

ESCRITURA Y TRABAJO: ALGUNAS COSTURAS DE LO FEMENINO HOY¹

WRITING AND WORKING: SOME SEAMS OF THE FEMININE TODAY

BIVIANA HERNÁNDEZ O.

Universidad de Concepción
Chile

bihernandez@udec.cl

Resumen: El artículo ofrece una reflexión sobre el mundo del trabajo a partir de tres textos literarios que exploran la figura de la mujer costurera en el siglo XXI: *Advertencias de uso para una máquina de coser* de Eugenia Prado Bassi, *Trama y urdimbre* de Matías Celedón y *Job* de Nadia Prado. En estos se poetiza la costura como un oficio que tiene en la máquina de coser su principal significante y en la palabra “inespecífica” o “fuera de sí” la fórmula enunciativa de una escritura de lo femenino que busca incidir en el espacio social de lo común compartido.

Palabras clave: Literatura chilena, costura, escritura, trabajo femenino, palabra inespecífica.

Abstract: The article offers a reflection on the world of work based on three literary texts that explore the figure of the woman-seamstress in the 21st century: *Advertencias de uso para una máquina de coser* by Eugenia Prado Bassi, *Trama y urdimbre* by Matías Celedón and *Job* by Nadia Prado. In these texts, sewing is approached as a trade that has in the sewing machine its main signifier and in the word “unspecific” or “out of itself” the enunciative formula of a writing of the feminine that seeks to intervene the social space of the shared common.

Keywords: Chilean literature, sewing, writing, female work, unspecific word.

Recibido: 20.05.2023. Aceptado: 22.07.2024.

¹ Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt Regular 1220321, del cual soy investigadora responsable.

*El trabajo es un fracaso
cuando no puede ser disfrutado*
Fernanda Laguna

Para comenzar

En Chile la tradición de escrituras poéticas acerca del mundo del trabajo es rica y heterogénea. En ella podemos mapear desde las voces de la Lira popular, pasando por el *Canto a la pampa* de Francisco Pezoa (1908), las *Rebeldías líricas* de José Domingo Gómez (1913), la *Escritura de Raí-mundo Contreras* de Pablo de Rokha (1929) y “La tierra se llama Juan” de Pablo Neruda en su *Canto general* (1950), a comienzos y mediados del siglo pasado, hasta las producciones finiseculares que continúan sus desarrollos en obras como el *Paseo Ahumada* de Enrique Lihn (1983), el *Canto a los mineros* de Roberto Flores (1985), las *Décimas de nuestra tierra* de Hernán Miranda (1993), los *Vientos de marea* de Humberto Mella (1995), la *Vida de un vendedor de fotocopiadoras* de Gonzalo Santelices (1996) o *No se engañe nadie no. Lope sin Pega* de Carlos Trujillo (1999). Sin descuidar la edición y publicación de un importante número de poemarios que, en plenos 2000, ha proseguido esta línea de exploración como se puede observar en los textos: *Haikú minero* de Carlos Soto Román (2007), *Al trabajador del campo* de Delia Domínguez (2008), *Diario de una cesante* de Silvia Rodríguez (2008), *La contru de mi alma* de Daniel Tapia (2014), *Dramas pobres* de Claudia Rodríguez (2015), *Poemas de amor del obrero* John Lágrimas de Morales Monterríos (2019), *Manejo integral de residuos* de Nicolás Meneses (2020), *Horario mall* de Camilo Norambuena (2021) o *Lo tuyo son las lechugas* de Diego Armijo (2024). En lo que respecta al trabajo femenino, existe asimismo un amplio abanico de escrituras poéticas que ha operado sobre los significantes de la mujer trabajadora a lo largo del siglo XX; sin ir más lejos, recuérdense los versos de Gabriela Mistral en su *Poema de Chile* (2013 [1967]) cuando la hablante renegaba de sus labores femeninas para dedicarse, obstinada, a la lectura: “no hacía lo de mis años: / no cosía, no zurcía, / tenía los ojos vagos, / cuentos pedía, romances, / y no lavaba los platos” (pp. 70-1), o la *Palabra de mujer* (2010 [1986]) de Heddy Navarro cuando esta refrendaba el estereotipo de

la mujer-madre-dueña de casa al “cargar al hijo / llenar de combustible las estufas / asumir la cama vacía / limpiar los cajones de libretas / doblar los pantalones [...] / achicar las camisas” (p. 44).

En años más recientes, poetas como Marina Arrate y Rosabetty Muñoz continúan explorando el universo femenino desde el oficio de costura. En su *Elogio del odio* (2022), Arrate resignifica la tradición del cuento de hadas conforme una ética sensorial que habilita la locución de una primera persona singular, mimetizada con el mundo orgánico, vegetal: “Se pinchó el dedo índice / de la mano derecha / con una aguja / (de máquina de coser) / y con el hilo rojo / comenzó a dibujar / ahora la roja / mariposa del odio” (p. 12). Mientras que Muñoz en *La voz de la casa* (2021) recupera el dedal, la aguja y el hilo, desempolvando la máquina de coser para recordar a “la abuela sentada cosiendo blondas en las bolsitas de los porotos para la clase de matemáticas” (p. 49). Paralelamente, son varios los proyectos de performance y activismo artístico que sostienen el interés por las máquinas y tecnologías del presente en relación con las dinámicas de (re)producción cultural. Convenga citar, entre ellos, la plaquette de Daniela Catrileo “Cajita de coser” (2009), la instalación de Demian Schopf “Máquina de coser” (2009), el libro colectivo *Niñas con palillos* editado por Balmaceda Arte Joven (2016) y la performance de LasTesis “Encuentro con Silvia Federici”, puesta en escena en Valparaíso el 03 de noviembre de 2018 a partir del libro *Calibán y la bruja*. Todas estas escrituras y acciones de arte especulan en torno a las formas de trabajo material e inmaterial desde una mirada de género, feminista en algunos casos, anclada en el signo mujer-madre-costurera que atraviesa el imaginario cultural de occidente.

Bajo estas coordenadas quiero detenerme en la escritura de tres obras “inespecíficas” (Garramuño 2015)², oscilantes entre el poema en prosa, la crónica en verso, la narración breve, el manual de instrucciones, el cuaderno de apuntes, la bitácora y el diario de vida, que se aproximan al trabajo

² Entiendo la categoría de *inespecificidad*, según Garramuño, como la “convivencia de heterogeneidades en conflicto” (2015, p. 160), valga decir: “figuras y prácticas de la no pertenencia que propician imágenes de comunidades expandidas que no se sustentan en una esencia o identidad ontológica compartida” (2015, p. 181); “lo que instaura una suerte de circuito entre realidad, obra, realidad, que sin negar la autonomía de cada uno de estos mundos parece siempre esbozar puntos de contacto y porosidades entre los diversos campos” (2015, p. 195).

femenino desde una perspectiva crítica y polémica del régimen capitalista neoliberal. Me refiero a: *Advertencias de uso para una máquina de coser* de Eugenia Prado Bassi (2017), *Trama y urdimbre* de Matías Celedón (2007) y *Job* de Nadia Prado (2005), publicadas entre la primera y segunda década del siglo XXI. Me centraré puntualmente en la figura de la máquina de coser y los significantes de la costura en tanto oficio, si acaso, propio de las mujeres a objeto de ahondar en cómo este habilita un pensamiento poético referente al acto escritural entendido como trabajo, y de qué manera él se vincula con lo común de acuerdo con la forma expandida o “fuera de sí” (Escobar 2004) que adquiere la enunciación³.

Advertencias de uso para una máquina de coser de Eugenia Prado

“A las costureras nos duele el dolor. Nos duele escribir. Nos duele coser,
nos duele almidonar, hilvanar las mezclas de suturas indecibles”

E.P.B.

Si en su “Soliloquio del individuo” (*Poemas y antipoemas* 1954) el hablante parriano se arrogaba la invención de los objetos de la modernidad como la máquina de coser⁴, en sus *Advertencias de uso* Eugenia Prado enuncia la alteridad femenina como una forma desapropiada de la voz autorial para darle agencia “comunalitaria” (Rivera Garza 2013) a la mujer trabajadora.⁵

³ Suscribo la noción de *arte fuera de sí* que propone el crítico paraguayo Ticio Escobar para inscribir las obras de este corpus en el repertorio de una literatura que dirige su mirada hacia lo extra-artístico: “el mundo de afuera, la historia que pasa [...] el mundo de los contenidos sociales, los circuitos discursivos y las redes informacionales” (2004, p. 22).

⁴ Reproduzco algunos versos de Parra: “Inventé unas máquinas, / Construí relojes, / Armas, vehículos, Yo soy el Individuo [...] / Produje ciencia, verdades inmutables, / Produje tanagras, / Di a luz libros de miles de páginas [...] / Construí un fonógrafo, / La máquina de coser [...] / Empezaron a aparecer los primeros automóviles, / Yo soy el Individuo” (pp. 105-6).

⁵ Cristina Rivera Garza propone el concepto de *comunalidad*, basándose en la experiencia de los pueblos mesoamericanos y la práctica del trabajo colectivo conocida como tequito: “una actividad que une a la naturaleza con el ser humano a través de lazos que van de la creación a la recreación en contextos de mutua posesión que, de manera radical, se contraponen a la propiedad y a lo propio del capitalismo globalizado de hoy” (2013, p. 273). A partir de esta noción, declara que la configuración de “comunalidades horizontales”

En esta obra inespecífica se desplazan las agujas y punzones, las telas y el pedal, de una escritura de lo femenino que denuncia, documenta y testimonia, el *ethos* neoliberal de la sociabilidad contemporánea; la máquina de coser es aquí un cuerpo productivo –capital económico y simbólico– que produce la palabra como documento de cultura y, por tanto, de barbarie: máquina de producción (escritura; costura) que dice lo que puede un cuerpo.

La autora parte de un imaginario que es tanto doméstico como industrial, valiéndose de una imagen cultural: la máquina de coser, y un formato particular: el molde o el cuaderno de costuras que es también la libreta de apuntes personales de una de las costureras del taller, Mercedes. En sus bocetos de costura se delinean los trazos, los cortes, los modelos, de una palabra móvil que va bosquejando cada relato tal como se arma una pieza de ropa, por partes, ilaciones, junturas; así, desde la reescritura de un formato discursivo instrumental como el manual de instrucciones, el texto se organiza a la manera de una enciclopedia sobre la industria textil asociada a la producción de vestuario. Mediante recursos como la reescritura, la apropiación y el montaje de materiales, este ofrece el testimonio de un conjunto de mujeres costureras, reunidas en un *enorme galpón*, cuya escena de escritura y vida es el taller, un espacio de lo común que desencadena las puntadas de la máquina: el cuerpo de la mujer y sus múltiples escrituras-suturas.

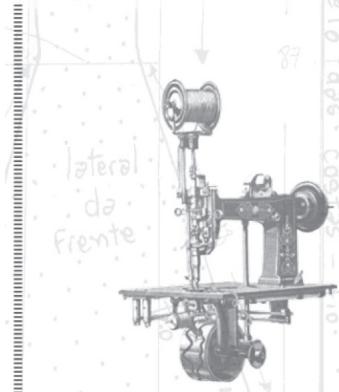
En *Advertencias de uso* no es solo la narrativa de la imagen lo que destaca como hilo articulador de los distintos testimonios que integran el taller de costura, sino, además, la dimensión visual de los objetos que acompañan a las palabras en una operación documental que les otorga un “efecto de documento” y un “efecto de realidad” (Ruffel, 2012, p. 18), en la medida en que su registro discursivo se ciñe al de un escrito funcional que orienta el correcto funcionamiento del aparato. Así se lee, por ejemplo, en el “Ejer-

tales que develen y propicien la serie de prácticas comunales que estructuran los textos más variados, no sólo contribuye y contribuirá a la producción de escrituras arriesgadas y fuera-de-sí, sino también [...] a formas del estar-en-común que funcionen justo de la manera contraria a como opera la violencia. En efecto, si el horror nos deja paralizados, despojados hasta de la condición humana que nos vuelve otros y nosotros, las comunidades de escritura pueden, sí, ser la compartencia que, en su mismo celebrarse, celebra esas formas fundamentales del estar-en-común: el diálogo, la mirada crítica, la práctica de la imaginación” (2013, pp. 50-1).

cicio para el uso de una máquina de coser” (p. 18) o en “Precauciones de uso” (p. 19):

Ejercicios para el uso de una máquina de coser

- Configura la máquina en tu puesto de trabajo.
- Abre la tapa superior del mueble.
- Levanta la máquina hasta que encaje sobre la cubierta.
- Comprueba que no haya pelusas o hilos sueltos.
- Instala la correa que une el pedal con la máquina.
- Comprueba la aguja de inserción. Elije el hilo.
- Inserta la bobina.
- El mismo proceso se invierte al final.



Precauciones de uso

- Desenchufa la máquina antes de enhebrarla. •
- Mantén los dedos lejos de la aguja. •
- Si la aguja no pasa a través del género desiste •
puede que estés cosiendo demasiada tela.
- No fuerces la máquina. •
- Al coser, no coloques los dedos debajo de la aguja. •
- No cosas sobre los alfileres que sujetan la tela •
debilita la costura y puede romper la aguja.

La escritura opera sobre el formato discursivo empleado como reescritura (manual de instrucciones), y para ello despliega una textualidad eminentemente visual donde los relatos tanto se leen en las palabras como en las distintas ilustraciones que recrean un taller de costura: desde máquinas de coser con manivela y a pedal, tijeras, cierres, maniquíes, corsés, falsos y “otras jaulas”, hasta los modelos parciales de varias prendas de vestir. Esta composición pictorial bien podría resumirse en el conjunto de objetos que recolecta el alter ego ficcional de Prado Bassi, Mercedes, en “Para la confección de un cuaderno personal”, pues allí se reúnen dibujos, fotografías, recortes de ilustraciones, postales vintage con máquinas antiguas, “o que aparecen en los diarios con sus formas cambiantes a medida que los tiempos se aceleran” (2017, pp. 39-40). En este archivo de “documentaciones, información técnica y cuestionarios” (2017, pp. 39-40) se reúnen las ilus-

traciones que representan los utensilios, bocetos o diseños de los vestidos a confeccionar, así como varias definiciones de diccionario especializado (*zurcir, aguja, máquina, géneros, coser*) que se van entretejiendo con las imágenes de costura. Todas ellas forjan el campo semántico del taller como un espacio de producción en más de un sentido ¿coser, escribir, dar a luz, abortar? Y es que el taller es eventualmente una sala de parto o de abortar, según nos lo insinúan los “Modales de una costurera”:

El espacio está protegido. Las puertas cerradas. Las mujeres preparan la sala. Allí opera la máquina. Condicionado el espacio con utensilios, suturas y desinfectante; un pequeño recipiente para amontonar tejido; vendas, algodones, paños [...] Los preparativos se ajustan según el número de meses. Allí se confirma la voluntad. La decisión es de las mujeres (2017, p. 53)⁶

Como se ve, el taller no es solo un lugar de trabajo; es, sobremanera, una *sala de corte* que, “por un lado vigila, pero por otro lado es escamoteado por las mismas operarias que lo utilizan como lugar de consulta psicológica para hablar de sus problemas, sala ginecológica para abortos y espacio de creación de escritura” (Barrientos y Jeftanovic, 2018, p. 103).

El sentido polivalente del término, correlativo a los varios diseños de la máquina de coser que van recorriendo el texto, constituyen un archivo de dominio técnico-subjetivo que permite leer estas *Advertencias de uso* cual si fuese un glosario básico sobre la industria textil. Dicho de otro modo, la información especializada sobre la máquina de coser establece el registro documental, archivístico, que soporta la escritura y los propios cuerpos de las operarias cuando sobre ellos recae la palabra, corte/puntada, que hiere la tela, paradójicamente para suturarla. La tela, entonces, es la letra-piel sobre la que se estampán *ataduras, ligazones, leyendas*; y aquella compli-

⁶ En “Otras prácticas femeninas” se escucha hablar a un coro de voces en el que distintas mujeres buscan un método abortivo eficaz: “Hola. Soy Lorena. Tengo doce días y mucho miedo. Pregunta. Estoy cociendo el té de ruda, pero no sé qué más se hace [...] Dicen que también es efectiva la planta de poleo [...] Sigue estos tres pasos durante diez días. Primero. Tomar té de canela con el estómago vacío. Luego, otra vez al mediodía y antes de dormir. Segundo. Tomar vitamina C por diez días. Doce pastillas de 500 mg los primeros dos y vas aumentando cuatro cada dos días hasta llegar a treinta [...]. Tercero. Tomar té de perejil, ajo y limón, quince minutos antes de una ducha y agua caliente. Meter un ramito de apio en la vagina lo más profundo que se pueda durante una hora” (Prado, 2017, p. 59).

cidada “que bordea la zona de pinchazos” (2017, p. 9) permite narrar el dolor histórico del oficio: “A las costureras nos duele el dolor. Nos duele escribir. Nos duele coser, nos duele almidonar, hilvanar las mezclas de suturas indecibles [...] Coser, obsoletas como muchos otros cuerpos, absorbidas por la gravedad nos hacemos polvo” (2017, p. 44). Así se les pasa la vida a las operarias: “Algunas se hacen amigas; otras, esconden secretos en las bártulas o en los pliegues de una piel que no cierra” (2017, p. 9).

En síntesis, el texto se diseña como un objeto para componer, armar y desarmar, los artículos o piezas de vestuario que fabrican las mujeres costureras y, por medio de ellas, la voz narrativa principal que enmarca cada relato como custodiando las palabras de sus compañeras. Porque coser y escribir no solo se asemejan en su factura orgánica en tanto actividad física de carácter corporal, sino también en su dimensión afectiva y política de ser un cuerpo-máquina que produce costuras y suturas: “Nuestros cuerpos configuran una máquina productiva poderosa” (2017, p. 53). El cuerpo es fuerza laboral controlada, supervisada y administrada por las instituciones, pero el cuerpo como máquina es igualmente una fuerza creativa, deseante, revolucionaria, que genera placer y escapa del control de las fábricas, volviéndose territorio anárquico, emancipado. Por eso, el pensamiento de la costurera, su letra-imagen convertida en sintaxis visual, propende hacia la ficción de identidad de un nombre propio, femenino, capaz de ensamblar todas las voces del taller/cuaderno en una sola tela: la de *Advertencias de uso para una máquina de coser*, espacio communalitario en el que “las ideas se refrescan, se cruzan las historias. Las mujeres se nutren” (2017, p. 37).

Trama y urdimbre de Matías Celedón

“Pasaba la tarde entre ojales y rebajes,
únicamente para matar el tiempo”

M. C.

Trama y urdimbre de Matías Celedón podría inscribirse dentro de una constelación de poéticas/gramáticas de infancia que conforman el *puerario nacional* de niños signados por “el descariño, niños solos, que crecen desapegados, niños que se echan la culpa por las cosas que les suceden y

que reprimian a sus padres, a la vez, por ser como son” (Guerrero, 2017, p. 130). Como varios otros escritores de su promoción, Celedón recurre a la figura del niño para abordar la situación cultural del Chile neoliberal de posdictadura, dándole voz a una madre trabajadora y a su hijo maltratado por la violencia del padre y por los dispositivos del poder heteropatriarcal; de manera que el texto se correlaciona con la memoria y la historia para hablar de la violencia material y simbólica que se expresa en la explotación, la estratificación y la segregación de clase en un país neoliberalizado, “de estómagos llenos, ultratecnologizado, subsumido por el consumo y la deuda” (Guerrero, 2017, p. 195).

La primera parte de *Trama y urdimbre* presenta a los protagonistas de la trama: madre e hijo, quienes comparten una función/labor de lo precario, doméstico, cotidiano, en la que “las telas [...] no hacían prenda” (2007, p. 11). En esta microhistoria de violencia(s) todo está fracturado, desde el cuerpo a la palabra, desde los afectos a los *tejidos, fibras y estampados*, que yacen desperdigados sobre la alfombra de la casa, mientras madre e hijo, sentados frente a una estufa de parafina, amontonan “los retazos en silencio, separándolos, pacientemente [...] en un mantel, para evitar el polvo” (2007, p. 11). En el ritual del quehacer cómplice, Celedón instaura la comunidad del afecto, la filiación consanguínea y cultural, de dos sujetos vulnerados por su doble estatuto de subalternidad: niño, mujer; condición que la mirada poética del narrador implicado intentará recomponer a través del acto verbal de marcar, cortar, unir, hilvanar, coser, las piezas rotas de un cuerpo-tela desgarrado.

En este *libro chiquito* (Kamenszain 2020), la costura es un medio tanto físico como intelectual: coser es el oficio que permite la sobrevivencia económica de la familia, pero asimismo es la actividad sentimental que repara las heridas, así como el collage que propicia la escritura de lo precario o, en palabras de Victoria Guerrero, el lenguaje de la pobreza: “La madre cose en el comedor; no se dará tregua hasta matar el tiempo. Trabaja en la mesa, frente a la puerta [...] Ya casi no recibe clientas, atiende a domicilio” (2007, p. 12).⁷ Para la madre que calla el pulso de la tijera, esforzando su vista para

⁷ Empleo la locución *lenguaje de la pobreza* tal como es entendida por la escritora peruana Victoria Guerrero, esto es, como un arte de lo precario femenino que enuncia la pobreza en clave de mujer: “Emily me dicta un Arte / Un arte de la pobreza / Una de sus reglas

no desviarse de la línea recta, esto implica un doble trabajo o, mejor dicho, un trabajo de doble faz: rentabilidad y cuidados; trabajo asalariado y trabajo no remunerado. Un trabajo que no obsta su quehacer/compromiso de cuidadora: “Antes de salir, espera que el niño almuerce. Cómetelo todo, le dice, si no vas a quedarte así” (2007, p. 12); “Cuando el niño despierta deja el pedal y va hasta la pieza. Lo viste sin prisa. Le dice que vaya a lavarse” (2007, p. 16). La escena familiar es muy típica de la sociabilidad chilena: una madre soltera se dedica a la crianza/cuidado de su hijo, sola, trabajando desde su casa como costurera, insinuando una ética de formación para los niños en situación de precariedad y vulnerabilidad social; niños que desarrollan su existencia en el marco de familias disfuncionales en las que no existe un núcleo parental apto para brindar amor, cobijo o protección.

La aviesa trama del texto avanza conforme la programación de su elíptica urdimbre: si al principio se muestra a los personajes (madre e hijo) y el contexto donde se desarrolla la acción (la casa familiar); la segunda parte se detiene en los hechos de violencia, perpetrados por el padre, contra el niño:

“Lo trizó contra el espejo del armario. Ya no soporto, le dijo, no te soporto. El niño en llanto, sangrando a mares, mientras él, sin soltarlo, la puteaba: Mira a tu hijo, mentirosa, míralo. El hombre no era dueño de sus actos. Lo tenía en el suelo, entre sus piernas. Lo hirió seguido. A cada golpe le advertía: yo no soy ese, ya no me llames así” (2007, p. 24); “El niño se sacudía en la cama y luego volvía a hundirse en la corriente. Quería gritar pero se oía un quejido. Veía los pájaros, cayéndole en picada. Sus párpados tiritaban” (2007, p. 29); “Fue un espanto. El niño quedó hecho tira”. (2007, p. 30)

Lo que gatilla la violencia, como se desprende de estas citas, es la paternalidad cuestionada o puesta en duda, toda vez que, desde la razón patriarcal, heteronormada, el padre no le perdona a la madre –y su descargo es contra el niño– el hecho de que su hijo, en realidad, lo sea de otro hombre.

es ser Nadie / Alejarse del frío derroche y la adulación / No es fácil ser Nadie / Toda la vida nos enseñan a ser Alguien [...] / Un arte de la pobreza / requiere aprender a ser Nadie / Ser austero en un mundo de vanidades” (2016, p. 42); “Del trabajo lo más sombrío es la sumisión [...] / Hoy y en definitiva he debido trabajar y / tener miedo del despido arbitrario [...] / Y mi cuerpo debiera acostumbrarse a este nuevo lenguaje de la / carencia” (2016, p. 119).

La biología se impone como criterio y garante de afectividad, en lo cual se sustenta la voluntad crítica del texto al visibilizar de qué manera este razonamiento impacta, de por vida, sobre el cuerpo vulnerado del infante, determinando su propia sensibilidad.

Luego viene la ortopedia, la intervención de un tercero (un médico) y de un afuera de la casa (el hospital) para intentar cerrar las heridas o “zurcir al niño de la costurera” (2007, p. 41) como querían las clientas:

El cirujano delineó el pespunte mientras la enfermera le secaba la frente. Los focos los golpeaban por la espalda y se escuchaba al fondo el zumbido de un generador. Se acomodó la mascarilla y notó que le temblaban las manos. Hubo que abrir las heridas. Penetrar algunos cortes. Reconstituyó la escena con el bisturí [...] El rostro del niño era un delta de sangre. Cerradas las heridas, los paños terminaron cubiertos de sangre. Las gasas, amarillas, horadadas por oscuras costras de yodo. (2007, p. 108)

Zurcir es una actividad reparadora, un “descanso para la memoria” (2007, p. 16) por cuanto implica resarcir un tejido o tela herida, “magullada, rasgada, rota, devastada” (Prado, 2017, p. 3). La unión de todas estas piezas es la que activa el trabajo de memoria del texto, revelando la capacidad de resiliencia del niño golpeado y su madre trabajadora; la escritura-costura de su cuerpo, y del propio texto, estriba en el gesto de suturar una herida abierta. Al hacer memoria, el niño herido, que es víctima de violencia dentro y fuera de casa, puede de algún modo superarla; como tejido discursivo, esa memoria de la abyección se vuelve palabra salvífica encamionada a sanar o cicatrizar.

Con una prosa fragmentada y aforística de corte lírico, *Trama y urdimbre* aborda el maltrato infantil, la maternidad proscrita, la precarización de la vida laboral, la costura como trabajo, refugio y libertad; la escritura como ortopedia de la violencia y, al mismo tiempo, exploración metapoética. Celedón elude una definición específica del discurso narrativo al operar sobre un *paso de prosa* que posibilita una “exploración de la afectividad y de la intensidad de las emociones” (Garramuño, 2015, p. 154), abriendo un espacio en el que lo común, “lo en común y la comunidad se definen ya no por esencias compartidas o características propias –específicas–, sino por la apertura de ese espacio hacia lo otro de sí mismo” (Garramuño, 2015, p.

155).⁸ El escritor esboza una pieza conceptual que busca especular sobre su propia condición de tejido y, en cuanto tal, forma expandida hacia el mundo de la vida. Su poética de escritura-lectura se enuncia como costura-sutura de la memoria: la de un niño herido que recuerda y al recordar reconstruye el cuerpo-texto de su infancia con los pedazos de tela que cose la madre costurera como quien viste un maniquí para completar o rearmar un cuerpo roto. Es esta, por consiguiente, la trama y urdimbre de un textil que despunta en la memoria de infancia de un niño abusado que es, a su vez, el *patchwork* de un relato concerniente a cómo escribir y leer ese textil: “Hilo y contrahilo: trama y urdimbre. Del patrón a la tela, un pespunte / irregular. El niño hace memoria” (2007, p. 121).

Celedón se refiere con esta categoría –patchwork– a un manual de corte y confección en el que la trama sería el hilo vertical de la narración y la urdimbre el hilo horizontal.⁹ El conjunto daría por resultado el textil, el mapa donde se intersectan el hilo y el contrahilo de un relato cuya organización y montaje se yergue sobre la base de un pensamiento poético de la escritura que (se) interroga cómo unir las piezas (voices) para que la urdimbre se sostenga en el continuum de su trama. Ello explica que las instrucciones de uso de este manual de corte y confección establezcan claramente una secuencia o *modus operandi* en términos de programación textual:

- i. marque con una tiza el contorno de las piezas
- ii. corte la tela con tijera bien afilada, con movimientos breves y precisos
- iii. una las piezas con alfileres, haciendo coincidir las referencias si las hubiera
- iv. hilvane y arme la prenda según las explicaciones del modelo
- v. cosa a máquina y encandelille los márgenes interiores. Retire el hilván y planche

⁸ Este fenómeno tiene que ver con la formulación de una zona de proximidad en la que la poesía, “al atraer y convocar a ese otro de sí que es la prosa, elabora un movimiento en el que su identidad queda turbada, en equilibrio tenso con su otro” (Garramuño, 2015, p. 146). En este paso de prosa “hay algo más allá que la forma misma del poema en prosa [...], pero que ese otro del verso, en tanto espejo [...] permite ver, y ese algo es toda una exploración novedosa de la afectividad” (Garramuño, 2015, p. 154).

⁹ Véase la entrevista de Federico Sánchez al autor en su programa *Pensar es clave*: <https://www.youtube.com/watch?v=I2KW2cnqfpk>

Como si se tratase de una pieza de ropa hecha por encargo, similar a la retórica de *Advertencias de uso* de Eugenia Prado, el autodiseño de *Trama y urdimbre* se ajusta al protocolo de uso de una máquina de coser, maniobrada por la madre trabajadora que “[q]uiso ser modista y terminó de costurera” (2007, p. 10). Desde sacar las medidas, cortar la tela, unir las piezas, hilvanar y armar la prenda hasta la costura, sutura, final; actividad en la que se zanja la posibilidad de sanar. Hacer memoria, zurcir o reparar.

Job de Nadia Prado

“El trabajo es enorme para esta vida tan escasa”

N. P.

“Al parecer el trabajo había dejado mi cuerpo completamente sin sentido por intentar hacer bien la labor” (2005, p. 7). Con este epígrafe comienza *Job de Nadia Prado* y en él se sintetiza el mood de todo el poema/poemario: la sensación de tedio, hostigamiento, cansancio, agobio, ante la tarea que implica el acto de trabajar por obligación o necesidad de acuerdo con un régimen de producción industrial. Antes que la referencia bíblica del Antiguo Testamento sobre Job y la ballena, la palabra inglesa *Job* alude aquí al automatismo del trabajo asalariado que moviliza el cuerpo de una vida precaria y precarizada por las condiciones socioeconómicas de la sociedad de mercado; un cuerpo que, atrapado en la maquinaria productivista, se convierte en utensilio o plusvalía redituable, *moneda de carne* para el sistema: “No se quiere ser obrero ni parecerlo [...] / La familia todos los días ha desaparecido en la ilustración perversa de un ritmo acelerado que la red productiva como una serpiente venenosa inyecta” (2005, p. 21).

Lo que se expresa aquí es el asedio permanente de la rutina laboral y de qué manera esta configura un cuerpo-máquina abatido. De allí que *Job* sea un testimonio acerca de cómo la producción y la demanda de productividad que exigen todos los oficios, en todos los sectores de la economía, autoconsume la vida y la aniquila:

El sinnúmero de trabajos que realizo deslizan el tiempo que debo aprovechar. Acumular cansancio y olvidar, acelerar el tic tac y continuar [...]

// Para todos alcanza, el cansancio para todos alcanza. // Escuché las máquinas hundir su ruido en los cuerpos, los cuerpos ahora marchan al compás de la inmensa labor diaria. // 6 de la mañana, pienso 7 horas antes, ya son las 6 de la mañana. (p. 25)

Tanto así que la hablante se autodefine como *marca registrada*, “el consumidor de mí misma, yo misma consumiéndome en este consumidero [...] / Liderada con mi marca y mi espalda llena de cal en el mercado, yo o la ficción que soy” (2005, p. 48). La percepción de ser autoconsumo ilustra lo que para Nancy constituye un generalizado “devenir-laboriosa de la existencia social” (2003, p. 148) o, para Bourriaud, la estética y pragmática del *capitaloceno* donde “la totalidad de lo vivo toma la forma del capital” (2020, p. 100), en circunstancias en que, parafraseando el slogan thatcheriano, recuperado por Fisher en su libro *Realismo capitalista*, no hay alternativa. Y así lo declara, tajante, la voz poética de Nadia Prado al decir que: “En el día claro / apagué los ojos / desconecté la cabeza / sellé la boca / y continué mi labor” (2005, p. 79). Pese a todo, “[s]e escribe porque se trabaja” (Prado, 2005, p. 21), sentencia la poeta, acicateando la relación entre libertad y necesidad o la pregunta con respecto a qué orden responde la escritura al ser asumida como trabajo. Tal vez, ella propugne abolir la oposición entre trabajo intelectual y corporal o entre el trabajo considerado como medio y fin. De donde cabría interrogar de qué índole es el trabajo literario y si es posible, siguiendo a Nancy, sustraerse con la escritura de un trabajo de lo negativo y en qué sentido o, bien, de qué forma poder conciliar la producción con la creación, cómo pasar de la *poiesis* a la *praxis*, conservando el trabajo o bajo qué condiciones es posible desplazarse de la actividad “que produce alguna cosa a la actividad por obra de la cual el agente de la acción se ‘produce’, o se ‘realiza’ a sí mismo” (Nancy, 2003, p. 148).

En *Job*, el deseo de libertad y autonomía frente al modelo socioeconómico colisiona con la realidad cuando el sujeto claudica ante el estado de cosas que ni la palabra puede revertir o contradecir. La hablante se encuentra cercada por el silencio, *sacrificada* “por tantos silencios”, que se *reparte* en ellos para “sembrar voces / y creer en esta provincia. Esta provincia poética de la muerte que se escribe con devoción y dogmas irreconciliables, castigo que se infiere mediante circuito cerrado de televisión” (2005, p. 51). Pareciera ser que no hay forma de escapar (¿no hay alternativa?), y mucho

menos cambiar, la aplastante diligencia del trabajo: “Desviarme, aniquilar la producción, pero es igual, todos los caminos dan en el día. Las semanas se dibujan en los meses, los años recuerdan mi solitaria peregrinación por este depósito de cadáveres que producen” (2005, p. 16); “No he llegado al camino donde los pasos puedan caminar a elección, distribuir mi cuerpo por todo el error del mundo” (2005, p. 17).

Del mismo modo que Celedón, Nadia Prado piensa la trama de su escritura como textil o textura y sus consecuencias somático-afectivas sobre el cuerpo de quien trabaja. Con ecos de *La ciudad* de Gonzalo Millán, el poema “se abre como una flor entregado a la urdimbre humana” (2005, p. 18), y esa urdimbre es la de un *cuerpo rentable* entrenado para cumplir *labor*: “El cuerpo rentable sabe cuál es el ímpetu que debe abandonar, / la violencia cuya fragancia debe dejar en aguas tranquilas para que el ojo no le reviente de espanto y desazón” (2005, p. 19). El cuerpo es una *zona de sacrificio* que sostiene la economía por la vía del salario inequitativo o de los trabajos impagos; un cuerpo-objeto rentable para “la industria cosmética, un campo interminable para la economía reproductiva, una mera zona psíquica, un espacio de prohibiciones, una piel para ejercer la violencia” (Eltit, 2021, p. 22). Trama y urdimbre, entonces, de un relato que da cuenta de la asfixiante dinámica de producción/explotación laboral y, en esta dirección, de una *necroescritura* que circunda los dispositivos de control de la necropolítica de estado, tal como se lee en estos versos:

Así, el cuerpo recogió sus huesos y levantó la espalda del catre a las 5 de la mañana, comenzó su rutina a las 8. Antes hubo de recorrer el pavimento que como lengua impiadosa lo llevaba al túnel de la producción // Una vez dispuesto en el edificio del valor, apretó contra la máquina sus manos, y desaparecieron en las tuercas, en las series de mano que a ritmo cooperativo moldeaban lo que se parece a todo. (p. 20)

La labor se hace sentir en el ritmo monótono de una ciudad alegórica que opera bajo el yugo del trabajo asalariado y de la masa humana, anónima, que la sostiene en tanto “depósito de cadáveres que producen” (2005, p. 16); “cuerpos de rebaño creyendo que se puede evitar el cerco” (2005, p. 21). Esto es *Job*, el trabajo sin sentido de la rutina desoladora y maquinica: “apenas abro los ojos el mundo se me viene encima [...] Me levanto como una bandera, en su mástil vuelco mi cuerpo al viento, ondeo con el him-

no laborioso. La carne camina, ojos abiertos desuellan el sueño, estoy allí, mirando la labor que acometo” (2005, p. 23); “Uniformados, dispuestos a tomar el utensilio y cincelar el futuro, la ciudad despierta” (2005, p. 48). El cotidiano vivir se ve invadido, infestado, por esa labor aletargante, anestesiante, donde todos los días son iguales: ni sentido, ni razón que movilice el cuerpo y la vida hacia algún fin trascendente o de mayor alcance personal o social. Y es que en la ciudad/sociedad de *rendimiento contemporánea* (Han 2012) los sujetos son monedas de carne, vida precaria o *desechable* (Bauman 2005), que rinden en medio del reinante “mal olor de la labor diaria” en que lo único esperable es el *día utilitario*, pues “de sus horas depende mi voracidad” (Prado, 2005, p. 35).

En varios momentos del texto la hablante advierte cómo percibe sensorialmente el peso del trabajo sobre su cuerpo:

“años como prisiones en los que cincelo mi paga” (2005, p. 33); “gruñe mi boca porque de rabia calla, porque de pura y tanta rabia no dice, porque de rabia se le pegan los labios y adentro mariposas se agitan” (2005, p. 34); “En lo mismo me degradó y desgasto, no mejoro, me vuelvo estable y dócil, en el reloj me veo caminar hacia lo igual” (2005, p. 71); “La inercia ha hecho posible que los días se repitan en el calendario”. (2005, p. 72)

Esa inercia de la labor, que hace del sujeto un cuerpo *estable y dócil*, un “personaje póstumo en el tiempo” (2005, p. 75), termina desencadenando afecciones negativas como la falta de autoestima: “el error y la técnica me hacen entender que soy nadie” (2005, p. 33); el resentimiento y el miedo: “A la obligación le temo como a un monstruo que me puede devorar / o aniquilar de miedo, tantos descansos perdidos en la voraz / responsabilidad” (2005, p. 66); la rabia y el odio: “al compás del odio realizo el trabajo // La semana se convierte en una guerra dentro de mí // Nadie escucha lo que pienso, los labios muerden los dedos que trabajan, en los labios, en la boca, los dientes cortan y sueltan el suspiro que antecede al sudor” (2005, p. 26). El odio se convierte en la expresión poética de una afección política radical: “Odio, odio es lo que produzco [...] / Odio grita el odio guardado en el delantal que nos uniforma. // El trabajo concluye para comenzar” (2005, p. 26). Y así el trabajo concluye para comenzar de nuevo por cuanto en esto consiste la “ruedalidad de los días”, el círculo vicioso de la labor en

que todo es “como todos los días, y yo descanso en mi cansancio” (2005, p. 14): *lucha, leprosarios y sifilización*.

Pero *Job* es también la crónica de una infancia normalizada por los saberes femeninos, aprendidos y transmitidos por la herencia-genealogía materna. La voz poética escribe, es decir, trabaja, emulando la labor de su madre que cose: “Siempre escribía mirando a mi madre trabajar. La vigilaba por el agujero de la puerta [...] // Mi madre encerrada y transformada en máquina de coser” (2005, p. 27); “me siento culpable por no ser mejor [...] Todavía escucho la aguja que traspasó la vida de mi madre” (2005, p. 24). En su gesto nemotécnico, ella trae al presente la aguja “que hasta hoy parece clavar la pupila del ojo cuando recuerda” (2005, p. 34); pupila memoriosa que evoca la infancia herida por la rueda de una máquina de coser y el hilo de la aguja que manipula la madre al momento de hilvanar un bolsoillo de delantal escolar, prenda “que lleva nuestro nombre, en el cuadrillé que nos uniforma” (2005, p. 34).

Al igual que en *Trama y urdimbre y Advertencias de uso*, la máquina de coser en *Job* constituye un objeto atávico que ancla el cuerpo de la niña a su plusvalía material y simbólica de ser un cuerpo adulto redituable. La máquina es el objeto técnico que urde la violencia de la historia en una trama secreta de poderes domésticos, materno-filiales, y en ella se sistematiza la disciplina del trabajo que es el código de la opresión (2005, p. 72); de modo que, aunque se quiera contar la “dignidad de las cosas” (2005, p. 55), no se puede luchar contra el peso de la labor. En este poema/poemario lo que prevalece es el odio y la resignación ante el cuerpo inútil que genera, *por la razón o la fuerza*, la máquina de producción capitalista: “soy lo que antes por fuerza hoy por razón” (2005, p. 63); “aprendo que el vacío es estar rendida de bruces sin decir nada, pero mi cabeza dice más [...] Se abandona a su propia sumisión” (2005, p. 59); “me busco con un miedo tan grande, ceso, yo ceso” (2005, p. 64); “odio y resignación se aparean” (2005, p. 75).

No obstante, aunque la hablante participe del *consumo-consumidero* mercantilista, gastando dinero “para alejar el significado del deber” (2005, p. 66), sabe que su tarea es otra: “Mi labor fue mirar el cielo, el mar, mirar los cuerpos que bordaron la tierra, mirar las tumbas que guardaban tinta blanca, mirar las páginas enlutadas” (2005, p. 55). Como trabajo es esta una actividad de memoria y, por tanto, de disputa por la enunciación de lo visible, lo audible, lo comunicable (Rancière 2006). La memoria la hace ser

“testigo, testimonio o una ‘construcción operativa de la realidad’, imágenes, letras por inventar, descubrir y probar, construir datos” (2005, p. 33); en lo que vuelve a manifestarse la paradoja del trabajo como medio o fin, necesidad o libertad, rentabilidad o gratuitad. Con su *ojo secreto* y su *ojo esférico* –así se titulan las dos partes del poemario–, ella ausculta las cosas del mundo para poder decir lo que sucede cuando el cuerpo se rinde ante el axioma del trabajar para vivir: “Lo que el real no da el trabajo lo procura, eso hemos creído y vociferamos por las calles como un quejido de tripas que hablan, estrategia para resistir el futuro que se levanta y aparece bajo un majestuoso aquietamiento” (2005, p. 56). Mas, cuando “Decir es comer” y “callar es hambre” (2005, p. 56), la letra recusa el aquietamiento, *se levanta*, procurando alcanzar *lo que el real no da*. Y en ello, quizás, aflore una alternativa posible para combatir la ruedalidad de los días.

Para concluir

Si el cuerpo anatómico y textual de *Advertencias de uso* es la máquina de producción, física y metafórica, de un solo taller de costura “donde están todas”, *Trama y urdimbre* es el metatexto que piensa cómo producir la subjetividad de la violencia patriarcal y socioeconómica mediante la confección de la escritura como patchwork. *Job*, por su parte, es la crónica, vital y poética, del trabajo material e inmaterial que recae sobre un cuerpo femenino, domesticado por la pragmática del rendimiento, pero, al mismo tiempo, arrastrado por la corriente del deseo que es pulsión creativa, revolucionaria.

Los tres textos elaboran su enunciación en una trama expandida, inespecífica o fuera de sí, que urde los significantes de lo femenino –costura, máquina de coser, hilos y contrahilos– para que brote la palabra de unas vidas precarias en las que se ha modelado y modulado la costura-escritura de la opresión: obreras textiles, madres solteras y cuidadoras, niños golpeados, escritoras que se resisten a las lógicas del mercado y a hacer de su trabajo un producto de consumo y deshecho más. En perspectiva de conjunto, el cuerpo proletario que diseñan estas autorías entra y sale de la literatura por necesidades de la vida (Kamenszain 2016) como un modo político de escribir la experiencia común y compartida del mundo del trabajo. Porque

la costura es, después de todo, la sintaxis de un ejercicio práctico, discursivo, afectivo y subjetivo, que busca enmendar los lastres de la historia o fabricar presente con las voces de la alteridad: niños, mujeres, costureras.

Obras citadas

- Arrate, M. (2021). *Elogio del odio*. Santiago: Garceta.
- Barrientos, M. y A. Jeftanovic (2018). Cuerpos recamados, cuerpos cosidos: Advertencias de uso para una máquina de coser de Eugenia Prado. *Literatura y Lingüística* 37, 93-114.
- Bauman, Z. (2005). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós.
- Bourriaud, N. (2020). *Inclusiones. Estética del capitaloceno*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Celedón, M. (2007). *Trama y urdimbre*. Santiago: Hueders.
- Eltit, D. (2021). *El ojo en la mira*. Buenos Aires: Ampersand.
- Escobar, T. (2004). *La literatura fuera de sí*. Asunción: Fondec y Museo del Barro.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE.
- Guerrero, C. (2017). *Qué será de los niños que fuimos. Imaginarios de infancia en la poesía chilena*. Valparaíso: Inubicalistas.
- Guerrero, V. (2016). *En un mundo de abdicaciones*. Lima: FCE.
- Han, B-Ch. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Kamenszain, T. (1983). *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. México, D. F.: UNAM.
- _____. (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- _____. (2020). *Libros chiquitos*. Buenos Aires: Ampersand.
- Muñoz, R. (2021). *La voz de la casa [ejercicios para vivir el confinamiento]*. Talca: UCM.
- Nancy, J-L. (2003). “Trabajo”. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca (pp. 145-156).

- Navarro, H. (2010). “Óvulos”. *Palabra de mujer*. Santiago: Cuarto Propio (pp. 39-76).
- Parra, N. (1972). *Poemas y antipoemas*. Santiago: Nascimento.
- Prado, E. (2017). *Advertencias de uso para una máquina de coser*. Santiago: Carnicera.
- Prado, N. (2005). *Job*. Santiago: Lom.
- Rancière, J. (2006). *Política, policía, democracia*. Santiago: Lom.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*. México D.F.: Tusquets.
- Ruffel, L. (2012). Un réalisme contemporain: les narrations documentaires. *Littérature* 166, 12-25.