opuestos a la obsolescencia y el individualismo; y crean, en vez de ello, una posibilidad de resistencia, en el tejido de la reescritura, del reciclaje y de lo común. No por casualidad, Rivera Garza va tras las huellas de Gloria Anzaldúa en (*Autobiografía del Algodón*). Si auscultamos la filosofía escritural de la pensadora chicana de la frontera, nos encontramos otro de los abrevaderos de *El invencible verano de Liliana* que me interesa destacar para señalar el entramado de una lectoescritura rizomática, en el sentido que Deleuze y Guattari (*Mil mesetas*) le dieron a esta palabra, y que confirma la apuesta por una autoría desestructurada. Dice Anzaldúa en *Borderlands*:

> Mis historias son actos encapsulados en el tiempo, "representados" cada vez que se leen en voz alta o en silencio. Me gusta pensar en ellos como "performances" y no como objetos muertos e inertes (como la estética de cultura occidental considera las obras artísticas). Por el contrario, la obra posee una identidad; es un "quién" o un "qué" y contiene las presencias de personas, es decir, las encarnaciones de dioses o ancestros o poderes naturales y cósmicos". (121)

Para Rivera Garza, como para Anzaldúa, la escritura no es un archivo frío ni mucho menos solitario. Ocurre flanqueada por una galería de ancestros y por el lector, de quienes se nutre y con quienes interactúa vivamente. Pero no solo eso, la escritura es, además, un espacio performativo en el que se "vive", se "siente" y se "piensa" y que asalta el presente ("actos encapsulados en el tiempo") para impugnarlo. De esta manera, se derrumba el mito de la originalidad y la figura solitaria y supremacista del autor moderno, pero también el dogma del tiempo lineal e irreversible propio del pensamiento occidental.

En los siguiente fragmentos veremos cómo la autora hace al menos cuatro movimientos tipo-Anzaldúa: elabora pensamiento, se narra, fabula y cede la voz a su hermana. Nótese además que la letra manuscrita de Liliana (su representación, más bien)

se convierte en un cuerpo físico en la hoja de papel, que a su vez produce la inmanencia de su existencia. La entrada lleva por título, precisamente "[letra manuscrita]" y sigue así:

> Los asiduos a la grafología suelen considerar a la letra, especialmente a la letra manuscrita, como un pasadizo inédito hacia el alma. De su trazo, de la fuerza con que se presiona la punta del lápiz o el bolígrafo sobre la página, de su orden o desorden, coligen aspectos ocultos de la personalidad del escriba, deseos inexpresables, obsesiones internas. […] Lo cierto es que la letra individual, como todo lo que pasa por los salones de clase, es el resultado de una disciplina regimentada por programas de estudio y maestros con salarios humildes. […] Los alumnos de mi generación nos entrenamos en la letra cursiva, que inclina ligeramente las letras hacia la derecha, conectándolas entre ellas hasta formar palabras completas. La generación de mi hermana aprendió a escribir palabras con letra de molde, es decir, palabras en las que cada letra formaba su propia y completa unidad. Letras como islas. El resultado en ambos casos es menos una letra única, sello del carácter irrepetible del autor, y más una letra generacional, y en muchos casos hasta regional, a través de la cual es posible distinguir tanto la edad, como los orígenes geográficos y de clase de los escribas.
>
> La letra de Liliana siempre fue muy bonita. (*El invencible verano de Liliana* 52-53)

Esto dice, luego del soliloquio sobre la grafología, para luego describir la letra propia y los modos en que la hermana desplegó su letra redonda, con lápices de grafito y marcadores, en primera y tercera persona, en cuadernos, hojas tamaño carta, cartulinas de colores, *post-its* o servilletas. Cristina Rivera Garza no solo lee y transcribe el archivo sino que lo estudia minuciosamente:

> Para estas fechas, su sello personal no sólo se dejaba ver en una letra a la vez elegante e inusual, sino también en la manera en que doblaba el papel. Sus cartas eran bombas de origami que, literalmente, explotaban en las manos de sus lectores, aumentando así la experiencia compartida del misterio y la complicidad, el gozo y el relajo. Para abrir sus cartas incluso ahora, treinta años después, es necesario tocar el papel con todo cuidado y dejar que se desdoble poco a poco para que deje atrás la quimera de la tercera dimensión y vuelva así a su esencia plana. Nada se dejaba al azar. La selección de la textura y tamaño del papel era motivo de comentario en los escritos. También lo eran los colores, tanto del papel como de la tinta. El tamaño de la letra, su posicionamiento ya sobre o ya por debajo de los renglones, ya en la esquina o ya en el centro de la página. Y a ello hay que sumar la añadidura estratégica de garabatos, dibujos y calcomanías. Recibir una carta de Liliana era una invitación a entrar en un mundo personal vasto y complejo, relajiento, acaso estrambótico. Es el mundo de alguien en control de los materiales en uso, y a la vez de alguien muy consciente de que lo fundamental era la conexión y el intercambio, es decir, la capacidad del escrito para abrirse y acoplarse a la presencia de su lectora. (*El invencible verano de Liliana* 55)

De este modo, va componiendo un mapa de emociones y toda la materialidad en que la escritura dejó una huella, hasta que, con absoluta precisión, documenta: "La primera vez que Liliana escribió el nombre de Ángel González Ramos [el feminicida] fue un domingo, el 10 de junio de 1984" (67). Inmediatamente después conjetura, inventa:

> Debió haber sido un día nublado, con algo de lluvia. Seguramente estaba recostada sobre la cama, los pies cubiertos con calcetines de lana. El cuarto contradictorio de una adolescente: la suave colcha de cuadros azules y blancos, con largas blondas de encaje, y los posters del Che Guevara y Marilyn Monroe y el paisaje del Golden Gate sobre las paredes. Aflojerada, como solía decir ella. Perezosa. Sin ganas de hacer nada. Si se hubiera asomado a la ventana, habría podido sentir sobre la cara el aire gélido que bajaba a toda prisa del volcán (67).

Unos pocos párrafos más adelante (68), cuando ya conocemos a la muchacha que fue, aparece una letra redonda (extensión de la mano, sinécdoque del cuerpo, cuerpo de la escritura de Liliana Rivera Garza), ocupando rotundamente el espacio de la página y el tiempo presente del lector:

> 180684
>
> Hoy no escribo con mi pluma, porque no la tengo, se la encargué a Ángel. Me gusta. Me gusta mucho; y no creo que parezca cursi que diga que lo quiero. Aprendí a quererlo a base de TONTERÍAS. Lily.

Raúl Espino Madrigal, amigo y antiguo novio de Liliana, diseñó este tipo de letra que emula su letra manuscrita y que, por decisión de Cristina, se expone de un modo diferenciado a lo largo de todo el libro, cuando se trata del archivo de Liliana.

4 EL SABER DE LAS EMOCIONES

Estudiosos de las emociones como Sara Ahmed y Jo Labanyi, entre otros, han desmontado el viejo adagio de que la emoción y la razón son espacios separados; de que no se puede pensar desde las emociones; y de que la prerrogativa del pensamiento es histórica y exclusivamente masculina, mientras el sentimiento, la blandura, el cuerpo son asuntos necesariamente femeninos. A partir de sus propuestas teóricas, concuerdo con que las emociones no son "propiedades del yo" sino el "resultado del encuentro entre el yo y el mundo" (Labanyi 16). Por lo tanto, no tiene sentido estudiar lo que las emociones son sino "lo que hacen" pues, como señala Ahmed a partir de modelos socioantropológicos[54], las emociones no son "estados psicológicos, sino prácticas culturales y sociales" (Ahmed 32). De ahí que lo "emotivo" pueda ser leído como algo propio de algunos cuerpos y no de otros, dado que la historia de la evolución no sería ya la del triunfo de la razón sino la de la "capacidad de controlar las emociones y experimentar aquellas que son 'apropiadas' en diferentes momentos y lugares" (Ahmed 23).

En *El invencible verano de Liliana*, Cristina Rivera Garza reflexiona sobre la importancia del lenguaje y de las emociones en sociedades capitalistas abiertamente necropolíticas y *gore* (Valencia; Mbembe), testimoniando su imposibilidad de escribir la historia de su hermana, mientras no encontró el "lenguaje" necesario para narrar aquello que acontecía en los cuerpos de sus familiares y en el propio cuerpo y que era inexpresable. Las emociones, nos dice Ahmed, "son performativas e incluyen actos de habla que dependen de historias pasadas, a la vez que generan efectos" (40). Si esto es así, ¿qué ocurre cuando finalmente se pueden nombrar los sentimientos, cuando las

[54] La autora menciona a Lutz y Abu-Lughod; White; Rosaldo; Hochschild Kemper, Katz, Williams y Collins, en quienes se basa para proponer su modelo de la sociabilidad de las emociones.

palabras atribuyen causalidades, cuando las palabras se "mueven", se "deslizan", "se pegan" a los cuerpos y cuando nosotros nos "pegamos" a ellas? En su libro, Rivera Garza nos deja verlo, mostrando cómo la posibilidad de nombrar lo que sienten y saben los cuerpos se constituye en un camino hacia la restitución de derechos y para invalidar el sistema de significaciones con el que se estructuran y ejercen los poderes factuales contra los sujetos subalternos.

En ese camino, la autora primero disecciona dos palabras clave para entender el devenir de las víctimas de la violencia patriarcal: la vergüenza y la culpa. Con ellas, se señalan las emociones que en principio solo pueden sentirse (en las "articulaciones", los "huesos", las "caries"), pero no entenderse; y que, convertidas en prácticas culturales y sociales, funcionales al sistema, pueden petrificar el dolor infinitamente y, de este modo, paralizar los instintos de defensa de las víctimas y facilitar el encubrimiento de los feminicidas. Dice Rivera Garza:

> Es mentira que el tiempo pasa. El tiempo se atora. Hay un cuerpo inerte aquí, atrancado entre los goznes y pernos del tiempo, que suspende el ritmo y la secuencia. No hemos crecido. Nunca creceremos. Nuestras arrugas son artificiales, indicios apenas de las vidas que pudimos haber vivido pero que se fueron a otro lugar. Las canas, las caries, los huesos frágiles, las articulaciones entumidas: meras poses que ocultan la repetición, la redundancia, el estribillo. Estamos encerrados en una burbuja de culpa y vergüenza preguntándonos una y otra vez: ¿qué fue lo que no vimos? Éste es el eco. La luz del sol es espectacular siempre en el otoño. ¿Por qué no pudimos protegerla? (*El invencible verano de Liliana* 40)

El fragmento expresa las sensaciones, el dolor, que un cuerpo siente cuando "siente" (juzga/ lamenta) que ha hecho algo "negativo". En este caso, no haber podido evitar la muerte de una hermana o de una hija. "Hay un cuerpo inerte aquí, atrancado entre los goznes y pernos del tiempo", dice, al tiempo que expone su impotencia frente al feminicidio y ante el paso inexorable del tiempo. Con el ardor intenso de este fracaso, se presenta culpable ante sí misma, pero también ante a los demás. Por eso, se cuestiona:

“Estamos encerrados en una burbuja de culpa y vergüenza preguntándonos una y otra vez: ¿qué fue lo que no vimos?”. De acuerdo a Silvan S. Tomkins, citado por Ahmed, la vergüenza es uno de los “afectos negativos”(164) má1s básicos; es un sentimiento dañino por el cual el “sujeto está contra sí mismo”(Ahmed) pues ha fallado ante lo que se espera de él socialmente (cuidar al hijo, a la hermana). Hay culpa porque se ha fallado (Nathanson) y vergüenza porque esta “falla” ha quedado expuesta. Los otros pueden ver lo “malo” que se ha hecho y eso produce el acto de profundo sobrecogimiento; es decir, la necesidad esconderse, de expulsarse de sí mismo. La vergüenza coloca al sujeto de “espaldas” al mundo y lo vuelve sujeto y objeto de ese sentimiento (Ahmed 168). Lo anula. “Uno nunca está más inerme que cuando no tiene lenguaje”, declara Cristina Rivera Garza, al explicar su vergüenza, tan diáfana como dolorida: “guardar silencio fue una forma de arroparte, Liliana. Una forma torpe y atroz de protegerte” (*El invencible verano de Liliana* 40). Y añade en otro fragmento:

> El duelo para los que han perdido seres queridos, mujeres queridas, debido a actos de terrorismo de pareja es una cosa torcida. Como bien lo ha analizado Snyder en *No Visible Bruises,* los sobrevivientes suelen culparse a sí mismos, a su negligencia o su ceguera, con una dureza inaudita. No protegieron lo que más querían; no notaron lo que debió haber sido claro ante sus ojos; no detuvieron al depredador. El dolor que no se separa, ni un milímetro, de la culpa o de la vergüenza, se atora antes de llegar propiamente al duelo, quedándose en un limbo informe donde las palabras pierden sentido y la conexión con los otros y con el mundo se desvanece poco a poco. Las familias se fugan hacia adentro, escondiéndose hasta de sí mismas. ¿Con qué derecho pueden exigir justicia al Estado cuando no fueron capaces, ellos mismos, de guarecer a los suyos, a la suya, del peligro? (*El invencible verano de Liliana* 267)

La vergüenza requiere un testigo que juzga y ese testigo es, en este caso, la normatividad de un sistema que culpabiliza a las víctimas porque no le interesa dar con los verdaderos culpables y que hasta hace no mucho carecía de una nomenclatura para denominar los crímenes de odio contra las mujeres. Rivera Garza nos muestra cuán determinante puede ser el lenguaje, tanto para esconder o aplastar los cuerpos como para

nombrar y posibilitar su restitución y un camino hacia su vindicación. Las palabras son el vehículo en el que las emociones circulan y producen efectos sociales. La carencia de ellas nos imposibilita nombrar el sistema y sus arbitrariedades. En las antípodas, contar con un lenguaje pertinente y más leal a lo que los cuerpos sienten puede, entonces, fracturar los discursos oficiales y presentar una verdad alternativa que no sea complaciente con el poder. Decir "feminicidio" en vez de "crimen de amor", por ejemplo, desmitifica el "amor romántico" y produce una pedagogía contra la violencia o, lo que es igual, "un lenguaje capaz de identificar factores de riesgo y momentos de sumo peligro" para las mujeres (50).

En este contexto, no es para nada casual que sea el grito del colectivo feminista LasTesis, *Un violador en tu camino*, el que acompañe el desentumecimiento emocional de la hermana de una víctima de feminicidio, en este caso de nuestra autora, que hace suyas las fuerzas de este canto colectivo y que, con él o incluso gracias a él, escribe. La performance de protesta de LasTesis, inspirada en la teoría de Rita Segato y escrita por Daffne Valdés, Paula Cometa, Lea Cáceres y Sibila Sotomayor, se viralizó en 2019 en el mundo entero, produciendo coreografías callejeras desde Chile, al sur del sur, hacia al norte global. Pueden encontrarse en Internet videos de estas representaciones en ciudades de casi todos los continentes y en diferentes idiomas que van del español al mapuche, quechua, portugués, griego, euskera, catalán, alemán, francés, inglés, turco, árabe, e incluso al lenguaje de señas. Las palabras de Cristina Rivera Garza resuenan entre ese griterío:

> Hasta que llegó el día en que, con otras, gracias a la fuerza de otras, pudimos pensar, imaginar siquiera, que también nos tocaba la justicia. Que la merecías tú. Que la valías tú también entre todas las muchas, entre todas las tantas. Que podíamos luchar, en voz alta y con otras, para traerte aquí, a la casa de la justicia. Al lenguaje de la justicia. (*El invencible verano de Liliana* 42)

La teoría de las emociones nos permite comprender que el alarido de LasTesis haya servido como uno de los catalizadores para sacar del ámbito de lo privado el dolor del feminicidio. En primer lugar, porque esta performance callejera —hecha pública en el marco de las protestas de Chile en 2019— visibiliza la violencia machista contra las mujeres (ya sea en forma de acoso, violación, feminicidio o desaparición forzada). En segundo lugar, porque el texto coreografiado, es decir bailado y cantado por jóvenes con los ojos vendados y pañuelos verdes pro aborto, apunta de manera directa al sistema patriarcal como el causante, promotor y perpetuador de la violencia de género. Frases como "El Estado opresor es un macho violador" evidencian la falta de justicia, la impunidad y la complicidad de los diferentes poderes y de la sociedad en su conjunto con los perpetradores. Y, en tercer lugar, porque las palabras de esta canción-himno feminista se "pegan" a los cuerpos de las mujeres, llenos de frustración, de dolor y de ira, para contagiarlos de fuerza, de euforia, de esperanza. Es precisamente este lenguaje de las emociones el que borra la vergüenza de las víctimas, diciendo: "Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía", "El violador eres tú"; y el que *nos* hace reflexionar, desde los mismos cuerpos vulnerados, sobre las lógicas del poder detrás de la violencia patriarcal, corriendo el velo de la impotencia y llenándonos de agencia. La letra de *Un violador en tu camino* propone una manera de pensar con y desde el cuerpo y proporciona un lenguaje preciso y contundente a las reivindicaciones de las mujeres. Completamente conectada a este momento histórico, que coincide además con las conquistas de derechos sobre el cuerpo y el acceso al aborto libre y legal en México y Argentina, Cristina Rivera Garza se *contagia* de las palabras que traducen las emociones de esta "marea verde" planetaria y, a la vez, *recontagia* las suyas, inflamadas de dolor y de determinación por encontrar justicia.

El dolor se ha descrito en la cultura occidental como una experiencia solitaria, cosida al cuerpo en tanto huella, pero que ontológicamente para ser tal requiere del "*ser* con los demás" (Ahmed 61). Esto supone decir que necesita ser reconocido por alguien, por un "testigo" que lo advierta, aunque este no pueda nunca realmente "conocerlo" porque obviamente no lo ha sufrido. Sara Ahmed nos insta a pensar en una experiencia más solitaria que privada. "Un dolor verdaderamente privado sería uno que terminara con un suicidio sin nota" (61). El dolor, por lo tanto, no es solo un trauma corporal (la experiencia individual-solitaria), sino una práctica socio-cultural, que se comparte. Se manifiesta en el cuerpo pues lo impacta, lo impresiona y lo traumatiza, al punto que muchas veces esa "ahicidad" del dolor (Elaine Scarry), ese "aquí" y "ahora" en términos filosóficos, se resiste a ser dicho y puede incluso despedazar la lengua, pese a que es a través de ella que el dolor existe y genera vínculos sociales. Pero aunque el despedazamiento ocurra, el destino del dolor es convertirse en palabras, que son el "chicle" con el que las emociones existen y se piensan; se transfieren y circulan. Para Jean- Paul Sartre, el dolor es un vínculo contingente que genera contactos entre el cuerpo y el "mundo de otros cuerpos" (Ahmed 59). Si regresamos a *El invencible verano de Liliana*, veremos claramente la "contingencia" del dolor ocurriendo a través del lenguaje. Por treinta años, Cristina está inerme frente al trauma y a las emociones (dolor, vergüenza, culpa) devenidas de la desaparición de su hermana. Deja el ámbito de lo privado y comparte su dolor, a través de la performatividad de su escritura, solo cuando tiene el vocabulario suficiente para nombrar lo que ha ocurrido y para discernir cómo circula el dolor en la economía de las emociones. Esta "economía", en donde hay *altas* y *bajas* emociones, la lleva a entender que las "emociones están entreveradas con el afianza-miento de la jerarquía social" (Ahmed 23); y que, por lo tanto, las emociones tienden a ser normativizadas por la cultura contemporánea porque evidentemente hay una potencia

contracultural en ellas, basada en un saber que quiere ser sujetado y que, sin embargo, cuando logra zafarse ofrece posibilidades de resarcimiento y de transformación del *statu quo*. Cuando Cristina Rivera Garza "aprehende" ese saber que emerge del cuerpo, se da cuenta que recién es "posible escribir lo inexpresable. Mejor dicho: ahora hay algo inexpresable y, luego entonces, ahora es posible escribir" (*El invencible verano de Liliana* 45).

La dimensión compartida del dolor plantea una variable ética relacionada con la forma en que este sale a la superficie y se comunica. ¿Cómo "decir" y "actuar" en relación a aquello que sé, pero que en verdad me es imposible conocer de primera mano porque no lo he vivido y no me pertenece, incluso si soy una víctima indirecta o colateral de la violencia (hijos, hermanos, padres de las víctimas directas)? ¿Qué hacer -como familiares y como naciones- con el dolor de los otros? El dolor, nos dice Sara Ahmed, ingresa a la política solo en el momento en que se comunica y transforma en un discurso, ligado a la "socialidad o al 'vínculo contingente' del dolor mismo"(63). Esto querría decir que la emoción/dolor es susceptible de transformase en un asunto político solo en tanto y en cuanto pasa a la esfera pública a través de discursos o demandas de compensación, lo cual a su vez plantea el peligro de la fetichización de la herida. Pero, ¿cuál sería este peligro? Siguiendo a Nietzsche, autoras como Wendy Brown y como la propia Ahmed, advierten que los modelos políticos de la subalternidad pueden ser problemáticos en el momento en que se produce una identificación tal entre el sujeto subalterno y la herida, que la herida se transforma en identidad. "[A]l transformarla en una identidad se separa a la herida de la historia de 'haber sido herida' o lastimada. Se convierte a la herida en algo que simplemente 'es', en vez de algo que ha sucedido en un tiempo y espacio" (Ahmed 66). Cuando esto ocurre, es frecuente que el dolor se convierta en espectáculo y que sea

comercializado, especialmente allí donde los sufrimientos colectivos adquieren resonancias globales.

¿Cuál sería entonces la labor política alrededor del dolor y de la herida? Ahmed afirma que lo contrario de fetichizar la herida y descontextualizar las variables causales y contextuales que rodean el dolor, sería recordar los procesos de "producción y manufactura de las emociones" (36), lo cual implica necesariamente repensar la relación entre pasado y presente. No se trata simplemente de conservar el pasado, sino de "liberarse de su dominio" (68). Y esto nos lleva al ejercicio crítico de la memoria, desde el presente, pues el pasado sigue vivo en las heridas, que necesitan ser leídas en toda su corporeidad pues en muchas casos continúan abiertas. Por ello, resulta tan relevante entender que "el dolor no es simplemente el efecto de una historia del daño: es la vida corporal de esa historia" (68). Desde esta perspectiva, resulta notable el ejercicio de revisión del dolor de *El invencible verano de Liliana*, en donde el foco está puesto de la reconstrucción de la vida de Liliana Rivera Garza, no de su muerte como una fotografía congelada y sangrante. El meticuloso trabajo con los diferentes tipos de archivo, que veremos en el siguiente acápite, nos permite ver una vida en su apogeo y comprender el acecho del feminicida, su sicología y la del sistema que le da sustento y cabida. Nos dice Cristina Rivera Garza, sobre su labor de reconstrucción y acerca de su recuento del daño:

> Son piezas de un rompecabezas muy complejo que nunca acabaré de armar del todo. Una sobre la otra, estas escrituras son capas de experiencia que se han sedimentado con el tiempo. Mi tarea, ahora, es dessedimentarlas. Con el cuidado del arqueólogo que toca sin dañar, que desempolva sin quebrar, mi intención es abrir y preservar a la vez esta escritura: des y recontextualizarla en una lectura desde el presente. Ni Liliana, ni los que la quisimos, tuvimos a nuestra disposición un lenguaje que nos permitiera identificar las señales de peligro. Esa ceguera, que nunca fue voluntaria sino social, ha contribuido al asesinato de cientos de miles de mujeres en México y en el mundo. (*El invencible verano de Liliana* 188-89)

No olvidar el pasado, sino librarse de su dominio es lo que hace nuestra autora. Esto le permite ver más allá de la herida ciega y "aprehender", sin apropiarse del dolor de su hermana (lo cual sería una forma adicional de violencia). Entender las causalidades que producen el dolor y las emociones en general (vergüenza, culpa, etc.) produce, en este caso, una pedagogía contra la violencia patriarcal, que nos permite identificarla y confrontarla desde la justicia. La respuesta al dolor del cuerpo no es, por supuesto, el olvido, sino la "escucha imposible". Es decir, como señala Ahmed, reconocer el dolor ajeno sin apropiárselo y poner el propio sin arrebatar la voz de los que no pueden hablar por sí mismos.

5 DEL MÉTODO Y LOS ARVICHOS FÍSICOS Y DE LA IMAGINACIÓN

Otra de las cuestiones novedosas de *El invencible verano de Liliana* es precisamente el método de trabajo utilizado. La autora se refiere a él como una "escritura documental", haciendo la aclaración expresa de que no se trata de una "literatura testimonial", porque no es el testimonio crudo lo que ofrece, sino, quiero proponer: un texto "comunalitario". Hago un paréntesis necesario para referirme a este término recuperado por el antropólogo mixe, Floriberto Díaz, y que Rivera Garza utiliza en trabajos teóricos previos para estructurar tu teoría de la desapropiación. Lo "comunalitario", recordemos, nos adentra en "la dimensión cerebro-vertebral de la comunidad" indígena, que trasciende sus aspectos tangibles/físicos como el territorio, típicamente occidental. "Nos referimos [con lo comunalitario] a su dinámica, a la energía subyacente y actuante entre los seres humanos entre sí y de estos con todos y con cada uno de los elementos de la naturaleza" (Díaz 34). De acuerdo a la experiencia de los pueblos mixes, la comunalidad es un tipo de organización que relaciona territorio (la relación de pertenencia a él), consenso y *tekio* (o *tequio*); donde el consenso es el producto de la toma de decisiones en asamblea; y el *tekio*, el servicio gratuito y/o trabajo colectivo

(Díaz; García S.). En el caso de *El invencible verano de Liliana*, estamos ante un texto fraguado en el espacio del acuerdo, que trabaja sobre el territorio común de la lengua y en el que el conocimiento[55] (esa otra forma de *tekio*, según Díaz) se construye y pone al servicio de lo plural y del bien común: la justicia. De ahí que Cristina Rivera Garza realice una labor de "cuidado", como historiadora y narradora, des-sedimentando los archivos físicos (*Escrituras geológicas* 187), los repertorios orales (Díaz) y los archivos alternativos de la imaginación (Lara). Por ello, es posible llamar a esta escritura un documento "mediado", "no original", fruto de un trabajo "colaborativo", del que surge la presencia desaparecida. Por ello, también se puede entender la "desapropiación" como una "estética crítica" (Rivera Garza) que busca volver visible y hasta palpable lo que es inenarrable por su violencia intrínseca.

Rivera Garza ha dado cuenta en numerosas intervenciones públicas, y en *El invencible verano de Liliana*, del meticuloso trabajo de lectura y organización del archivo documental dejado por su hermana. Cajas con cuadernos, apuntes, notas, planos, cartas, agendas, fotografías, casetes, objetos personales, calcomanías, tarjetas, libros, fueron abiertas y su contenido "des-sedimentado" para conectar el pasado con el presente y restituir la vida de Liliana Rivera Garza. Esta primera precisión no es retórica y es crucial para entender el aporte metodológico de la autora. Ella no está interesada en hacer una "autopsia" forense del cadáver frente al lector ni en reproducir la gramática violenta de los archivos policiales. De hecho, en el libro no existe una sola mención explícita o detallada a la violencia física ejercida por el perpetrador. La narración del feminicidio, del hecho mismo, es formalmente precisa y austera pues con la estridencia del lenguaje lo primero que se borra es la vida de las víctimas; y lo que queda, en cambio, es la violencia como espectáculo, empaquetada para ser consumida, naturalizada y olvidada.

[55] Para Díaz, el trabajo colectivo del tequio es un acto (creativo) de "recreación".

Tal vez consciente de este proceso, lo máximo que asoma la autora en el texto es lo que sigue: [Ángel] "invadió una noche a la vivienda de mi hermana en Azcapotzalco, le colocó una almohada sobre la cara, y le quitó la vida" (*El invencible verano de Liliana* 189). No hay morbo alrededor de la coda policial. Rivera Garza pone su atención en otra cosa: el archivo material e inmaterial con el cual lleva a cabo el proceso de reconstrucción de un tránsito vital, como se ha dicho. Y es eso lo que vemos, una vida, que aparece con toda su determinación y que en su devenir muestra la agencia de una joven que, como tantas otras, trata por todos los medios de zafarse de los tentáculos de la dominación machista.

La arquitectura metodológica del libro es de una gran complejidad creativa. En primer lugar, la autora utiliza el mencionado archivo material de la hermana, que es un archivo afectivo, alternativo a los oficiales pues el caso estuvo cerrado por muchos años. Podemos verlo nítidamente cuando es Liliana Rivera Garza la que habla a viva voz, sin intermediarios, a través de su escritura; en segundo lugar, acude al registro oral o a lo que Diana Taylor llama el repertorio, que es el conjunto de testimonios "mediados", que recoge, reescribe y pacta con amigos, parientes y conocidos. "Al final, ya después de negociaciones y acuerdos varios, los testimonios parecen de hecho, 'originales'. Pero el que lo parezcan —una vívida impronta del pasado que llega sin disturbios al presente— no quiere decir que lo sean" (Rivera Garza, *Escrituras geológicas* 183). Y en efecto no lo son, porque eso que se "negocia" y que hace que, en este caso, no estemos hablando de un libro de testimonios "crudos", es la intervención de la imaginación o lo que Ana-Maurine Lara llama los "archivos de la imaginación" y que sería el tercer espacio en el que opera el método de Rivera Garza.

Lara considera que los de la imaginación son archivos alternativos en los que la memoria se regenera a partir de actos "creativos y performativos" que le dan sentido a la

historia de "sujetos discontinuos"; pensemos en sujetos cuyas vidas han sido interrumpidas, mancilladas, borradas y "where memory is constituted by that which has yet to be given form " (Lara 5). Es decir, donde está aquello que yace en el subconsciente colectivo —lo "fantasmal", "ancestral", lo "posible", dice Lara— y que permite que esos sujetos discontinuos, esos "muertos vivientes", se hagan presentes (5). He aquí, precisamente, lo que logra Cristina Rivera Garza a partir del uso de los archivos de la imaginación.

Al igual que Lara, Saidiya Hartman se enfrenta al desafío de narrar las historias de la esclavitud, que abarcan las experiencias de mujeres sometidas a torturas, violaciones y aniquilamiento tanto en sus cuerpos como en los archivos históricos[56]. Por ello, Hartman se pregunta "¿cómo escribir la crónica de una muerte anunciada y anticipada, en forma de una biografía colectiva de sujetos muertos, como una contra-historia de lo humano, como una práctica de libertad?" y también: "¿Cómo puede la narrativa encarnar a la vida en palabras y al mismo tiempo respetar lo que no podemos saber?" (Venus en dos actos). Ambas preguntas, que proponen establecer una *contra-historia de lo humano* y *encarnar la vida en las palabras*, son de una vigencia extraordinaria todavía hoy, cuando hablamos de la catástrofe esclavista; y pueden ser extrapoladas a la necesidad y a la imposibilidad intrínseca que supone contar las "vidas discontinuas" de aquellas que han sido arrasadas por los feminicidios. Y es que la "indecibilidad" de estas historias deviene, tanto en la esclavitud como en el patriarcado, de una violencia radical y masiva cuya directa repercusión en los cuerpos es la producción de muertes prematuras y de proyectos incompletos de libertad. El problema medular que se propone Hartman, en este contexto, es si es posible trascender los límites del archivo histórico, a través de una lectura crítica de los mismos y de la elaboración de argumentos especulativos, lo que

[56] En tanto inventario obsceno de la muerte, el archivo también es violento y asesina.

equivale a implicar a la imaginación en el proceso narrativo. Para hacerlo, propone como método la "fabulación crítica", enfrentándose así a la opacidad del documento histórico y abriendo con ella un espacio para las vidas y voces marginadas.

Pero, ¿qué entiende Hartman por fabulación crítica? La experta en estudios afroamericanos señala que "fabular" supone exponer los elementos básicos de una historia de un modo lógico, señalando distintas relaciones de causalidad en las experiencias vividas por los actores implicados en el relato. En consecuencia, propone un método de reorganización (no unidimensional) de la historia desde distintos puntos de vista y la creación de narrativas divergentes, que buscan poner en crisis el estatus de los eventos y desplazar los relatos autorizados. Se trata de construir narrativas que exploran diferentes posibilidades de lo que podría haber ocurrido, de iluminar la naturaleza controvertida de los acontecimientos y de derrocar la jerarquía del discurso oficial, entrelazando diferentes relatos para narrar tanto el pasado como el presente. Este enfoque se caracteriza por una construcción narrativa que rechaza el cierre y respeta el "ruido negro" de las aspiraciones utópicas y marginadas. Cuando habla de "ruido negro", Saidiya Hartman se refiere a la verdad que no puede ser fácilmente categorizada ni cooptada porque supone una profunda incomodidad para el discurso dominante. Por supuesto, no se trata de un discurso transparente sino velado que puede manifestarse como lamento, gritos, performances y que sugiere la presencia de experiencias y voces que son silenciadas o subyugadas en la sociedad.

> La intención de esta práctica no es *dar voz* al esclavo, sino imaginar lo que no puede ser verificado, el ámbito de la experiencia situada entre dos zonas de muerte – muerte social y corpórea – y lidiar con las vidas precarias que se hacen visibles en el momento de su desaparición. Es un escritura imposible que trata de pronunciar lo que se resiste a ser dicho (en tanto las niñas muertas no pueden hablar). (Hartman, Web)

La fabulación crítica se convierte en un medio para enfrentar el pasado y para imaginar las vidas precarias que, a pesar de su invisibilidad, encuentran expresión a través de estas narrativas divergentes. De esta manera, ya sea para enfrentar la falta de un archivo histórico que dé pistas sobre lo ocurrido cuando no existe registro (Lara) o para contrastar u ofrecer una historia alternativa a las narrativas oficiales de los archivos históricos, cuando los hay (Hartman, Web), la imaginación se presenta como un espacio fértil para la resistencia; y también como un espacio de reflexión crítica, que permite desesencializar el valor absoluto del testimonio.

En su ensayo "Historia y memoria: ¿Cómo hablar de los años setenta?", Beatriz Sarlo afirma, siguiendo a Susan Sontag, que el testimonio por sí mismo puede agotarse en su decibilidad si no existe una distancia crítica, una operación "intelectual" que "intente comprender, tanto o más que recordar" (41). Apela, en este texto, al pensamiento arendtiano que recomienda "pensar con mente abierta" o que la "imaginación salga de visita" para que el testimonio no se ahogue, como señala Odilio Alves Aguiar, en el "torbellino de vivencias y hábitos repetidos" («Historia y memoria: ¿Cómo hablar de los años setenta?» 41). Esto querría decir que en las operaciones narrativas de recuperación de la memoria es importante que la "imaginación salga de visita", camine por los espacios vacíos y no trate de saciarnos de completitud con su apego hipnotizado por el testimonio. Es peligrosa una "imaginación que se establece demasiado firmemente en 'casa'", advierte Sarlo (43). Es necesaria una externalización, añade, una distancia dialógica que rompa la proximidad para avanzar hacia posiciones desconocidas, desde donde surja "un sentido de experiencias desordenadas, contradictorias y en especial resistentes a rendirse ante la idea demasiado simple de que se las conoce porque se las ha soportado" (42). *El invencible verano de Liliana* ocurre en este espacio del extrañamiento crítico y de la distancia. Dice Rivera Garza, a propósito de este proceso:

> No aspiraba entonces, ni nunca en mis escritos al conocimiento exhaustivo que nos volvería, si eso fuera posible, transparentes los unos a los otros, sino algo más radical: la restitución de su presencia —imperfecta, compleja, de tantos vericuetos— sobre la Tierra. Así fueron surgiendo escenas y arcos narrativos, rasgos propios, manías. Así tomaron forma los huesos y las uñas, las puntas de del cabello. Esa sonrisa. (Rivera Garza, *Escrituras geológicas* 182-83)

En efecto, el texto no es para Cristina Rivera Garza el territorio de la autoridad, donde el testimonio y la voz propia no tienen matices y son absolutos y unívocos. Por el contrario, la única certeza estable de *El invencible verano de Liliana* es su ética conjetural, que se abre paso en el tiempo de la ucronía: es decir, de lo que pudo haber sido. Rivera Garza escribe "con" y también "contra" el archivo, como recomienda Hartman, con las hebras de lo histórico, de lo afectivo, de lo oral y de la imaginación, del archivo material e inmaterial. Con ello, no solo des-sendimenta los hechos en pos de acabar con el silenciamiento patriarcal, sino que impone la vida a la muerte. La verdad compleja y desafiante al *statu quo*. El método explora, en esta misma línea, lo que Hartman llama las "posibilidades del subjuntivo", que es "un estado de ánimo gramatical que expresa dudas, deseos y posibilidades" (Venus en dos actos). De este modo no solo cuenta algo que es imposible —la violencia feminicida y la imposibilidad de estar en el cuerpo de la víctima y de ocupar su lugar— sino que amplifica la imposibilidad de la narración misma. Este "ánimo gramatical" le da a Rivera Garza la oportunidad de pensar en la naturaleza controvertida de los acontecimientos y, nos invita a considerar las múltiples voces y perspectivas que enriquecen la comprensión de la "escena de la pérdida". La intención final, como señala Hartman para este tipo de fabulaciones críticas, "no es tan milagrosa como recuperar las vidas de los esclavizados o compensar a los muertos, sino más bien trabajar para pintar la imagen más completa posible" de las vidas discontinuas. *El invencible verano de Liliana* nos desafía a pensar más allá de las limitaciones del archivo y a considerar la importancia de las narrativas ucrónicas-condicionales, en la representación de lo que es irrepresentable, señalando precisamente esta paradoja ética

fundamental. Como ocurre con Saidiya Hartman cuando relata la muerte de Venus (dos niñas esclavas) a bordo del *Recovery;* o de Ana Lara, cuando performa el canto de Shee (una esclava negra), Cristina Rivera Garza desobedece la "ilusión realista" de la historia y genera una "contra-historia" (Hartman, Web), que surge del encuentro productivo entre lo ficticio y lo histórico; entre lo afectivo y la razón; y entre el archivo y el repertorio.

5.1 Performance, archivo y repertorio

Es oportuno en este punto ahondar en la idea de "performance", que he tocado el título 3 de este capítulo, dado que en el caso de *El invencible verano de Liliana* la relación entre "archivo y reportorio" es activa e insta al lector y a los participantes en el *texto/cuerpo* literario, a inmiscuirse en ella; es decir, a producirla, junto a la autora. Siguiendo a Diana Taylor, recordemos primeramente que en toda performance archivo y repertorio coexisten, aunque la cultura occidental haya dado preminencia a la escritura —y por lo tanto al archivo físico —como "arquetipo cognitivo"[57] (Taylor 49). El archivo es, por antonomasia, la memoria o el conocimiento que ha sido documentado y ha dejado pruebas de su existencia: textos literarios, mapas, edificios, películas, discos, huesos (43). Su cualidad de permanencia permite una lectura retrospectiva, que es necesariamente escindida de la fuente o cuerpo que lo ha producido. El archivo trabaja en el pasado (por ejemplo, el archivo policial/judicial del feminicidio). En cambio, el repertorio es un tipo de conocimiento efímero, que no deja huella "visible" tras su ejecución, y cuya memoria se fija en el cuerpo: performances, gestos, oralidad, movimiento (44). Aparentemente inatajable, este saber no permanece inalterable ante el paso del tiempo sino que se modifica con él. El repertorio depende de la memoria colectiva, que lo "encarna" en el presente de los cuerpos que lo ejecutan. Requiere de la participación y de la

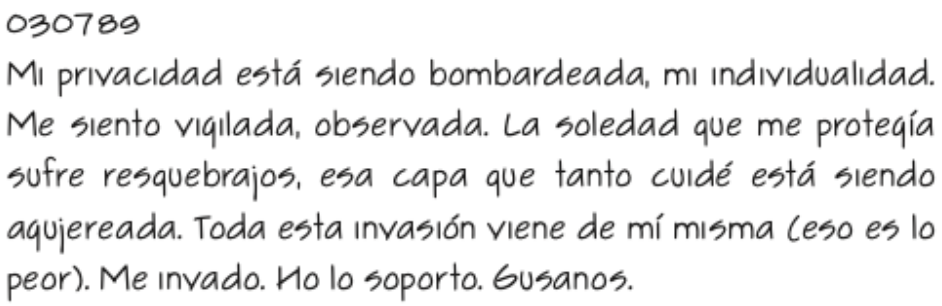
[57] El término "arquetipo cognitivo" es usado por Mary Curruthers para describir la centralidad del documento "escrito" en la preservación de la memoria de occidente (Taylor 49).

presencialidad "viva" para su producción y reproducción. "Por ello, mantiene, a la vez que trasforma las coreografías de sentido" (44). La separación forzosa de ambos, archivo y repertorio, ha sido funcional a diferentes proyectos "epistemicidas" (De Sousa Santos 18), a las estrategias colonialistas en las Américas[58] y, como puede preverse, a los sistemas patriarcales feminicidas; en estos últimos, las víctimas no tienen posibilidad de expresión y permanecen en la morgue del tiempo, bajo la violencia del lenguaje forense, que vuelve a mutilar, a descuartizar, a liquidar, en la letra muerta de los documentos judiciales/policiales.

Estos antecedentes y otros tantos, donde la preeminencia del archivo sobre el repertorio implicó un borramiento, han ocasionado una lectura binaria y polarizada entre ambos conceptos, aunque en realidad no estemos ante sistemas antagónicos "verdadero versus falso, mediado versus no mediado, o primordial versus moderno" (Taylor 46). En todo caso, hablamos de dos sistemas de transmisión de saber/memoria social que se retroalimentan y transfieren significaciones mutuamente, incluso en diálogo con otros sistemas como podría ser el digital (46). Es desde esta perspectiva interrelacional que me aproximo a las escrituras en muchedumbre, que encuentro como "performances" que articulan distintas temporalidades, archivos, repertorios y prácticas artísticas dentro y fuera del texto. De este modo, el cuerpo escritural es a la vez *lienzo* y *piel*. Como lienzo, se abre a la experimentación escritural y es escenario del estreno de una poética, de la aparición de un "tatuaje" nuevo; como piel, ya *vivida*, da constancia de las cicatrices y las callosidades de la experiencia (llámese historia, cultura, testimonio).

[58] Diana Taylor da cuenta de que en su afán evangelizador, la colonización española suprimió convenientemente todo el saber que no fuera el "fundacional" que ellos traían (el alfabético-escritural-religioso). La letra literalmente entró con sangre. De hecho, comprometidos como estaban con su propio proyecto "epistemicida" (De Sousa Santos), los conquistadores españoles erradicaron aquellas manifestaciones de saber indígenas que explicaban el mundo y la historia (ritos, bailes, teatralizaciones, relatos orales etc.); ya fueran "sistemas corporalizados de memoria" u objetos idolátricos como los códices o libros pintados, que fueron destruidos por considerárseles "malditos" (Taylor 58).

Cristina Rivera Garza organiza cartas, diarios, hojas de cuaderno, escritos y documentos de Liliana y, con ello, no solo visibiliza el cuerpo vivo tras la escritura y lo trae al presente, contextualizado-narrado-imaginado por otros testimonios mediados y por el suyo propio, sino que crea las condiciones contextuales para que la hermana "hable"/"performe" por sí misma. "La tentación de reconstruir la vida de Liliana como una víctima inerme ante el poder avasallador del macho fue grande. Por eso he preferido que hable ella misma" (Rivera Garza, *El invencible verano de Liliana* 191). El resultado, fluido, nutricio entre archivo y repertorio, reconoce el trauma y lo reelabora a través de un alegato feroz contra la violencia patriarcal. Nuestra autora vuelve al lugar de los hechos, los reconstruye (escenifica) con la memoria de los documentos, del saber oral y de la imaginación, dando cuenta de eso inenarrable, que no ha sido conocido previamente, y que, sin embargo, se resiste a la evanescencia. Archivo y repertorio se potencian mutuamente desde la pluralidad, generan "movimientos sísmicos, de estratos temporales" y "fisura en las palabras" (Cadahia 179). Y actúan sobre el lector, interpelando su lugar en el mundo: como mujeres y sujetos subalternos, nos instan a la reflexión y nos ofrece un lenguaje para nombrar y actuar contra la violencia; en cuanto a los hombres, la interrogación en relación al feminicidio es tan profunda que termina siendo una invitación a la deconstrucción de la masculinidad. En el siguiente fragmento del 3 de julio de 1989 (*El invencible verano de Liliana* 201), Liliana Rivera Garza deja entrever que está siendo mancillada y los efectos en la psique que va produciendo el asedio del perpetrador:



La asfixia y los resquebrajos de la privacidad están en el cuerpo y en el texto, al igual que el "método" de vigilancia, de observación y ataque del feminicida. Rivera Garza alterna la voz de la hermana con la propia, muchas veces respondiéndole o atajando en el aire las inquietudes que ésta deja. En el fragmento que sigue, observamos además sus estrategias reapropiativas (de escritora heterobiógrafa), cuando articula el archivo material e inmaterial (el de las emociones) con fines cognoscitivos:

> Si un oso te ataca, ¿lo atacas a su vez, sabiendo que puede herirte con facilidad, o te haces el muerto y cedes? Snyder me hizo entender algo fundamental con esta descripción: «Las víctimas se quedan porque saben que cualquier movimiento súbito va a provocar al oso. Se quedan porque con el tiempo han podido desarrollar algunas herramientas capaces de calmar, a veces con éxito, a la pareja furiosa: ruegan, suplican, prometen, adulan, demuestran públicamente su afecto por el depredador y su alianza contra la gente que, como la policía o los licenciados o los amigos o la familia, podría salvar sus vidas. Las mujeres maltratadas se quedan porque ven que el oso se aproxima. Y quieren vivir». (Rivera Garza, *El invencible verano de Liliana* 209)

Como se ve, en este caso, la autora articula al monólogo interior la cita teórica (en este caso de Snyder), en un imperioso deseo por comprender las pistas que va dejando la hermana y las lógicas de sobrevivencia de las víctimas de la violencia.

6 UNA VENTANA UCRÓNICA

Fue Mark Fisher (2016) quien acuñó el término "realismo capitalista" para alertarnos acerca de la lógica tentacular de un sistema que, ocupando todos los espacios de la vida

y del pensamiento contemporáneos, ha producido una crisis en la imaginación utópica y ha limitado nuestra dicción para crear alternativas políticas y sociales al fantasma apocalíptico del Antropoceno. Con la célebre cita "es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin de capitalismo", atribuida por Fisher a Fedric Jameson (Parejo; Galliano), el teórico cultural británico propuso que el "realismo capitalista" no solo cancela el presente sino que impide una visión del futuro, por lo cual se aferra con nostalgia al pasado. Este estancamiento en la imaginación política nos coloca en un colapso en el cual las alternativas a la devastación parecen inconcebibles o inalcanzables. Varios aspectos de la cultura contemporánea contribuirían a esta sensación de inercia y fatalismo colectivo: la preminencia del individualismo, el consumismo como una forma de identidad, la aceptación de la economía de mercado como el único sistema político viable, la mercantilización de la cultura, entre muchos otros factores. Fisher sugiere, además, que el realismo capitalista promueve una forma de pensamiento depresivo para el cual es absurdo prefigurar futuros más igualitarios y sostenidos en fuertes redes colectivas.

Este panorama ha generado un microclima ideal para la proliferación de una retórica de la distopía, con su consiguiente "visión destructora" del mundo más que una "creadora" (Parejo), lo cual puede verificarse en una diversidad de productos culturales que van desde el cine, pasando las series de televisión, hasta la literatura. En su libro *¿Por qué el capitalismo puede soñar y nosotros no?*, Alejandro Galliano analiza cómo la economía social nos sumerge en una creciente precarización, tanto a nivel individual como social, generando una masa marginal y paralizada por el miedo; y advierte, entonces, sobre el peligro de caer en una morbosa fascinación por el fin del mundo, afirmando que, en realidad, el futuro y el apocalipsis ya están aquí. Por lo tanto, "sería mejor empezar a entender que el capitalismo como experiencia consiste en vivir el fin del mundo todos los días" (Galliano 165). O, como señalan los llamados filósofos del fin del

mundo, comenzar a pensar no cómo serán los momentos previos al colapso sino "cómo será ese no-mundo posterior al colapso para luego retroceder hasta el presente y actuar hacia ese horizonte" (Galliano 172).

La crisis del pensamiento utópico ha puesto de manifiesto la necesidad de plantear una imaginación alternativa, lo cual para algunos teóricos tiene que ver con poner en cuestión la idea misma de utopía pues esta puede ser tanto sinónimo de esperanza como lo contrario (Miéville, Parejo). La antropóloga y feminista, Rita Segato, aborda la idea del "autoritarismo" de la utopía, argumentando que las visiones de una sociedad futura perfecta, dirigidas por el Estado y el control administrativo, tienden a volverse necesariamente verticales y autoritarias (Segato 26). Sugiere, en consecuencia, apartar la mirada de las abstracciones "utópicas, evolucionistas eurocéntricas" y dirigirla hacia las experiencias concretas de organización comunitaria, que pueden limitar la desigualdad y la acumulación descontrolada. Destaca la importancia de aprender de la experiencia histórica de aquellos pueblos que, a pesar del genocidio y la opresión, persisten en preservar su identidad y comunidad. Es decir, pensar en que el ideal no está en un "allá" idílico e inalcanzable sino en un "aquí" imperfecto y posible que se teje en conjunto y no desde la anomia individualista y resignada.

Hago todo este preábulo para proponer que en *El invencible verano de Liliana*, Cristina Rivera Garza plantea una imaginación alternativa, una ventana ucrónica quiero llamarla, que hace frente precisamente a ese "no-mundo" del que escribe Galliano, a ese apocalipsis cotidiano que toca vivir en Latinoamérica y en el mundo, producto ya no solo del realismo capitalista sino del capitalismo *gore* y necropolítoco que nos gobierna con su sino de muerte mercantilizada. Pero para entender su aporte sustancial en este "desaplanamiento" de la imaginación, conviene explicar primero qué entenderemos por ucronía. A diferencia de la literatura utópica, que imagina estados societales ideales, y de

la distopía que representa sociedades futuras alienantes y faltas de libertad, las ucronías especulan sobre cómo habría sido la sociedad si cierto hecho histórico no hubiera ocurrido como en realidad sucedió (Lumbreras M.; Chelle). Su valor crítico radica, por lo tanto, en el poder del condicional, es decir, de la pregunta: ¿Y si…? —¿Y si las cosas hubieran sido de esta otra manera? ¿Y si cambiáramos "este" elemento (el punto "Jonbar" o de "divergencia") de la historia? La pregunta en condicional es de por sí productiva, pero lo es aún más si la llevamos al espacio conjetural, planteado por Saidiya Hartman, al evocar el subjuntivo, como una forma gramatical que se abre explícitamente al campo del deseo y de la hipótesis y que performa necesariamente un territorio ficcional. Hay por supuesto distintos tipos de ucronía, que se acercan más a la historia o a la ciencia ficción, entre muchas otras variantes (Lumbreras M. 28).

No entraré en el territorio de los géneros o subgéros porque no es el centro de nuestra discusión, pero sobre todo porque la obra que nos ocupa se mueve, como se ha visto, en el bastardismo y la hibridación. Basta decir entonces que para nuestro caso, la ucronía nos plantea una narrativa/performance mixta que, partiendo de los distintos tipos de archivo y de la realidad histórica, los ilumina y los trasciende no solo para ofrecer una "tierra fértil" para la restitución de la vida —y aquí estoy en total sintonía con Hartman— sino con el objeto de describir el modo en que nuestro presente está ligado a los cuerpos cuyos horizontes ha sido interrumpidos por la violencia. El punto Jonbar que está en el corazón de *El invencible verano de Liliana* y que se transforma en muchas otras preguntas es, en este contexto: ¿Y si la muerte no fuera el destino final para una mujer asesinada? ¿Y si fuera posible una vida póstuma en la re-escritura? ¿Y si esa re-escritura, como plantea Segato, pudiera sostenerse colectivamente y extenderse fuera de la escritura para construir un tipo de resistencia? ¿Y si los detritos de las vidas cercenadas pudieran ser más que desechos inasibles? Cada pregunta aborda los dilemas de la representación, de

la violencia y de la muerte social a través del performance narrativo. Pero también sienta las bases para producir una crítica maximalista al capitaloceno, que no se conforma con sus reglas de juego y que abre una escotilla hacia la justica porque escribir sobre el pasado cuestionado también es una forma de describir la violencia autorizada en el presente. La respuesta a estas preguntas se da, como puede preverse, en un tiempo y espacio alternativos en donde Rivera Garza des-sedimenta los archivos, produce la excavación geológica de la que emergerá el cuerpo y que producirá la vida de su hermana, esa "especie de resurrección" en la re-escritura, que evita el desastre insuperable, que es el borramiento sociocultural e histórico, no solo físico.

> Si Jalal Toufic tiene razón, y creo que la tiene, en el contexto de los desastres insuperables, el capitaloceno incluido, convocar a un material latente de la tradición cultural, como lo hace la reescritura, es provocar una especie de resurrección. Los desastres insuperables, después de todo, no se miden por el número de muertos o la destrucción de la infraestructura o el tamaño del trauma psíquico de la población, sino que se les reconoce sobre todo por la retirada "inmaterial" de la tradición. (Rivera Garza, *Escrituras geológicas* 15-16)

El que re-escribe, dice Cristina Rivera Garza, destraba, invoca, desencadena menos a los fantasmas del pasado, y más a las continuidades que, desde el pasado, fraguan una práctica de resistencia y desacato con el presente. Y, aunque la tarea de esta re-escritura de lo "imposible" requiere aceptar la imposibilidad intrínseca de la tarea, también abraza la naturaleza de un esfuerzo que es irrenunciable y que habita en la resistencia colectiva y no así en la abulia individualista.

7 CONCLUSIÓN

En el afán de ahondar en las complejidades que plantean las escrituras autobiográficas, en este trabajo, he demostrado que *El invencible verano de Liliana* (2022) es una escritura en "muchedumbre", en la que los distintos desdoblamientos de la subjetividad autoral afectan tanto el interior como el exterior de la obra. Al usar el término

"muchedumbre" he acopiado distintos aportes teóricos producidos en Latinoamérica y en el Sur Global, en especial los de la propia Rivera Garza en lo que se refiere a las escrituras geológicas y que apuntan al hecho fundamental y paradójico de que una escritura del "yo", en la que la trinidad autora, personaje y narradora convergen en la misma individualidad, puede ser a la vez colectiva. Pero con la salvedad, de que esta pluralidad no solo ocurre en la multiplicidad de las voces "des-sedimentadas" sino también en las subjetividades desplegadas por la autora y que vienen a romper el hermetismo de "lo literario". Este movimiento, a su vez, convierte la escritura en algo mucho más amplio que el registro de la vida, transformándola en un espacio de diseño y ensayo (en un laboratorio) de ideas estéticas, políticas y filosóficas, nunca despegadas del compromiso ético (Loureiro) y que desde la escritura ponen en cuestión las lenguas oficiales y el lugar dominante y aniquilador del hombre en el capitaloceno. Cuando el desastre es insuperable (Gastón Gordillo), se hace necesario desenterrar las "capas de experiencia y las capas textuales" que cubren el trauma, para resignificarlo en el presente a través de la reescritura (Rivera Garza). Así lo hace Cristina Rivera Garza, pues entiende que reescribir es lo mismo que "revivir" (16), lo cual es cuestionar la claudicación a la violencia y a la muerte de nuestro tiempo y meter un pie en la puerta para abrir un presente alternativo que haga posible la justicia.

8 PALABRAS FINALES

Elegí llamar "escrituras en muchedumbre" a los textos autobiográficos de Carolina Maria de Jesus, Matilde Casazola, Violeta Parra y Cristina Rivera Garza sin ánimos de crear un modelo ni una camisa de fuerza. Mi idea fue compartir organizadamente el análisis de cuatro formas de figuración autorreferenciales —imposibles de encasillar en un solo género—, profundamente antisistémicas, que provocaron, conforme avanzaba con esta investigación, sucesivas preguntas: ¿Cómo se performa el "yo" en un muestrario de autorías tan complejas?, ¿cómo pueden los sujetos subalternos contraponerse, a través del lenguaje, a los modelos estéticos y sociales dominantes?, ¿puede el "yo" autobiográfico plantear modelos alternativos de representación al del individualismo rampante en el capitaloceno?, ¿cómo se renueva/resiste/ejecuta la subjetividad creadora en la micropolítica de los espacios cotidianos?, ¿cómo se lee el cuerpo?, ¿qué cosas dice?

Estas preguntas, a su vez, sugirieron instancias teóricas interdisciplinares, acordes a la naturaleza híbrida de estas escrituras, que me permitieran dejar a la vista los hallazgos poéticos, políticos y filosóficos. La producción estética de estas autoras no estaba disociada de sus distintas luchas existenciales, de sus cuerpos, ni de las emociones encarnadas en ellos y en la escritura. Por lo tanto, esta investigación se enmarcó en la crítica feminista latinoamericana, donde la perspectiva interseccional y decolonial —raza, clase y género— es emancipadora, igualitaria y plural. En particular, utilicé los conceptos de María Galindo en lo relativo a la bastardía, como crítica cultural y reivindicación de la desobediencia. Asimismo, me acogí a un feminismo de corte sociológico, como el que propone Toril Moi, pues no era posible leer a las escritoras de espaldas a los campos culturales y al mercado. También analicé los textos de mi corpus a la luz de la práctica geológica pues todos ellos trabajan —productiva y éticamente— en la desapropiación y

la comunalidad (Rivera Garza) y me apoyé en las teorías decoloniales a fin de analizar, cómo desde y con el lenguaje, ocurre la opresión, pero también la resistencia. Finalmente, puse énfasis en las teorías de los afectos (Ahmed y otros), para mostrar cómo circulaban ciertas emociones e impactaban lo social, lo corporal y lo escritural.

Basada en el análisis, utilicé el concepto "muchedumbre" para dar cuenta de un tipo de escrituras autobiográficas paradójica, en donde el "yo" autoral es individual y a la vez plural. Por lo tanto, la autoría presenta una vocación compartida, fluctuante, que asienta lo singular en lo colectivo y en donde se reúnen distintas subjetividades. De ahí que naturalmente sean escrituras desapropiativas, que "estetizan" sus préstamos de la cultura y que están abiertas a la intervención y el diálogo con otros. Por otra parte, exceden largamente el registro documental y transforman la escritura en distintas formas de experimentación y pensamiento literarios. Es decir, pueden llegar a ser conceptuales y lúdicas en la medida en que crean "modelos para armar" (formas renovadas) y luego, efectivamente, los "construyen" ante el lector. Esta cualidad define su ambigüedad genérica y también su riqueza estilística y retórica. Son, asimismo, escrituras encarnadas, donde circulan y se "pegan" de las emociones. El concepto "muchedumbre" no se restringe aquí al género femenino, desde una lógica biologicista, sino que se expande a cualquier escritura que cuestione las nociones patriarcales de creación. En esta investigación se centró en cuatro escritoras latinoamericanas pero puede aplicarse a otras subalternidades productoras de sentidos estéticos y políticos.

Con este antecedente, a continuación, sistematizo las conclusiones que dan respuesta de modo orgánico a las preguntas antes planteadas:

- Las escrituras de Carolina Maria de Jesus, Matilde Casazola, Violeta Parra y Cristina Rivera Garza muestran que la autobiografía *per se* no constituye una prueba

irrefutable de “agencia”. En ellas, es bastante visible una condición primordial de vulnerabilidad en la que se hallan confrontadas a su propia opacidad y a las luchas que supone des-conocerse en el día a día. En este campo, son especialmente notables las tensiones que emergen alrededor de la creación y que constituyen, de alguna manera, las de la vida misma. En el análisis, es posible aproximarse a estas disputas en la escritura y fuera de ella, observando el modo en que las escritoras transitan y negocian en los campos culturales y sociales, con sus respectivos capitales simbólicos. Casazola lo hace mediante su poética de la discreción. Parra excava en el folclore y luego emplaza su voz en el centro del campo cultural para incomodarlo. De Jesus arrastra a la ciudad letrada al centro de la favela, hasta el acontecimiento que es su escritura díscola. Rivera Garza excava y des-sedimenta los archivos materiales e inmateriales para restituir la vida y hacer justicia, de modo que, luego de hacerlo, también comparte, amplía y politiza esa escritura en el campo social.

- La agencia también supone, en este contexto, la determinación de crear en muchedumbre, como alternativa al “yo” ensimismado, tan propio del capitalismo global. Este aspecto es valioso por los procedimientos pragmáticos que posibilita la creación colectiva. Recursos como los puntos suspensivos o los estilos directo e indirecto libres, en el caso de Carolina Maria de Jesus, evidencian la participación del editor Audálio Dantas en el proceso de composición final de *Cuarto de desechos* y en la estructura coral que se arma en las múltiples escenas de cada entrada del diario. En el caso de Rivera Garza, se evidencia el trabajo con los archivos material e inmaterial y la elaboración de testimonios “mediados”, fruto del ejercicio colaborativo con otros “practicantes de la lengua” (en este caso testigos de la vida de su hermana), procedimiento que la autora no solo teoriza sino que pone a prueba en la escritura. Parra y Casazola, cada una con sus peculiaridades estéticas, reelaboran las formas del

folclore y la cultura popular y luego las ceden para su reapropiación. La primera, utiliza una antigua forma oral de los payadores, la décima, y la transforma en autobiografía escrita y luego cantada. La segunda, convierte el verso libre en registro autobiográfico y luego lo lleva a formas populares antiguas de la música boliviana, que a su vez transforma (aires de cuecas, de bailecitos, de yaravís, etc.)

- Un apunte adicional sobre esta agencia artística es la naturaleza "bastarda" de estas escrituras (Galindo), prestas a una experimentación literaria formidable, que es, a la vez, la más evidente resistencia. Reinas de la calle, de la zona liminal por excelencia, del zigzag de los caminos, del vaivén entre el "yo" y el nosotros, las cuatro autoras se expresan en la tentativa multigenérica. Nada es estable en ellas: ni la crónica es crónica, ni el poema es poema, ni el diario es diario, ni lo autobriográfico es plenamente autobiográfico, todo acurre en el tránsito, en la exploración.
- En este cruce de géneros hay también un trasvase entre lo "real" y lo "imaginado", en donde la memoria echa mano de los "archivos de la imaginación" para generar actos creativos o performativos de "fabulación crítica" (Ana-Maurine Lara; Saidiya Hartman) que sirven para resignificar la historia y re-contarla. Se da, por lo tanto un distanciamiento saludable del testimonio, se lo externaliza, se lo "media", incluso, pero a partir de una "promesa responsable de verdad" (Loureiro).
- El gesto político de estas escritoras es casi contrario al de sus pares masculinos del siglo XIX, que clavaban las estacas de la patria en su escritura para autonominarse fundadores. Si en el "yo" de ellos había una enunciación "autoritaria" (Jirku y Pozo), en estas escrituras hay una disposición dialogante. En la muchedumbre, el *statement* implícito es lo excéntrico, que está desbordando las fronteras genéricas y, por ende, aboga por una identidad no esencialista. Piénsese una vez más en las distintas partes del cuerpo que Violeta Parra "pone" para hacer, en sus décimas, un trazado alternativo

del mapa político chileno. “Se m’erendó en San “Rosendo/un pie al cruzar una esquina,/ el otro en la Quiriquina/se me hunde mares adentro” (V. Parra 160). Parra va nombrando localidades periféricas, rurales, pequeñitas, alejadas de los centros urbanos y conectando una “matria” con el cuerpo de una mujer; es decir, del otro (no solo femenino) que la nación no incluye.

- Lo político —lo *micropolítico* habría que decir— es lo estético. Es importante lo que se dice, desde luego, pero sobre todo lo que se hace con el lenguaje. Esto allana muy pronto los prejuicios alrededor de la dimensión literaria de los géneros autobiográficos. Cada autora produce, en consecuencia, un “estilo” reconocible, una mirada y una “forma” que proviene de la fricción social de los cuerpos, de la circulación social de las emociones y de los efectos de ese “contacto” en el pensamiento y en la escritura. Ese lenguaje “propio” se convierte en una herramienta de combate contra las lenguas oficiales (del racismo, de la violencia machista, de las clases altas, del centro hegemónico). Por ello, me detengo con especial cuidado en las soluciones formales de cada una: las décimas “transformadas” de Parra, los poemas-conceptuales libres de Casazola, la poderosa saturación de imágenes en de Jesus, las fabulaciones críticas de Rivera Garza.
- Hay un espacio en estas autobiografías para mostrar lo que las emociones hacen en su circulación social y a través de los cuerpos. De modo que ponerle palabras a eso que se siente y que tantas veces se oculta —porque no es admitido por el poder— es parte de la impronta de estas escrituras en muchedumbre. Se evidencian entonces distintas emociones/saberes asociados a la maternidad o a la no maternidad, a la culpa y el dolor que acarrea la violencia, o a las expresiones de deseo tantas veces censuradas y cuestionadas a las mujeres.

Comencé este trabajo recapitulando las razones teóricas por las que la llamada "alta literatura" ha devaluado las escrituras autobiográficas, en general, y las de las mujeres, de manera muy visceral, a lo largo de la historia. Se ha señalado de forma sistemática su supuesta incapacidad de trascender el espacio "doméstico" de la escritura (no solo el "pacto" realista sino de la minucia cotidiana). También se ha leído estas escrituras como territorios blandos, del orden del cuerpo sensible, donde las emociones conectan directamente con lo "popular" (Huyssen; Smith y Watson; Caputo). Y, por lo tanto, ancladas en la concreción y no en la abstracción de las ideas. Carolina Maria de Jesus y Matilde Casazola han sufrido de manera más frontal este tipo de prejuicios. El valor estético literario de los diarios de la primera ha sido menoscabado no pocas veces por consideraciones coloniales que invalidaban el lenguaje "oral" y fuera de "norma" y solo lo reconocen en tanto fuente documental y etnográfica. En el caso de Casazola —el símbolo máximo de la canción popular boliviana—, no deja de inquietar el borramiento, la omisión, el gesto esquivo de la academia a su obra poética (no sólo a la autobiográfica).

Amén de confirmar la invalidez de estos prejuicios, la presente investigación constituye un aporte al campo de estudio, en primer lugar, al ampliar la comprensión de una forma bastarda cuya "maleabilidad" permite múltiples y sofisticados experimentos escriturales y ejercicios de pensamiento. En segundo lugar, al evidenciar la complejidad de un "yo" autobiográfico profundamente político-artístico (la lucha es el lenguaje), cruzado por la interseccionalidad, marcado por el desplazamiento y, sobre todo, por su resonancia en la alteridad, lo que nos permite entender más profundamente los desafíos y contextos en que se han desarrollado. En tercer lugar, al visibilizar sus influencias, sus préstamos, su carácter desapropiativo, estas escrituras proponen genealogías alternativas a las canónicas y desestabilizan los modos de leer la literatura autobiográfica latinoamericana contemporánea. En este contexto, la investigación dedicada a Casazola

representa una contribución significativa al ser la primera que analiza una obra mucho más amplia, en la que me propongo seguir trabajando pues todavía queda bastante por explorar, tanto en los libros publicados como en el archivo inédito.

Como señala Elena Cuasante, las dimensiones colectivas de los géneros autobiográficos, muestran escrituras en las que el "yo" es "una contribución a la vida" e incluso una "empresa transformadora" de lo social (Causante 30). En ese orden de impactos y a partir de algunos indicios de esta disertación, señalo posibles desembarcos teórico y preguntas: el primero, asociado a un fenómeno que ya observo en la escritura-*performance* de Cristina Rivera Garza y es la expansión de la literatura a territorios aledaños o "fuera de sí" (Garramuño). Estas expresiones abren distintas ventanas al mundo, como las redes sociales, el arte, la performance u otras, que configuran escenarios complementarios (en muchos casos se vuelven principales) en donde el "yo" se fragmenta, para intervenir simultáneamente en distintos frentes del campo cultural y político. Es una realidad que las distintas plataformas tecnológicas han modificado, o lo siguen haciendo, el alcance de las escrituras del "yo" (formas epistolares, los diarios, las memorias, las crónicas), que pueden llegar a generar hoy miles de interacciones y cambiar la naturaleza de la relación autor-lector-sociedad, antes acotada y ahora mega ampliada y multitudinaria. Este es el caso de algunas escritoras-activistas-feministas, que hacen de Instagram un diario bitácora político, pero también muy personal y lúdico. Medusas multimedia, no abandonan, sin embargo, los medios analógicos como la radio, el grafiti y la escritura tradicional. Cuán centrales o accesorias se vuelven unas y otras. ¿El "yo" se fragmenta, se expande, se extingue? ¿Cómo ocurren los procesos de producción de estos "contenidos"?

Ligado a lo anterior, la mediatización de las escritoras plantea un segundo derrotero de investigación en el ámbito de las autorías autobiográficas. Investigadoras

como Lorena Amaro, Natti Golubov, Aina Pérez, Meri Torras, Elena Cróquer, Nora Domínguez, Vivian Abenshushan, Mónica Velásquez han planteado ya importantes debates al interior del feminismo y de la crítica literaria, estableciendo la necesidad urgente de pensar el régimen de exposición contemporáneo y la intervención del mercado en él.

> Más que preguntarnos qué es una autora, habría que pensar cuáles son las condiciones de existencia de una autoría. Pérez y Torras definen por ello el concepto atendiendo a su carácter contingente, como un "conjunto de representaciones e interpretaciones que configuran al creador/a como *un ser imaginario* de géneros y uso colectivos; y como el conjunto de normas y relato culturales que determinan *qué es un autor* y moldean aquellas representaciones e interpretaciones" (12). (Amaro, «En estado de resistencia: la reciente narrativa hispanoamericana de mujeres» 38)

De ahí que cuestionar lo que el mercado quiere que *sea una autora* es crucial. Esto requiere leer la producción de las escritoras necesariamente relacionada a la circulación mediática, a las agendas de las grandes transnacionales y a la creación de la "autora/marca", como la ha nominado con lucidez Nattie Golubov, pues es real el peligro de estar repitiendo las mismas prácticas avasallantes contra las que se ha batallado tanto. Concuerdo, en ese contexto, con Mónica Barrientos en que la invisibilización no solo se da "en la subexposición, la censura, el silenciamiento, el desprecio, sino también la sobreexposición, el espectáculo, la piedad mal entendida, el humanitarismo gestionado con cinismo" (Amaro 284). Por ello, es imprescindible seguir pensando tanto las prácticas lingüísticas escriturales como la institución literaria más allá de las lógicas del capital. La ilusión de que el sistema ha reducido su avance en contra de las mujeres y de los cuerpos subalternos no es más que eso, una ilusión. Con los totalitarismos del siglo XXI y una industria cultural global presta a cooptarlo todo, no es posible bajar la guardia. Y eso incluye poner en cuestión los privilegios del mercado.

Las asociaciones que genera el verbo "contar" siempre son inquietantes: Caer en el sueño, como Alicia. Despertar de la Matrix como Neo. Dormir despierto, como el Rey Schahriar. De *Las mil y una noches* se guarda la imagen "adormecedora", incluso tierna, de una mujer contándole una historia a un rey, cada noche. Lo que se olvida, sin embargo, es el hecho abrumador de que Sherezade detiene el tiempo cuando cuenta y, con ello, el impulso asesino del feminicida. Sí, porque el Rey Schahriar ha mandado a matar a cada mujer que se ha acostado con él antes que Sherezade, en venganza porque en su día encontró a su primera esposa —a quien también liquidó—, en una orgía con esclavos negros y otras mujeres. Hay que imaginar el *estruendo* alrededor de la traición, la ira surgida de aquel pacto de placer y de sedición que retaba al patriarca y que ponía en duda su descendencia[59].

Cada noche, por lo tanto, hay un renacimiento en el que Sherezade cuenta las historias de una humanidad que "es" y "está" en ella y en cada uno de sus oyentes/lectores, incluso en el Rey. Esta forma de narrarse en la alteridad la salva, canjeando muerte por vida (la propia y la de las demás), produciendo la sujeción de la ira y la transformación de un futuro anunciado. Y todo se conecta a una pregunta más bien sencilla, que no fácil de llevar a cabo: ¿Qué pasaría si nos atreviéramos a imaginar/ a contar el mundo de otro modo hoy? Nótese el plural: "atreviéramos". ¿Qué pasaría?

La dignidad de esta pregunta es la que habita en las escrituras autobiográficas que analizo en este trabajo. Cada una de ellas reta desde el "yo" la claudicación, abriendo una ventana ucrónica en el arte: Carolina reta a la violencia extrema de la pobreza y a la discriminación racial; Violeta al borramiento del folclore y de la imaginación campesina de su país; y Matilde, a las obcecaciones de un país profundamente colonial, a la rigidez

[59] Analizando precisamente esta escena, la escritora Carolina Sanín ha señalado que la misoginia proviene del miedo que produce que sea la mujer quien tenga el secreto de la identidad. De ahí que la misoginia no sería el desprecio a la mujer sino el miedo a su palabra —a la verdad— sobre los hijos. (Sanín)

de la “alta cultura”; Cristina, a la violencia feminicida y al régimen social que la normaliza. Contar, cómo contar(se), está en el centro de esa beligerancia. Por eso, ante la interrogación acerca de las relaciones entre cuerpo, género y escritura en el “yo” autobiográfico, ellas responden mostrando su muchedumbre, que es tan peligrosa, tan deseante y laboriosa como un panal. El riesgo estético es movido por la tenacidad de una agencia individual que, a la vez, reconoce la deuda sociocultural, la inscripción colectiva, el ejercicio de la desapropiación. Pienso en ello y me digo, con las palabras de la poeta boliviana Emma Villazón, que tal vez esta disertación se trate de eso realmente: de llevar *el deseo como un panal sobre la falda*: de auscultar en la microscopia un infinito posible, que sea desobediencia.

9 FUENTES CONSULTADAS

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford University Press Stanford, 1998.

Ahmed, Sarah. *La política cultural de las emociones*. Primera edición, Universidad Autónoma de México, 2015.

Álvarez, Sonia E. «Feminismos Latinoamericanos». *Estudos Feministas*, vol. 6, n.º 2, 1998, pp. 265-84, https://www.jstor.org/stable/43904051.

Álvaro Bisama. «El estampido». *Qué Pasa, La Tercera*, n.º 245, septiembre de 2017, pp. 28-36, http://www.quepasa.cl/articulo/opinion-posteos/2017/09/el-estampido.shtml/.

Amaro, Lorena. «En estado de resistencia: la reciente narrativa hispanoamericana de mujeres». *Dossier: Narradoras latinoamericanas contemporáneas: militancias, políticas y resistencias*, vol. 9, n.º 16, 2021.

---. «"Todas las escritoras no somos todas": Hacia una crítica feminista de la autoría en el nuevo milenio». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. IX, n.º 2, verano de 2021, pp. 273-92.

---. *Vida y escritura: teoría y práctica de la autobiografía.* Universidad Católica de Chile, 2009.

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands / La frontera. La nueva mestiza.* Capitán Swing Libros, 2016, https://enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/Giro_descolonizador/Frontera-Gloria_Anzaldua.pdf.

Arendt, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Taurus, 1998.

Ayllón, Virginia. «Estado y mujeres en la obra de cuatro narradoras bolivianas». *Revista del Centro de Investifaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Artes y Letras*, vol. 7, n.º 9, 2016.

Barthes, Roland. *La muerte del autor*. 1968,

https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf.

Baudelaire, Charles. *El spleen de Paris*. Traducido por Enrique Díez-Canedo, E-Book, Talleres Espasa Calpe, 1935, file:///Users/magelabaudoin/Downloads/El_spleen_de_Paris-Baudelaire_Charles.pdf.

Baudoin, Magela. *Entrevista a Matilde Casazola 1*. 13 de agosto de 2021.

---. *Entrevista a Matilde Casazola 2*. Zoom, 15 de noviembre de 2022.

---. «Escrituras que son muchedumbre». *Turbar la quietud. Gestos subversivos entre fronteras.*, Gisela Heffes y Cristina Rivera Garza, Katakana Editores, Rice University an University of Houston, 2023.

---. «Matilde Casazola, en la voracidad de la noche». *El Ansia Revista de literatura boliviana*, n.º 1, 2016, pp. 10-20.

---. *Mujeres de Costado*. Plural, 2010.

Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. 1ra edición, Ediciones Cátedra, 2005.

Bhagwati, Sandeep. «Imagining the Other's Voice: On Composing across Vocal Traditions». *Vocal Music and Contemporary Identities*, editado por Christian Utz y Frederick Lau, Routledge, 2012, pp. 76-95.

Birman, Daniela. «A centralidade das Margens Literárias: Carolina Maria de Jesus e Paulo Lins». *Romance Notes*, vol. 57, n.º 3, 2017, pp. 361-75.

Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Editorial Paidós, 1969.

Cadahia, Luciana. «Paradojas de la temporalidad en las vanguardias». *Res Pública: revista de filosofía política*, n.º 26, 2011, pp. 171-80.

Caputo, Giuseppe. *"Sentimental"*. Revista Dossier, 2017, https://revistadossier.udp.cl/dossier/sentimental/.

Casazola, Matilde. *Canciones del corazón y la vida*. Ediciones Gráficas E. G., 1998.

---. *Serie autobiográfica*. Editorial 3600, 2015.

Casazola, Matilde, Matilde. *Serie temática*. Editorial 3600, 2016.

Chávez C., Gabriel. *Un río que crece. 60 años de literatura boliviana*. Asociación de Bancos Privados de Bolivia, 2017.

Chelle, Fernando. *Literatura ucrónica: ¿qué hubiera pasado si…?* Kindle Edition, 2017.

Cobarruvias Orozco, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Editado por Luis Sánchez, Obra digitalizada en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1611, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el--0/html/.

Cróquer, Eleonora, et al. «Ninguna voz es transparente. Autorías de mujeres para un corpus visibilizador». *Nuevo Mundo. Revista de Estudios Latinoamericanos*, n.º Año VII, 16, 2015, pp. 15-27.

Cruz Arzabal, José Roberto. «Introducción». *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas creiticas de la obra de Cristina Rivera Garza*, Universidad Autónoma de México, 2019.

De Man, Paul. «La autobiografía como desfiguración». *Suplemento Anthropos: Materiales de Trabajo Intelectual 29*, traducido por Ángel G. Loureiro, 1991.

De Sousa Santos, B. «Epistemologies of the South and the Future». *Transdisciplinary Journal of Postcolonial Humanities*, n.º 1, 2016, pp. 17-29.

Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. «Rizoma». *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, 2010, pp. 9-33.

Delgado, Luisa Elena, et al. *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*. Vanderbilt University Press, 2016, JSTOR, https://doi.org/10.2307/j.ctv16756g4.

Díaz, Floriberto. *Escrito. Comunalidad energía viva del pensamiento mixe. Ayuujktsëënää'yën-ayuujkwënmää'ny-ayuujk mëk'äjtën.* Editado por Sofía Robles Hernández y Rafael Cardoso Jiménez, Universidad Nacional Autónoma de México,

2007.

Dillon, Lorena. *Violeta Parra's Visual Art: Painted Songs.* Palgrave Macmillan, 2020.

Estrada, Oswaldo. «Cristina Rivera Garza, en-clave de transgresión». *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto*, Ediciones Eón : Chapel Hill, N.C. : University of North Carolina at Chapel Hill : UC-Mexicanistas, 2010.

Fanon, F. *Piel negra, máscaras blancas*. Ediciones Akal, 2009.

Federici, Silvia. *Caliban y la bruja. Mujeres cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños, 2010.

Feitosa Fhilo, Cícero B. Fehitosa Feitosa, y Luciana Borges. «Quarto De Despejo De Carolina Maria De Jesus: Importância E Contribuição Para A Literatura Brasileira». *Revista Foco Interdisciplinary Studies*, vol. 15, n.º 4-013, noviembre de 2022, pp. 1-18, https://doi.org/10.54751/revistafoco.v15n4-013.

Feracho, Lesley. *Linking the Americas: Race, Hybrid Discourses, and the Reformulation of Feminine Identity*. University of New York Press, 2015, http://ebookcentral.proquest.com/lib/uoregon/detail.action?docID=3407705.

Fernandez, Raffaella A. «Cartografando uma literatura menor: A poética dos residuos de Carolina Maria de Jesus». *Revista online do Grupo de Pesquisa e Estudos em Cinema e Literatura*, vol. 2, n.º 1, 2006.

---. *Processo Criativo nos Manuscritos do Espólio Literário de Carolina Maria de Jesus*. 2015. Iniversidade Estadual de Campinas.

---. «Vozes dissonantes na processualidade da reinvenção do eu em Quarto de despejo». *Ratio Juris Revista*, vol. 5, n.º 11, diciembre de 2010, pp. 187-207.

Fernandez, Raffaella, y Cristiane V. Da Silva Fronza. «Carolina Maria de Jesus rompiendo el silenciamiento de las voces negras - breve lectura interseccional». *Lutas Sociais*, vol. 26, n.º 49, 2022.

Fernandez, Raffella A. *Entrevista con Audálio Dantas*. Revista Linguística e Literatura Scripta, 22 de marzo de 2014, https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/8822.

Fernández, Viviana. *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos aficnes: Tropos, figuras de pensamiento, de lenguaje, de construcción, de dicción, y otras curiosidades.* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2018, https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0924724.

Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía abreviado*. Editorial Sudamericana, 1973.

Fisher, Mark. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Caja Negra, 2016.

Foucault, Michel. *A Esthetics, Method and epistemology*. Editado por James D. Faubion y Robert Hurley, vol. Volume Two, The New Press, 1998.

Freixas, Laura. «Maternidad y cultura: una reflexión en primera persona». *Claves de razón práctica*, n.º 224, octubre de 2012, pp. 8-19, https://www.laurafreixas.com/pdf/claves-9-12-freixas-maternidad-y-%20cultura.pdf.

Galindo, María. *Feminismo bastardo*. Mujeres Creando, 2021.

Galliano, A. *¿Por qué el capitalismo puede soñar y nosotros no? Breve manual de la izquierda para pensar el futuro*. Siglo XXI, 2020.

Gambaro, Griselda. *La señora Macbeth*. 1 ed., Grupo Editorial Norma, 2003.

García, Marisol. «Violeta Parra: cartas perentorias». *Dossier*, n.º 7, https://revistadossier.udp.cl/dossier/violeta-parra-cartas-perentorias/.

García S., Nelly. «Comunidad y comunalidad. Claves para una lectura de la narrativa documental». *Acta Poética*, vol. 39, n.º 1, 2023, pp. 45-65, https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/814/1006.

Garramuño, Florencia. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Fondo de cultura económica, 2015.

Genette, Gérard. *Umbrales*. Siglo XXI, 2001.

Glantz, Margo. «La conquista de la escritura». *Obra Reunida I*, Fondo de Cultura Económica, 2006.

---. «La Malinche: La lengua en la mano». *The Production of Psychoanalysis in Buenos Aires*, vol. 45, n.º 18, 1993, pp. 211-24, https://www.jstor.org/stable/41491729.

Hartman, Saidiya. «Venus en Dos Actos». *Hemispheric Institute*, https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-91/9-1-essays/e91-essay-venus-en-dos-actos.html.

Hasbún, Rodrigo. *Un género reacio: Los límites de los literario y de lo cotidiano en tres diarios latinoamericanos contemporáneos [Ribeyro, Walsh, Millám]*. 2016. Cornell University.

Huyssen, A. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo.* Adriana Hidalgo, 2006.

Illouz, Eva. *El consumo de la utopía romántica: el amor y las contradicciones culturales del capitalismo.* Katz, 2009.

Jesus, Carolina Maria de. *Cuarto de desechos y otras obras*. Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura, Ediciones Uniandes, 2019.

---. *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*. Ática, 2020.

Jirku, Brigitte E., y Begoña Pozo. «Escrituras del Yo: Entre la autobiografía y la ficción». *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, vol. XVI, 2011, pp. 9-21.

Labanyi, Jo. «Pensar lo material». *Kamchatka: revista de análisis cultural*, n.º 18, 2021, pp. 15-31.

Lara, Ana-Maurine. «I Wanted to Be More of a Person: Conjuring [Afro] [Latinx] [Queer] Futures». *The Bilingual Review*, vol. XXXIII, n.º 4, enero de 2017.

Lejeune, Philippe. *On Autobiography.* Ed. Paul John Eakin. Trad. Katherine Leary., University of Minnesota Press, 1989.

Levine, Robert M., y José Carlos Sebe Bom Meihy. *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Editora UFRJ, 1994.

Ling, Anthony. «Sobre la promoción de la (des)igualdad a través del urbanismo». *Archdaily*, 27 de noviembre de 2020, https://www.archdaily.cl/cl/952196/sobre-la-promocion-de-la-des-igualdad-a-traves-del-urbanismo.

Lollini, Massimo. *Il Vuoto della Forma. Scrittura, Testimonianza e Verità*. Marietti, 2001.

Loureiro, Ángel G. «Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible». *Anales de Literatura española*, n.º 14, 2001, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-de-literatura-espanola--12/html/p0000006.htm#I_8_.

Ludmer, Josefina. «Literaturas postautónomas». *Ciberletras*, julio de 2007, https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm.

Lumbreras M., Daniel. «Los mundos posibles de la ucronía: Una proposición de subgéneros». *Imposibilia Revista Internacional de Estudios Literarios*, n.º 25, 2023.

Mac Lean, Juan C. *El garabato y la letra*. La Mariposa Mundial, 2020.

Maeterlinck, Maurice. *La inteligencia de las flores - Libreria de la U - El más amplio catálogo de Libros*. https://www.libreriadelau.com/la-inteligencia-de-las-flores-taller-de-edicion-rocca-novela-y-narrativa/p. Accedido 23 de noviembre de 2022.

Manns, Patricio. *Violeta Parra: la guitarra indócil.* Ediciones Literatura Americana Reunida., 1986.

Mbembe, Achille. *Necropolitics*. Duke University Press, 2019.

Miranda, Paula. «"Décimas Autobiográficas de Violeta Parra: tejiendo diferencias"». *Universidad de Chile*, 2000, https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/13/tx7.html.

---. *La poesía de Violeta Parra*. Cuarto Propio, 2013.

Moi, Toril. «Apropiarse de Bourdieu: la teoría feminista y la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu». *Feminaria*, n.º 26/27, julio de 2001.

Molloy, Silvia. *Acto de presencia: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica. México: Fondo de Cultura Económica; El colegio de México, 1996.* Trad. de José Esteban Calderón., Fondo de Cultura Económica; El colegio de México, 2001.

Montalbetti, Mario. *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*. Fondo de Cultura Económica, 2016.

---. «La ceguera del poema». *Cuadernos del Sur - Letras*, vol. 1, 2017, pp. 85-109, file:///Users/magelabaudoin/Downloads/Dialnet-LaCegueraDelPoema-9747998.pdf.

---. *Notas para un seminario sobre Foucault*. Fondo de Cultura Económica del Perú y SUR Librería Anticuaria, 2018.

Morales, Leónidas. *Violeta Parra: la última canción*. Cuarto Propio, 2003.

Negrete Sandóval, Julia Érika. «La escritura narrativa de Cristina Rivera Garza: Hurtos, apropiaciones, trazos de la otredad textual». *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza*, Primera edición, Facultad de Filosofía y Letras Universidad Autónoma de México, 2019.

Negroni, María. *El testigo lúcido*. Entropía, 2017.

Negroni, Maria. «La palabra transversal». *Luvina Revista Literaria de la Universidad de Guadalajara*, https://luvina.com.mx/la-palabra-transversal-maria-negroni/.

Neruda, Pablo. «XVII La Tierra se llama Juan». *Neruda*, https://www.neruda.uchile.cl/obra/obracantogeneral41.html.

Nery Júnior, J. M. «O Zoneamento Como Instrumento De segregação Em São Paulo». *Cadernos Metrópole*, n.º 13, maio de de 2012, https://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/8803.

O'Connor, Flannery. «Para escribir cuentos». *Cómo escribir. Consejos de escritura*, China Editora, 2017.

Orecchia Havas, Teresa. «Apuntes sobre el territorio y la creación : vidas de Alan Pauls». *Cuadernos LIRICO Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, n.º 9, 2013, https://doi.org/10.4000/lirico.1153.

O'Reilly, Andrea. *Toni Morrison and motherhood. A Politics of the Heart*. State University of New York Press, 2004.

Palominos, Simón. «Música y memoria. Apuntes para la comprensión de la Nueva Canción Chilena como vehículo de una memoria colectiva popular». *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, LOM Ediciones, 2018, pp. 223-58.

Parejo, Diego. «La utopía y sus límites». *Instituto de Estudios Culturales y Cambio Social*, abril de 2022, https://www.ieccs.es/post/la-utopia-y-sus-limites.

Parra, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra. Un relato biográfico y testimonial.* Cuarto Propio, 2009.

Parra, Violeta. *Décimas: Autobiografía en versos*. Pomaire, 1976.

Pauls, Alan. *Cómo se escribe un diario íntimo*. El ateneo, 1996.

---. «Prólogo: Las banderas del célibe». *Cómo se escribe el diario íntimo. Selección, prólogo e introducciones de Alan Pauls*, El ateneo, 1996.

---. *Temas lentos*. Segunda edición revisada: agosto de 2014., Edicones Universidad Diego Portales, 2014.

Paz, Octavio. *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia.* Fondo de Cultura Económica, 1972.

Perpétua, Elzira Divina. «Aquém do Quarto de despejo: a palavra de Carolina Maria de

Jesus nos manuscritos de seu diário». *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 22, junio de 2003, pp. 63-83.

Piedra, José. «Literary Whiteness and the Afro-Hispanic Difference». *New Literary History: A journal of Theory and Interpretation.*, vol. 18, n.º 2, Winter de 1987, pp. 303-32.

Piglia, Ricardo. *El último lector*. Anagrama, 2010.

---. *La forma inicial.* Fondo Editorial Universidad César Vallejo, 2016.

Pizarnik, Alejandra. *Poesía completa*. Décima edición, Lumen, 2022.

Rich, A. «When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision». *College English*, vol. 34, n.º 1, pp. 18-30, https://doi.org/doi.org/10.2307/375215.

Ríos, F. «La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and Its Impact on Nueva Canción». *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 29, n.º 2, Fall-Winter de 2008, pp. 145-89, https://www.jstor.org/stable/29739157.

Rivera B., Stephanie. «Latin American Feminism». *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 12 de diciembre de 2018, https://plato.stanford.edu/entries/feminism-latin-america/?fbclid=IwAR0twHOzSVErMfk7xHehXnRi8brIdbM-bYcLFt_Q_hPWIfEj2_zuMbK848w.

Rivera Garza, Cristina. *Autobiografía del Algodón*. Literatura Random House, 2020.

---. «Desapropiación Para Principiantes». *Literal Magazine*, 1 de junio de 2017, https://literalmagazine.com/desapropiacion-para-principiantes/.

---. *El invencible verano de Liliana*. Primera Edicieon, Mantis, 2021.

---. *Escrituras geológicas*. Iberoamericana, 2022.

---. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Literatura Random House, 2016.

---. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desaparición.* Ensayo Tusquets, 2013.

---. «¿Se van los muertos?» *The Washington Post*, Digirtal, 2 de noviembre de 2022, https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2022/11/02/dia-de-muertos-ofrenda-tiempo-de-residencia/.

Sagredo V., Francisco. *Análisis del fenómeno de patrimonialización de Violeta Parra (1990-2020): Estado, institucionalidad cultural y sociedad*. 2020. Universidad de Chile, https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/183037.

Sanín, Carolina. *Seminario de lectores y lecturas: Las mil y una noches*. https://www.youtube.com/watch?v=6zbvgxwjG3M. Seminario de lectores y lecturas:

Sarduy, Severo. *La simulación*. Monte Ávila Editores, 1982.

Sarlo, Beatriz. «Historia y memoria: ¿Cómo hablar de los años setenta?» *Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*, Universidad Arcis, 2004, pp. 33-50.

---. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin.* Fondo de Cultura Económica, 2001.

Segato, Rita. *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños, 2016.

Sini, Carlo. *Etica della scrittura*. II Snggiatore, 1992.

Smith, Sidonie, y Julia Watson. *Life Writing in the Long Run: A Smith & Watson Autobiography Studies Reader*. Michigan Publishing, University of Michigan Library, 2017. *ACLS Humanities EBook*, https://hdl.handle.net/2027/fulcrum.rv042w43j.

Surmelian, León. «Sumary and description». *Techniques of Fiction Writing: Measure and Madness*, Anchor Book Edition, 1969, pp. 16-36.

Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.

Torres, R. «Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena». *Revista Musical Chilena*, n.º 1, 1991, pp. 53-73.

Valdebenito, Lorena. «Representaciones de Violeta Parra a Partir de los discursos sobre su figura». *Violeta Parra Después de vivir un siglo*, Consejo Nacional de la Cultura y

las Artes, 2017, pp. 243-45.

Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Primera edición, Editorial Melusina, S.L, 2010.

Velásquez, Yader. *Espantar las palabras: una entrevista a Mario Montalbetti*. Álastor Literario, agosto de 2022, https://alastorliterario.com/articulo/espantar-las-palabras-una-entrevista-mario-montalb/. No 16.

Vilches, Patricia. «Geografías humanas y espacios del Chile moderno en las 'Décimas' de Violeta Parra». *Artelogie*, https://doi.org/10.4000/artelogie.3098.

Villalobos-Ruminott, Sergio. *Heterografías de la violencia: historia, nihilismo, destrucción*. Ediciones La cebra, 2016.

Wiethüchter, B., editor. *Hacia la historia crítica de la literatura boliviana*. PIEB, 2002.

Zaoui, Pierre. *La discreción o el arte de desaparecer*. ARPA, 2017.

Zizek, Slavoj. *Sublime objeto de la ideología*. Siglo veintiuno editores, 2003.