

**CUADERNOS
DE LITERATURA**

Cuadernos de Literatura

ISSN: 0122-8102

ISSN: 2346-1691

Pontificia Universidad Javeriana

**Materialidad, escritura y contemporaneidad en La filial (2012) de
Matías Celedón y Chilean Electric (2015) de Nona Fernández***

Cuadernos de Literatura, vol. XXVI, 2022, Enero-Junio, pp. 1-10

Pontificia Universidad Javeriana

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl26.mec1>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=439874682006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

 **redalyc.org**

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Materialidad, escritura y contemporaneidad en *La filial* (2012) de Matías Celedón y *Chilean Electric* (2015) de Nona Fernández*

Materiality, Writing and Contemporaneity in *La filial* (2012) by Matías Celedón and *Chilean Electric* (2015) by Nona Fernández

Valeria de los Ríos^a

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

edelo@uc.cl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0456-7720>

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl26.mec1>

Recibido: 20 Marzo 2021

Aceptado: 03 Junio 2021

Publicado: 15 Abril 2022

Resumen:

En *The Social Life of Things*, Arjun Appadurai afirma que si bien puede ser cierto que los actores humanos codifican a las cosas con un significado, desde un punto de vista metodológico, son las cosas en movimiento (things-in-motion) las que iluminan su contexto social y humano. En *Vibrant Matter*, Jane Bennett describe el “poder de las cosas” como una extraña habilidad de los objetos comunes, creados por la mano del hombre, de exceder su estatus de meros objetos y manifestar trazos de independencia o vitalidad, constituyendo el afuera de nuestra propia experiencia (xvi). En este artículo me propongo abordar *La filial* de Matías Celedón y *Chilean Electric* de Nona Fernández bajo el marco propuesto por los nuevos materialismos. En esas obras la materialidad de la luz eléctrica (o su ausencia) es actante y por ello es capaz de provocar los acontecimientos. En estas obras la materialidad se hace palpable en la escritura.

Palabras clave: materialidad, escritura, literatura chilena, Nona Fernández, Matías Celedón.

Abstract:

In *The Social Life of Things* Arjun Appadurai states that although it may be true that human actors encode things with meaning, from a methodological point of view, it is things-in-motion that illuminate its social and human context. In *Vibrant Matter* Jane Bennett describes the “power of things” as a strange ability of common objects, created by the hand of the man, to exceed their status as mere objects and manifest traces of independence or vitality, constituting the outside of our own experience (xvi). In this article I intend to address *La filial* by Matías Celedón and *Chilean Electric* by Nona Fernández under the framework proposed by the new materialisms. In these works, the materiality of electric light (or its absence) is actant and is therefore capable of causing events. In these works the materiality becomes palpable in writing.

Keywords: materiality, writing, Chilean literature, Nona Fernández, Matías Celedón.

En este artículo me propongo abordar dos obras chilenas contemporáneas a partir del marco propuesto por los nuevos materialismos. Mi propósito central será indagar en torno a la materialidad y las potencias de lo inanimado en *La filial* (2012) de Matías Celedón y *Chilean Electric* (2015) de Nona Fernández, dos textos que tienen como punto de partida un hecho vinculado con la instalación o corte de la luz eléctrica. Esta última funciona —según Jane Bennett— como un “ensamblaje” que depende de la colaboración o interferencia interactiva de muchos cuerpos y fuerzas. Pero antes de referirme a los aspectos materiales de estas obras, que definen a mi modo de ver su singularidad, me referiré a la noción de lo contemporáneo que estas obras encarnan.

Para definir la noción de lo contemporáneo, me referiré al seminario *¿Qué es lo contemporáneo?* de Giorgio Agamben, publicado en 2009. Allí el italiano afirma que los verdaderos contemporáneos son quienes no coinciden perfectamente con su tiempo, ni se ajustan cabalmente a sus demandas. Hay cierta desconexión, cierto anacronismo que hace que los contemporáneos sean capaces de percibir y captar mejor su propia época,

Notas de autor

^a Autora de correspondencia. Correo electrónico: edelo@uc.cl

pero no su lado luminoso, sino la oscuridad de su tiempo. El verdadero contemporáneo, según Agamben, es quien puede establecer una relación peculiar con el pasado y citarlo. La contemporaneidad estaría marcada así por lo arcaico, de modo que la relación que se establece con el presente sería arqueológica. En definitiva, el contemporáneo es quien puede transformar el tiempo y ponerlo en relación con otras temporalidades. Esta idea de contemporaneidad da cuenta de la actualidad y de la permanente actualización del pasado en el presente.

Siguiendo estas reflexiones de Agamben, se podría afirmar que estos textos de Fernández y Celedón se ubican dentro de nuestra contemporaneidad. Tanto *La filial* como *Chilean Electric* establecen vínculos con el pasado. En el caso del texto experimental de Celedón, el nexo es de carácter procedimental, ya que el autor —que sitúa la ficción en el presente de su escritura en el año 2008— establece conexiones con ciertos procedimientos técnicos de las vanguardias históricas, y evoca episodios represivos que podrían hacer referencia a un pasado dictatorial. La novela de Fernández crea una red de vinculaciones con distintos periodos de la historia de Chile, a partir de un falso recuerdo contado por su abuela, ligado a la llegada de la luz eléctrica a Santiago de Chile a finales del siglo XIX. Así, la noción de temporalidad que estas obras encarnan deriva de una concepción archivística del tiempo.

La dimensión materialista de estas obras podría vincularse a la noción de “materialismo transcultural” (3) que propone Héctor Hoyos, para quien esta variante anti-idealista es más una praxis intelectual basada en la crítica al extractivismo que una doctrina filosófica. Para Hoyos —quien sigue en esta definición al antropólogo cubano Fernando Ortiz— las economías latinoamericanas operan bajo el modelo de la extracción de recursos naturales para ser vendidos en el mercado internacional, modelo que traspasa la economía para afectar también a la naturaleza y cultura. De esta manera, estas narrativas —y esta noción es central, ya que para Hoyos la transculturación sería en sí misma una práctica narrativa (10)— contienen historias y procesos que incluyen tanto a entidades humanas como no humanas, que dan cuenta directa o indirectamente de esta explotación en el contexto de la modernidad.

Hoyos define el materialismo transcultural de manera amplia como “*the noninstrumental use of stories and literary language to upset the nature-culture divide, affect our rapport with things, and reassess our place in human-nonhuman history*” (13). Bajo esta premisa, tanto *La filial* como *Chilean Electric* son escrituras que desafían las distinciones dicotómicas entre lo humano y lo inanimado, y otorgan a las cosas un rol de actantes. Del mismo modo, se sitúan de manera más o menos explícita en el contexto chileno, marcado por una historia de extractivismo y por una dictadura que tuvo como uno de sus principales objetivos instaurar un sistema económico neoliberal. La luz, o más precisamente la energía eléctrica, puede ser entendida en este contexto como un agente o un actante que produce efectos sociales que son percibidos por los protagonistas de estos relatos.

Nuevos materialismos: el poder de la luz

En *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Jane Bennett intenta dar cuenta de los efectos de lo que denomina el poder de las cosas (*thing-power*). Siguiendo a Spinoza, Bennett advierte que tanto los cuerpos humanos como no humanos comparten una naturaleza conativa, lo que significa que existe una forma de poder presente en cada cuerpo. Este poder es capaz de afectar a otros cuerpos, aumentando o debilitando su poder. Esta vitalidad es, a juicio de Bennett, intrínseca a la materialidad, por lo que a menudo los objetos devienen cosas, es decir, se convierten en entidades vívidas, no enteramente reductibles a los contextos en los que los sujetos las ponen (5).¹

En ese sentido, la animación de las cosas está siempre presente, pero en distinta gradación. Así, el poder de las cosas es, según Bennett, “*the curious ability of inanimate things to animate, to act, to produce effects dramatic and subtle*” (6). Pero más que presentar a la materialidad como un objeto, Bennett opta por la noción

de actante, definido por Bruno Latour como una fuente para la acción. El actante puede ser humano o no, e incluso una combinación entre distintas entidades: un ensamblaje. Así, el actante no es ni objeto ni sujeto, sino un “interventor”. Para escapar a la crítica más común a este concepto de Latour —a saber, el carácter antropomórfico del actante—, Bennett señala que es necesario invertir la reflexión y señalar que el poder de lo humano es ya y desde siempre una forma de poder de las cosas (*thing-power*), subrayando a su vez el carácter material de lo humano.²

Con esto no se trata de afirmar que no existan diferencias entre los humanos y los huesos, por ejemplo, solo que no resulta necesario describir estas diferencias de una forma que ponga a los humanos en el centro ontológico o en la cima de la jerarquía (11).

La materialidad a la que me refiero en el título de este texto es, como mencioné con anterioridad, la materialidad de la luz, que motiva el inicio de ambas narraciones. Pero esta materialidad se vincula con otras materialidades que van apareciendo a lo largo de los relatos, conformando un ensamblaje y desencadenando una red de eventos en los que participan tanto cuerpos y entidades humanas como no humanas. En la novela de Fernández, el relato familiar sobre la llegada de la luz eléctrica a la capital se expande desde el enclave autobiográfico hacia territorios de la vida política, social y económica del país, trenzándose con la presencia activa de un aparato: la máquina de escribir. En el caso de Celedón, no es la luz en su dimensión luminosa la que tiene un rol agente, sino que su inverso: un apagón o corte de luz eléctrica, que es el que desencadena una situación de encierro y genera el relato testimonial del narrador-protagonista, quien escribe y anota para dejar un testimonio de lo ocurrido. A partir de un contexto institucional específico, este narrador construye un montaje de textos a partir de tinta y escritura serializada, es decir con los objetos que tiene a su alcance en su oficina en la filial que da título al libro.

Objetos de oficina

En *La filial* nos encontramos ante un “libro objeto” o “libro de artista” que, según Johanna Drucker, en su versión vanguardista, responde a la motivación de producir libros poco costosos, con los medios disponibles y con un formato sobre el cual el artista o escritor tiene control total (47). El libro de Celedón fue elaborado en su primera versión en 5 copias impresas por el autor, una de las cuales es el holotipo “Copiador”, timbrado sobre un libro de actas con un sello de marca Trodat llamado “La imprentilla automática”, un mecanismo que incluye tablillas con seis líneas para 90 caracteres, y dos sets de tipos móviles de 3 y 4 milímetros. La segunda edición, de Editorial Alquimia, reproduce el holotipo, incluyendo la fotografía de su portada, apelando a este formato inicial.

Al interior del libro se reproducen las frases formadas en las tablillas con los tipos móviles en tinta negra y roja, sobre páginas numeradas. Otros elementos utilizados son timbres que señalan fechas, horas, frases hechas para el lenguaje burocrático (“Aprobada” 39, “Procede” 62, “Notificada” 72, “Califica para el empleo” 110, “Recibido Anulado Revisado Despachado” 116, “Garantizado” 117, “Páguese únicamente al primer beneficiario” 119), una huella digital hecha con tinta a modo de mancha, el timbre de un juzgado civil, la impresión de las tablillas sin texto, la impresión hecha sobre una tarjeta de visita y sobre un papelillo, un *collage* armado con la impresión de la palabra “Tedio”, que ocupa dos páginas del libro, la reproducción de una página timbrada, cubierta de tinta adhesiva al derecho y al revés, en forma de espejo, y la reproducción del documento de identificación de una mujer, con fotografía incluida.

En *La filial* la restricción del formato, encarnado en la forma tipográfica de un timbre, constituye un pie forzado que restringe y permite crear a partir de materiales reducidos. El espacio de la página en blanco se utiliza para estampar estas marcas, que no siguen el orden tradicional de la página impresa, y la estructura secuencial del libro construye una narrativa a partir del montaje de las distintas impresiones, hechas con un máximo de 90 caracteres cada una. El tono del discurso imita a los narradores impersonales de los

memorándums de las oficinas, e incluso el uso del documento de identificación con retrato fotográfico apela más al proceso de estandarización de las identidades que a la intención de dar cuenta de algún tipo de subjetividad.

En la página 46 se produce la búsqueda en los cajones de la oficina. El narrador anota: “Abro el cajón / Y busco a tientas / la linterna” (46). La escritura —en forma de un haikú— sigue de esta manera: “Encuentro chinches, / monedas, pastillas / Y restos de pan” (47), “Horquillas sueltas, / bandas elásticas, / engrapadores / o “corchetes”” (48). Es decir, al intentar buscar un reemplazo de la luz eléctrica, el narrador se topa con una serie de objetos materiales que desafían una lógica coherente de aquello que debería encontrarse en un cajón de oficina, creando series confusas o azarasas. Sobre los cajones, Bill Brown señala en *Other Things*, siguiendo a Bachelard.

The meaning that Gaston Bachelard had attributed to drawers -the year before Lacan's seminar on ethics, in *The Poetics of Space*- is not exactly moral, but it is precisely to the point: for drawers (like chests) are, Bachelard writes, “veritable organs of the secret psychological life”; they are “hybrid objects, subject objects” that become models of “inner space [that] is also intimate space”. Fashioning the drawer, we figure the psyche itself: interiority, the most interior of which came to be named, in the twentieth century, the unconscious”. (38)

Así, estos objetos encontrados, híbridos, sujetos-objetos, dan cuenta de una interioridad a la vez burocrática y precaria, en la que conviven materiales de oficina con restos de alimentos y ornamentos capilares. Más que una subjetividad particular, estos cajones dan cuenta de cierta impersonalidad, quizás un inconsciente impersonal, donde los objetos no son ni propios ni impropios, sino más bien comunes. Luego de esta lista de objetos encontrados azarosamente en el cajón, el narrador menciona el hallazgo de cinta adhesiva transparente. Esta última no solo es nombrada dentro de la enumeración, sino que su textura y materialidad se hace presente en la página del holotipo, la cual es reproducida en la página 49 de la segunda edición. El diseño de la página podría estar inspirado en la objetualidad de *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez. Ambas obras presentan la materialidad de la página en anversa y reversa, como en un espejo.³

Lo interesante de la obra de Celedón es que no solo remite a un imaginario objetual, sino que los objetos mismos se hacen presentes en el holotipo.

Hay otras dos objetualidades presentes en la página: una tarjeta de visita y un papelillo para cigarrillos. Ambos objetos aparecen sobrescritos con la misma escritura de los timbres. La tarjeta de visita está impresa tautológicamente con la inscripción “Tarjetas de visita” y el papelillo con la frase “Tabaco y papel de arroz” (51). Los objetos presentes y reproducidos señalan así sus nombres, como si su existencia requiriera ser ratificada por el lenguaje, que cumple con su tarea burocrática de enunciar incluso lo que está a la vista. Pero el uso que le da Celedón al lenguaje en *La filial* va más allá del de un medio transparente para transmitir un mensaje. El lenguaje también posee un significante material que lo hace posible, hecho de tipografías, espacios y tinta, lo que se verifica a lo largo de todo el libro. El contenido gráfico que da soporte a la escritura se verifica también en el uso de las mismas líneas de las tablillas, que aparecen impresas sobre la página para dar forma iconográfica a una persiana (18), a la ventanilla de un banco (115) y a la puerta de un baño (156).

La filial a la que se refiere el título de la obra es el espacio reducido y enclaustrado de una oficina que se cierra tras el anuncio de un corte de la luz eléctrica. Las puertas se clausuran y el personal queda aislado. El narrador registra con sus materiales de oficina algunos hechos que parecen dignos de ser anotados, para dejar constancia. El libro funciona, así como un documento y como un testimonio de los hechos que se desencadenan a partir del día del corte, ocurrido presumiblemente el 5 de junio del 2008, tal como lo señala el timbre de la página 15. Hay una referencia a los hechos que ocurren fuera —se oyen gritos—, y a una experiencia anterior del narrador, quien solía trabajar en un banco. Este recuerdo, a modo de *flashback*, se inserta en medio del relato. El narrador cuenta que, sin ser despedido, abandonó su lugar de trabajo a la hora de la colación, y emprendió una caminata en la que se encontró con un circo, una cárcel y dos hospitales. Se sugiere que en uno de estos últimos fue sometido a exámenes y a una terapia de electroshock (137). Este episodio se relata como un trauma en el que se vinculan el pasado y el presente. Es por eso que antes de mencionar

el electroshock, el narrador describe el proceso de manera minimalista, como si se tratara de una práctica de tortura: “El voltaje oscila” (134), “Queman las resistencias / hasta que saltan / los tapones” (135), “1 cortocircuito” (136). Así, el corte de luz opera como una fuerza metonímica que se conecta con el electroshock y se experimenta como una actualización del trauma.

A su vez, el libro narra con recursos minimalistas el progresivo enrarecimiento de las relaciones al interior del recinto. Los personajes que conviven en él poseen algún tipo de discapacidad física y son un manco, un cojo, un tuerto, una sorda, una ciega y el narrador, que es ciego al color. A este conjunto se suma un niño cautivo. El narrador relata eventos mínimos como el corte de un dedo con papel o el robo de la tinta roja, así como acontecimientos más confusos, como la ocurrencia de encuentros sexuales en el baño y la muerte de la muda, cuyo cuerpo aparece desnudo y sin vida. La última fecha que se señala es el 18 de junio del 2008, por lo que el encierro se extiende presumiblemente por 13 días, durante los cuales se suelta una jauría de perros al interior del edificio, antes de la restitución del servicio eléctrico. Tras estos acontecimientos, el narrador escribe: “Tuve acceso a los informes” (192), “Vi las fotografías” (193), “Mi reacción fue adversa” (194), “La rutina -pasan años- persiste” (195), “El personal indiferente en sus respectivas estaciones de trabajo” (196). Con esto, se da cuenta de la indiferencia tanto de la empresa de la que la presente es una filial, así como de otras instituciones —la policía, el Estado— frente a los hechos narrados, e incluso de los mismos trabajadores, que siguen sus rutinas diarias, indolentes frente a la violencia experimentada durante el encierro.

En *La filial*, la restricción de formato se vincula a la sumisión a un lenguaje fuertemente estandarizado y de tipo institucional. Leo este ejercicio en clave neomaterialista, ya que es como si la naturaleza de los materiales que se emplean para la escritura —materiales de oficina, como los timbres— ejercieran un particular tipo de acción, trasponiendo su singularidad al lenguaje, proponiendo una forma distinta de expresividad: impersonal, precaria y estandarizada.

En *The Social Life of Things*, Arjun Appadurai afirma que, si bien los actores humanos codifican a las cosas con un significado, desde un punto de vista metodológico, son las cosas en movimiento las que iluminan su contexto social y humano. En *La filial* los objetos son la condición de narratividad, es lo que permite contar una historia y dejar testimonio de acontecimientos traumáticos que son ignorados por el entorno, pero que se inscriben en el archivo alternativo construido a partir de objetos y materiales burocráticos, los cuales se apartan de su uso tradicional y dan cuenta de otro tipo de expresividad.

Iluminaciones: memoria y falsos recuerdos

La novela de Nona Fernández, *Chilean Electric*, propone un recorrido afectivo a partir de la materialidad de la luz eléctrica. En este relato, en el que confluyen textos, tipografías y fotografías, se establece una tensión entre lo subjetivo y lo material, entre lo impersonal de la empresa eléctrica y lo personal de la historia de la protagonista. La edición de la novela incluye varias reproducciones: primero, el plano de la ciudad de Santiago de Chile por Amadeo Frezier en 1712; un mapa moderno de Santiago de Chile que incluye la estación de metro Plaza de Armas de la línea 5, inaugurada en 1997; una cuenta de luz de la empresa Chilectra dirigida a Nona Fernández, la autora; y una fotografía de una niña vestida de huasa sobre un caballo de madera. Las secciones en las que se divide el relato, señaladas en negrita, son “Registro de instalación”, “Registro de consumo”, “Cortocircuito nº. 1”, 2, 3 y 4, “Deuda pendiente”, “Corte en trámite” y “La ceremonia de la luz”, de modo que todas hacen referencia a un hito del proceso eléctrico o lumínico.

La novela parte con el relato del acto inaugural del servicio eléctrico en Santiago: “Era una compañía alemana, dijo. Una que había llegado a instalar la luz. Eran muchos obreros y técnicos que desembarcaron con cables, ampolletas y alicates en la plaza de Armas, el primer lugar que se iluminó en todo Santiago” (30). El padre de la abuela era uno de esos obreros inmigrantes, que se casó con una chilena y tuvo cuatro hijos.

Lo interesante del relato es que la abuela lo cuenta como si lo hubiera presenciado, sin embargo, la narradora escribe:

Sólo hay un pequeño detalle que ensombrece el relato de mi abuela, un hoyo negro que amenaza con tragarse la veracidad de la escena completa. La ceremonia de la luz fue en 1883, apenas cuatro años después de que el iluminado Thomas Alva Edison hubiera patentado su lámpara eléctrica incandescente; el mismo año en que la Guerra del Pacífico en contra de Perú y Bolivia llegó a su fin, consolidando la propiedad y la fortuna de salitre para Chile; y exactamente veinticinco años antes de que ella, la niña rubia, la mujer sin ombligo, mi abuela, protagonista de la escena narrada, naciera. (30)

De este modo, el relato fundacional de esta novela resulta ser un falso recuerdo. Esto, sin embargo, no conduce a la anulación del relato, sino por el contrario, a su diseminación. El relato de la ceremonia de la luz conduce a una multiplicación de relatos, algunos biográficos, otros autobiográficos, de la historia dictatorial y postdictatorial de Chile, e incluso a un relato virtual que confunde pasado, presente y futuro.

En *A un hilo del vértigo*, el filósofo Peter Pál Pelbart sugiere que en la contemporaneidad nos encontramos ante “nuevas conductas temporales capaces de alterar el propio estatuto del tiempo” (14). En el caso de *Chilean Electric*, estas conductas temporales se alteran en virtud del modo en que la luz es abordada en la novela. Allí la luz se concibe como un ensamblaje de elementos humanos y no humanos, de modo que el relato comienza a mezclar elementos biográficos con transformaciones a nivel productivo. La narradora escribe:

Aprovechando las horas oscuras, ganándole a la noche y a los días cortos de invierno, la luz permitía producir más y ganar mejor. Según leo en un artículo, las jornadas laborales comenzaron a alargarse para que los trabajadores siguieran de largo y la ciudad, el comercio y las industrias estuvieran funcionando la mayor cantidad de horas posible. Con el tiempo, la demanda fue excesiva. Las velas y la iluminación a gas quedaron en el olvido. Aparecieron lámparas eléctricas, planchas eléctricas, cocinas eléctricas. Aparecieron tranvías que sustituyeron a las carretas, a las mulas y a los carros de sangre, como le llamaban a los tranvías tirados por caballos, acortando las distancias del mapa urbano. (27)

La luz eléctrica se configura como un gatillador del desarrollo productivo de la nación, al igual como un factor que posibilita la explotación de los trabajadores. Asimismo, la electricidad impacta el mundo del transporte y genera transformaciones que alteran la percepción humana, ya que el tranvía es capaz de acortar “las distancias del mapa urbano” (27). Luego, la narradora añade:

Migajas de luz fueron organizadas para el populacho, que como polillas asistieron a la ceremonia nocturna que inauguró el uso de la electricidad en Santiago de Chile.” [...] “El primer alumbrado eléctrico no fue diseñado para el uso de la gente, sino que se organizó para iluminar las habitaciones de los pasajeros de un hotel y las vitrinas y los productos de los clientes del pasaje Matte. (76)

La ceremonia inaugural se describe con una metáfora naturalista, en la que las gentes se agolpan como insectos en torno a la fuente lumínica. Sin embargo, la escritura reflexiva de Fernández acota que la invención de la electricidad no se hizo pensando en las personas, sino más bien respondiendo a un criterio económico marcadamente productivo.

En *Chilean Electric* Fernández conecta al tiempo con disposiciones particulares de los objetos, y describe cómo estos generan efectos y afectos a nivel personal y colectivo. Así, a partir de materialidades como la luz o de objetos como la máquina de escribir —como me referiré más adelante—, el relato hace referencia a contextos y experiencias múltiples y diversas, propias y ajenas: las estampas de personas desaparecidas que se reproducen en el dorso de las cuentas de luz, el alto costo de la electricidad en Chile y al mandato de los gobiernos de turno para ahorrar en el consumo eléctrico, la Guerra del Pacífico —en la que Chile se adjudicó territorios extranjeros—, y el partido de fútbol Chile-Perú que se vivencia con la diáspora peruana en la Plaza de Armas de Santiago de Chile en el contexto actual.

Las marcas de la máquina de escribir

Del mismo modo, se relata la historia de vida de la abuela que empezó a trabajar a los 14 años, se convirtió en secretaria y llegó a trabajar en el Ministerio del Trabajo. La abuela —cuenta la narradora— se dedicaba a escribir: “Registraba reuniones, conferencias, entrevistas, encuentros importantes, actividades varias. Las yemas de sus dedos funcionaban como antenas. Captaban la información y luego la sellaban en el teclado de su máquina de escribir” (32). La máquina adquiere un protagonismo como forma de registro e inscripción de los sucesos acaecidos, y llega al punto de generar un movimiento involuntario en la mano de la abuela envejecida. La máquina Remington de la abuela de la protagonista es descrita en la novela en su dimensión material:

En el centro de la máquina se encuentran dos carretes de cinta. Al apretar las teclas los carretes van girando y desplazando la cinta de tinta negra que imprime las letras en el papel. Al lado izquierdo hay una manilla que sirve para desplazar la hoja en blanco y al lado derecho hay otro aparato que la fija al rodillo. (39)

En Máquinas de vanguardia, Rubén Gallo cuenta la fábrica de E. Remington & Sons, ubicada en Nueva York, además de máquinas de escribir fabricaba armas y máquinas de coser. Los orígenes militaristas de la Remington llevaron al teórico de los medios Friedrich Kittler a llamar a la máquina de escribir una “ametralladora discursiva”, y a comparar el acto de teclear con el de disparar un arma (Gallo 102). Según Kittler, las máquinas de escribir introdujeron un cambio radical en relación a la escritura a mano: mientras que la letra manuscrita obligaba al ojo a mirar constantemente la línea de escritura, midiendo, dirigiendo y guiando la mano a través de cada movimiento, la máquina de escribir crea una letra completa, una letra en la posición correcta en un lugar completamente apartado de las manos (203) y, al mismo tiempo, del ojo (211). Con la invención de la máquina de escribir se abrió el camino para la llegada de las mujeres al mundo laboral en forma de tipógrafas, quienes a juicio de Kittler, desexualizaron la escritura, un medio marcadamente falocéntrico. El dictado en la escritura a máquina funciona como “‘a self-regulating machine somewhere in the head chops up the meaning of what the hand, antenna-like, receives,’ écriture automatique is no longer difficult” (Kittler 222). De este modo, el automatismo propio de la máquina se traspasa metonímicamente a su operadora.

La narradora de *Chilean Electric* cuenta que heredó la Remington de su abuela, con algunos defectos de funcionamiento. A la máquina le falla la letra “h”, la que aparece casi borrada en la escritura. La novela reproduce la escritura a máquina, de manera intercalada y con una tipografía especial que la diferencia del resto de la escritura. La narradora confiesa: “Mi labor se resume a registrar” (41), como si contagiada con el objeto heredado de su abuela, su escritura, la escritura que leemos, fuera generada en parte por ese objeto. Sin embargo, este ejercicio de registro no es puramente mecánico, sino también afectivo. Las cuatro secciones tituladas “Cortocircuito” incluyen relatos de tiempos pasados vinculados a una experiencia singular, propia o ajena, que involucra alguna forma de conocimiento o alguna reflexión vinculada a lo ético-político. El primero es un relato autobiográfico situado en 1975, en que la narradora cuenta que fue fotografiada en una plaza sobre un caballo de madera. Ese recuerdo cifra el momento en que la autora trazó por primera vez la distinción entre realidad y ficción:

Estoy con mi vestido de huasa encaramada a un caballo de palo. Tengo un par de trenzas colgando por los hombros y el entrecejo arrugado porque seguramente me está dando el sol en la cara. Atrás se ven más caballos de palo y más fotografías como el que está disparando el obturador en ese momento. Aunque la foto es en blanco y negro, sé que el banco de madera que se ve a lo lejos es verde. [...] Después de la fotografía, mientras mis padres pagaban, me acosté en el suelo, cual técnico mecánico entre las patas del caballo, a investigar a través de los pelos acrílicos de la bestia de madera. No me demoré mucho en descubrir que no había ningún orificio, ninguna cicatriz. Los caballos de plaza no eran iguales a los caballos de verdad. [...] No es que no supiera que eran falsos, de mentira, simplemente creo que los delgados límites entre la realidad y la ficción todavía no se definían de manera clara en mi mente. La ausencia de ombligo llegó a poner ese límite. Esos caballos no venían de ninguna parte, no tenían pasado, sólo habitaban ese presente aburrido y perpetuo bajo el sol de la plaza, a la espera del flash fotográficos. (47-48)

En “Cortocircuito n.º 2” la narradora cuenta una experiencia situada en 1984, cuando presencié durante una protesta a un escolar que perdió un ojo y que fue fotografiado por los fotógrafos de la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI), de gran relevancia durante la lucha por los derechos humanos en el Chile de Pinochet. En “Cortocircuito n.º 3” narra la historia de Ana González, quien en 1976 perdió a cuatro miembros de su familia en el contexto de la dictadura. Finalmente, “Cortocircuito n.º 4” describe la exhumación de los restos de Allende en 1990, al inicio de la Transición.

Estos relatos al interior de la novela se vinculan intertextualmente con dos obras de origen diverso: el poemario *La ciudad* de Gonzalo Millán, publicado por primera vez en 1979, y “El artículo de las luciérnagas” de Pier Paolo Pasolini, publicado en 1975. Como en el poemario de Millán, que intenta dar cuenta de la tragedia de la dictadura sin eliminar la dimensión utópica pre-dictatorial, en *Chilean Electric* Fernández abre la posibilidad de que el registro de las diferentes historias desplegadas en la novela funcione como relatos-luciérnaga. Pasolini, en su texto, constata que tras la caída histórica del fascismo en Italia, emergió otro fascismo vinculado a la modernización, a la obliteración de las sociedades más antiguas, arcaicas y pre-industriales (Casarino 29), y que simboliza con la desaparición de las luciérnagas. Esta desaparición está estrechamente ligada a la aparición de la luz eléctrica como signo de modernización. En su ensayo *Supervivencia de las luciérnagas*, Georges Didi-Huberman sugiere, siguiendo a Pasolini, que es necesario afirmar la experiencia —o la posibilidad de la experiencia— como algo indestructible (115). A juicio de Didi-Huberman la experiencia interior, la más “subjética” u “oscura” es un “saber-luciérnaga”, o una “imagen-luciérnaga”, que puede ser vista no solo como testimonio, sino como profecía. Allí radica el potencial político de estas historias vinculadas a la luz, imágenes centelleantes del recuerdo y la memoria, imágenes que arden y reclaman ser vistas.

La última sección de la novela está escrita con la tipografía de la máquina de escribir. Lo que se relata podría ser un sueño o una alucinación, en la que la narradora se encuentra en la Plaza de Armas de la ciudad, rodeada de polillas, tomando la posta de la historia comenzada por su abuela. Allí encuentra a los personajes desaparecidos cuyos rostros aparecían impresos en las cuentas de luz. También encuentra al escolar que perdió un ojo, atacado por la policía de Pinochet. Las palabras de la narradora se mezclan con los discursos de otros —incluso, de Allende: “Más pasión y más cariño” (99)—, como si el contacto con la máquina de escribir hiciera de todos los discursos un solo texto, que puede ser reescrito y citado infinitamente. La narradora escribe:

Yo, la que copió todos los mensajes de auxilio que me fueron transmitidos.

Yo, la que intenta enfocar con la letra.

Yo, la que domestica polillas que ahora vuelan sobre esta plaza, registrando con sus antenas, ágiles y certeras, como manos viejas tecleando en una máquina de escribir. (100)

Para Fernández la luz tiene una impronta productiva y personal. Productiva, porque es una empresa que se instala para productivizar, para extender el trabajo de los obreros, para iluminar a los turistas extranjeros y es una mercancía por la que debemos pagar. Personal, porque está ligada a su biografía y porque adquiere un sentido metafórico al iluminar aspectos de la historia personal y social que permanecían ocultos. La luz finalmente aparece como una potencia que mueve y articula materialidades diversas. La historia que se relata en “La ceremonia de la luz” es en sí misma una potencia, vinculada a la ficción y a la escritura, que tiene siempre una marca material. Al finalizar el relato, la narradora se refiere a su “pieza oscura”, dice que la escena relatada le pertenece y que puede encender el interruptor una vez que finalice, pero que nada desaparecerá del territorio de la página que está escribiendo, apuntando una vez más a la capacidad de registro y de archivo que tiene la escritura.

Para finalizar, me gustaría señalar que, si bien *La Filial* y *Chilean Electric* son obras heterogéneas, ambas obras, desde sus títulos, remiten a entidades productivas —*Chilean Electric*, *La Filial*— y exploran dimensiones que unen lo humano y lo no humano en forma de ensamblajes. Ambas remiten al pasado como estatuto de la contemporaneidad. En ellas no existe una sola línea temporal, sino la continua interrupción de eventos del pasado que actúan sobre el presente de la narración, trastocando la cronología. Ambas coinciden

en otorgar una centralidad un tanto inédita a lo inanimado, en su condición de actante. La luz eléctrica o su ausencia es la fuente generadora de los relatos, los que siempre son activados por objetos materiales (insumos de oficina, una fotografía o una máquina de escribir) que tienen una existencia que se manifiesta materialmente, sin necesidad de la presencia de un sujeto trascendental que los anime. Estas escrituras son conscientes de su propia materialidad, y dan cuenta de ello a través del uso de diversas técnicas. En definitiva, estas obras evidencian el estatuto de la materia como elemento central, que genera ensamblajes e incide sobre los acontecimientos y, por supuesto, también sobre la escritura.

Agradecimientos

Agradezco a ANID por el financiamiento de esta investigación a través del concurso Fondecyt Regular Folio 1180552. También agradezco a Nicolás Campisi, quien me invitó a formar parte de un panel en LASA 2019, para el que presenté la primera versión de este trabajo.

Referencias

- Agamben, Giorgio. "What is the Contemporary?". *What Is an Apparatus? and Other Essays*. Traducción de David Kishik y Stefan Pedatella. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- Appadurai, Arjun. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511819582>
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010. <https://doi.org/10.1215/9780822391623>
- Brown, Bill. *Other Things*. Chicago: Chicago University Press, 2015.
- Casarino, Cesare. "Oedipus Exploded: Pasolini and the Myth of Modernization". *October* 59 (1992): 27-47.
- Celedón, Matías. *La filial*. Santiago: Alquimia Ediciones, 2012.
- Didi-Huberman, George. *Supervivencia de las luciérnagas*. Traducción de Juan Calatrava. Madrid: Abada editores, 2012.
- Drucker, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 1995.
- Fernández, Nona. *Chilean Electric*. Santiago de Chile: Alquimia Ediciones, 2015.
- Gallo, Rubén. *Máquinas de vanguardia*. Traducción de Valeria Luiselli. Ciudad de México: Sexto Piso, 2014.
- Hoyos, Héctor. *Things with a History. Transcultural Materialism and the Literatures of Extraction in Contemporary Latin America*. New York: Columbia University Press, 2019. <https://doi.org/10.7312/hoyo19304>
- Kittler, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Martínez, Juan Luis. *La nueva novela*. Santiago: Ediciones Archivo, 1977.
- Pál Pelbart, Peter. *A un hilo del vértigo. Tiempo y Locura*. Buenos Aires: Editorial Milena Casarola, 2011.

Notas

- * Artículo de investigación.
- 1 En relación a esto, Bennett establece una conexión con el pensamiento de Theodor Adorno, para quien la cosa elude siempre ser capturada por el concepto. Por ello, siempre existe una no-identidad entre ella y cualquier forma de representación (13).
- 2 En ese sentido, Bennett cita a Margulis y Sagan en *What is Life*, donde señalan: "We are walking, talking minerals" (11)
- 3 Juan Luis Martínez utiliza la forma espejo en varias secciones de *La nueva novela*, con páginas impresas al revés y el derecho. También alude al tema de la transparencia en la sección "Un problema transparente", en la que incluye una apertura con una mica transparente en la página.

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

Cómo citar este artículo: De los Ríos, Valeria. “Materialidad, escritura y contemporaneidad en La filial (2012) de Matías Celedón y Chilean Electric (2015) de Nona Fernández”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 26, 2022, <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl26.mecl>