

Corte y conceptualismo en La Filial (2013) de Matías Celedón

Cut and Conceptlism in Matías Celedon's La Filial (2013)

Sebastián Reyes Gil

Universidad de Santiago de Chile, Sebastian.reyes.g@usach.cl,

ORCID: 0000-0003-1598-1617

Date of reception:

28/04/2019

Date of acceptance:

30/09/2019

Citation: Reyes Gil, Sebastián, “Corte y conceptualismo en *La Filial (2013)* de Matías Celedón”, *Revista Letral*, n.º 24, 2020, pp. 139-158. ISSN 1989-3302.

DOI:

<http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi24.9317>

Funding data: The publication of this article has not received any public or private finance.

License: This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 3.0 Unported license.



RESUMEN

La “novela” *La Filial* (2013) de Matías Celedón es un texto híbrido por su materialidad y estrategias conceptuales de escritura. El artículo destaca posibles genealogías literarias de esta obra, relacionadas con la poesía visual y algunas formas de conceptualismo en la literatura. *La Filial* se analiza a través de la noción “corte”, estudiando cómo el texto se escribe a partir de interrupciones en el tiempo y el espacio de la escritura, los que se pueden asociar a estados de excepción, y a formas de alienación y extrañamiento. La heterogeneidad de códigos y registros, el minimalismo de la objetualidad, su lenguaje ambiguo y figurativo, son algunas de las características que hacen de *La Filial* un artefacto a través del cual se puede cuestionar la manera en que construimos la memoria y la historia.

Palabras clave: conceptualismo; novela; Chile; alienación.

ABSTRACT

Matías Celedón's “novel” *La Filial* (2013) is an hybrid text in its materiality and conceptual writing strategies. This article highlights literary genealogies of Celedón's work, related to visual poetry and some forms of conceptualism in literature. The text is analyzed through the notion of “cut”, investigating how the text is written from disruptions in time and space, where states of exception can be associated, as well as forms of alienation and estrangement. The heterogeneity of codes and registers, the minimalism as an object, the ambiguous and figurative language, are some of the features in *La Filial* that makes this work an artifact throughout its possible to question the way in which we construct memory and history.

Keywords conceptualism; novel, Chile; alienation.

Aunque *La Filial* (2013) de Matías Celedón¹ se presentó en concursos y librerías como novela, la obra se encuentra al límite de ser otra cosa: poesía visual, objeto híbrido compuesto por diversos textos y figuras. El narrador escribe sobre todo en base a timbres, al producirse un corte de luz en la oficina donde trabaja. *La Filial* representa una tendencia en la literatura chilena reciente, donde se ha experimentado con la ambigüedad de géneros literarios. Otros ejemplos de los últimos años son *Chilean Electric* (2015) de Nona Fernández, y *Facsímil* (2014) de Alejandro Zambra. La crítica literaria ha abordado desde distintos puntos de vista estas novelas, y sin embargo *La Filial* ha permanecido fuera de dichos estudios, tal vez precisamente por la ambigüedad de sus signos. Aquí abordo posibles genealogías de esta obra, observando el contexto de la publicación. Luego, recorro a la idea de “corte”, como categoría conceptual para reflexionar sobre las innovaciones formales en *La Filial*. Analizo tres dimensiones: Primero, las relaciones de esta novela con algunas tradiciones literarias; segundo, la obra como objeto de arte y escritura conceptual; y tercero, la función estética y política del corte.

Parte del contexto histórico que debemos reconocer para situar *La Filial* es la poesía visual en Chile, cuyo primer antecedente se presenta hace más de un siglo, con *Triángulo armónico* (1912) de Vicente Huidobro, incluido en la revista *Musa Joven*². Una de las características principales del caligrama, y especialmente el collage, es que otorgan relevancia a la materialidad y visualidad de la escritura. Ludwig Zeller algo más tarde, junto con Enrique Lihn, Nicanor Parra y Guillermo Deisler, dieron continuidad a este tipo de escritura vanguardista. Entre sus obras se destaca *Stamp Book* (1989) de Deisler, donde el poeta visual utilizó, como en *La Filial*, la técnica de los timbres. Una obra de amplios despliegues conceptuales es *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez, libro que representa un punto álgido de combinación entre narrativa y poesía visual en Chile. Hay allí atención por el significante y la objetualidad, por la grafía de la

¹ *La Filial* fue una novela doblemente premiada el 2013, año de su publicación. Obtuvo el Premio municipal de Literatura, otorgado por la Municipalidad de Santiago, el Premio de la crítica de la Universidad Diego Portales.

² Para una crítica a la poesía visual de Vicente Huidobro, ver Sarabia 2007. Aunque sería muy extenso hacer un recorrido completo por este tipo de poesía en Chile, cabe mencionar a Jorge Cáceres, Enrique Gómez-Correa y otros poetas agrupados en torno la revista chilena surrealista *Mandrágora* (1938-1941).

letra, heterogeneidad de códigos, el reciclaje de materiales, la intervención sobre lo original, el collage, entre otras técnicas experimentales y conceptuales. *La Filial* se puede emparentar especialmente con el poemario de Carmen Berenguer, *Bobby Sands desafallece en el muro* (1983)³. En esos poemas de Berenguer, se establecía material y visualmente el padecimiento de hambre del prisionero y rebelde irlandés: “La obra quiere mostrar claramente cómo fueron los 45 días de padecimiento de Bobby Sands y cómo el muro-folio se constituye en el único medio” (Aros 98). Al igual que en la novela de Celedón, tenemos en *Bobby Sands* inscripción de la letra en frases cortas, una por página, que marcan el paso del tiempo de una persona sometida al encierro.

Si consideramos ahora algunos marcos teóricos sobre la novela chilena reciente, es llamativo que en algunos de ellos las formas narrativas como objeto de análisis estén ausentes, siendo sus aproximaciones de carácter temático y de contexto histórico y generacional. Amaro (2014) se ha referido a un grupo de autores chilenos nacidos su mayoría en los años 70s y 80s, como es el caso de Celedón, destacándolos como “literatura de los hijos”, fundamentando su clasificación de acuerdo con los argumentos y personajes en las obras: sobre todo, hijos(as) que recuerdan sus infancias durante la dictadura de Pinochet. Más cercanas a la crítica de una obra como *La Filial* son aquellas que sí abordan las formas en la narrativa chilena de las últimas dos décadas, como Areco (2015), Manzi (2015), Bongers (2018) y Cussen (2014), aunque aparecen entre estos investigadores otros problemas. Areco y Manzi han utilizado el término “experimentalismo” para referirse a la literatura chilena reciente, abarcando desde los años 80s hasta 2010. Manzi se refiere a esta narrativa, centrándose en una concepción de “escritura atonal” (“Exp.” 55) y de “notaciones ilegibles” (57). Estudia como muestra la novela *Las musas* (2006) de Cristián Barrios, donde, según él, predomina el estilo minimalista y las temáticas de lo ínfimo (57), y donde encontramos “esquemas de acción muy básicos, entrampados en el mundo enrarecido de notaciones extravagantes” (60). Areco coincide en estas nociones sobre experimentalismo, e incluye autores como Antonio Gil, Guadalupe Santa Cruz o Diamela Eltit. Pero el problema que surge al usar la categoría de

³ Son menos los antecedentes de mujeres en la poesía visual, siendo un antecedente importante la obra de Cecilia Vicuña (Páez 2012).

“experimentalismo” es que todavía resulta demasiado general, abarcando muchos autores, obras, períodos y escenas. *La Filial*, algo posterior al corpus de estos críticos, posee varias características del denominado experimentalismo, y sin embargo escapa también a esa clasificación, por la radical extrañeza de su formato y la preponderancia de la materialidad visual de su escritura⁴.

Otro intento por referirse y agrupar novelas en un corpus donde se observe innovación formal en publicaciones más recientes ha sido el de Bongers (2018) y su denominación de narrativas chilenas “intermediales”, que se caracterizan por “una literacidad que hace hincapié en el proceso de mediación y formación” y donde se destaca la “intertextualidad”, que permite ampliar “el textocentrismo a fenómenos audiovisuales” (106). Este investigador destaca autores más cercanos generacionalmente a Celedón, como Alejandro Zambra, Nona Fernández y Jorge Baradit. Pero Bongers no diferencia en su análisis la forma del contenido con suficiente precisión, y esto lo lleva a identificar la intermedialidad más como tema y menos como forma narrativa, según podemos comprobar por las obras que elige y los análisis de ellas. Por ejemplo, en vez de *Facsimil* (2014) de Zambra, una obra caligramática, Bongers elige de este autor la colección de cuentos *Mis documentos* (2013), donde la intermedialidad está más bien narrada, y su énfasis es menos formal. Bongers también elige *Fuenzalida* (2012) de Nona Fernández, donde otra vez se puede aplicar el concepto de intermedialidad como tema, frente a *Chilean Electric* (2015), una novela de esta autora que sí desarrolla procedimientos visuales en la escritura, donde fotocopias, tipografías y logotipos forman parte de la obra⁵.

Una diferencia respecto a este conjunto de críticas la presenta Cussen (2014), quien en vez de experimentalismo o intermedialidad prefiere usar el término “conceptualismo”, para describir algunos procedimientos que nos interesan. En su ensayo “Una los puntos”,

⁴ De hecho, Manzi señala en una nota al pie que falta en su estudio un análisis detenido de novelas que van de la experimentación estrictamente verbal a otra audiovisual, mencionando solo *Poste restante* (2001) de Cinthya Rinsky y *Caja negra* (2006) de Alvaro Bisama, este último cercano generacionalmente a Celedón. Esta distinción es significativa, aunque tanto Manzi como Areco solo lleguen a identificar y desarrollar una crítica sobre la experimentación de la escritura sin introducir la visualidad como elemento en las obras.

⁵ *Chilean Electric* posee una serie de resonancias con la *Filial*, en ambas el corte de luz es central para la escritura, hay procedimientos formales de conceptualismo y poesía visual, y las dos novelas fueron publicadas por el mismo formato, en la misma editorial (Alquimia) y en fechas cercanas.

Cussen ofrece una genealogía literaria donde se reseñan 45 obras conceptuales de los siglos XX y XXI en Chile. Allí se reúne un variado y disímil conjunto de poetas, como Pablo Neruda, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Raúl Zurita, Juan Luis Martínez y Víctor Gubbins — solo este último nace después de 1970. Su selección de obras y la reseña para cada una de ellas muestran que el conceptualismo no es nuevo en Chile. Casi todos los libros mencionados son de poesía, indicando que esta tendencia en la novela o el cuento podría ser más escasa y reciente. Cussen incluye también novelas en su genealogía de literatura conceptual, que pertenecen a la generación de los “hijos”: *Leñador* (2013) de Mike Wilson y *Taxidermia* (2014) de Álvaro Bisama. Ambas recurren a procedimientos conceptuales, aunque sin los rasgos de visualidad que nos interesan aquí. En cualquier caso, un problema de esta opción por agrupar obras durante los siglos XX y XXI, es que podría anular sus contextos históricos, al situarlas en la equivalencia de un mismo conjunto. Más allá de las fronteras nacionales, la tendencia reciente de conceptualismo internacional⁶, al igual que en el caso chileno, tiene “como base la apropiación, pero ya no sólo a nivel textual, sino material (escaneos, por ejemplo), con mucho uso de tecnologías digitales, internet, etc.” (Cussen 2019). Antes de analizar *La Filial* según el conceptualismo, ofrezco una definición de esta tendencia:

La escritura conceptual hace un uso frecuente (aunque no exclusivo) de las restricciones de la composición (por ejemplo, la alfabetización, la organización por longitud silábica ...), que actúan como un medio para organizar su material de origen, a menudo apropiado a partir de discursos que han sido descuidados por la literatura canónica (por ejemplo, informes del clima, transcripciones legales) (Wershler 89, mi traducción⁷).

En *La Filial* hay varias restricciones que determinan la escritura, como el uso casi exclusivo de timbres, las frases tipificadas de un vocabulario restringido, o el recurso a los materiales disponibles en una oficina donde no hay energía eléctrica. En el ámbito de la teoría internacional sobre literatura y conceptualismo, Dworkin afirma que se demanda “un lenguaje material

⁶ Cussen distingue entre neoconceptualismo chileno y otro internacional. El chileno nace el año 2001, y lo identifica con un proyecto específico de Meller y Almonte (2001).

⁷ Todos los textos cuyo original es un idioma distinto al español son mi traducción.

opaco: algo para [...] cortar digitalmente, moverlo físicamente y replantearlo, buscarlo y muestrearlo, diseminarlo y pegarlo” (XXXVI). Al contrario del conceptualismo en el arte, en la literatura, según este crítico, importa más la materia y los objetos que las ideas. Si en las artes visuales el arte conceptual ha “desmaterializado el objeto” (Alberro XVII), el conceptualismo literario, en su vertiente de poesía visual al menos, desarrolla muchas veces la operación inversa, re-materializa la escritura como objeto, diversificando sus formas de presentación; por ejemplo, en grafías, la inclusión de fotografías, dibujos, íconos, etc. Dworkin describe las técnicas del conceptualismo como “escritura no creativa”, y en este sentido, la originalidad y lo “autorial” pierden propiedad. La escritura conceptual tiene una “manera más gráfica que semántica, más como un evento material físico que como un medio incorpóreo o transparente para la comunicación referencial” (XLIII). El conceptualismo extraña las convenciones del signo y el lenguaje, cuestionando los vínculos entre la materia (significante), la idea (trascendental) y el referente real. Por su parte, Goldsmith afirma que nunca antes habíamos tenido tanta fluidez, plasticidad y maleabilidad, activamente manejada por el escritor (XIX). Todas estas nociones sobre literatura conceptual en un sentido amplio, sus operaciones de apropiación, reciclaje de diversos materiales y ruptura con la escritura convencional nos permiten introducir *La Filial*, pero no solo para explorar un análisis puramente formalista, sino que, junto con ello, nos permiten atender posibles implicancias político-estéticas.

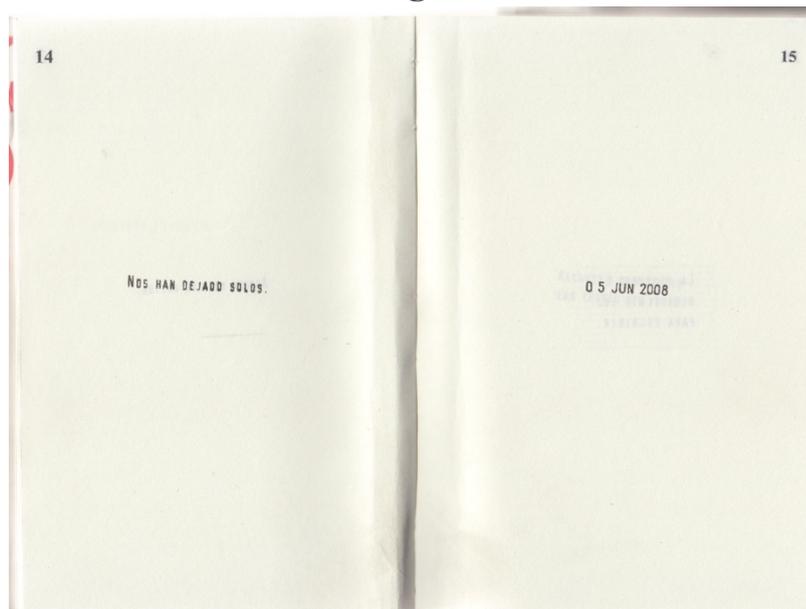
Entre los distintos procedimientos de *La Filial* propongo que el “corte” juega un rol transversal en varias dimensiones de esta obra. Cortar es una operación típica del conceptualismo⁸, y aquí lo analizamos en algunos de sus aspectos: como procedimiento visual y objetual de escritura, cuyos efectos determinan la trama; como marca de temporalidad y espacialidad de la escritura; como castración y mutilación simbólica; como alienación y *shock* en el protagonista, y como conflicto entre reactivación de memoria política y su borradura. En *La Filial*, a partir de un corte de energía eléctrica, se da inicio a la narración. Su protagonista es un funcionario que, mediante timbres, debe escribir lo que está ocurriendo en el interior del recinto, para lo cual reutiliza breves mensajes tipificados que habitualmente circulan en una sucursal. El texto se estructura según un cruce entre la dimensión

⁸ Goldsmith señala como ejemplo, los *cut-ups* de William Burroughs (xix).

sintáctica, vertical, paradigmática, y otra sintagmática, horizontal, donde cada página puede verse por sí sola o en contigüidad con su contracara. Esta estrategia formal ya había sido un recurso del autor en su obra anterior, *Trama y Urdimbre* (2007), donde Celedón hacía análoga la composición del texto a la estructura de un tejido, separando la lectura de cada página como urdimbre y la continuidad entre ellas como trama. En *La Filial*, una vez cortada la luz, se articula una particular combinación entre segmentos verticales y horizontales, y al abrir las páginas del libro notamos esta bisección. Como eje vertical, ocurren condensaciones, metáforas y sustituciones, en un tiempo sincrónico, marcado por el golpe del sello. Ese eje se cruza con otro horizontal, a través del cual se forman los significados según relaciones de contigüidad, en sintagmas y diacronías entre las páginas.

Observemos, por ejemplo, una de las primeras páginas de la novela:

Fig. 1



(*La Filial* 14-15)

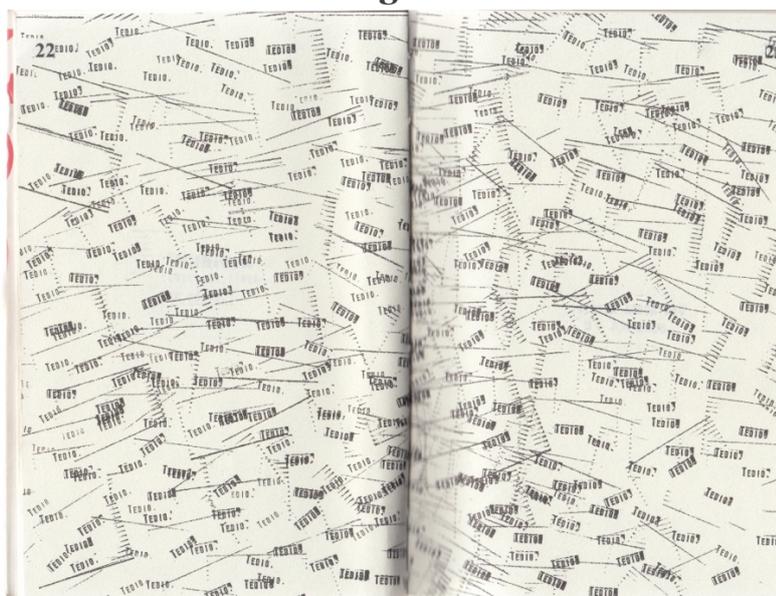
“NOS HAN DEJADO SOLOS” (14) indica la separación de la matriz o compañía de la cual forma parte, y reproduce la acción de escribir, su momento “aurático” según la conocida noción de Walter Benjamin, aunque, parodiándola, ya no estamos frente a la huella original. El timbre aquí representa el registro de un momento que parece único e irrepetible, en que el narrador estampa la frase⁹. La

⁹ Sabemos que el autor efectivamente escribió un primer original timbrando.

sentencia impresa se encuentra “sola” en la página, y su aparición en la sintaxis de la obra replica o refleja una escisión primordial del origen (matriz, madre) como comienzo de la narración.

En este sentido, el timbre objetualiza la oración, que adquiere una materialidad nueva como significante residual y reciclado, donde cobra especial relevancia la huella y la grafía. Luego, en la contra página, leemos una fecha, que denota el tiempo y el espacio, y que a la vez forma el trazado horizontal de la diacronía y trama del texto. Así, cada frase del libro, cada timbre en sus páginas forma parte de un ordenamiento temporal y espacial extraño, surgiendo una escritura tan gráfica —u objetual si se quiere— como otra semántica. En los cruces entre verticalidad y horizontalidad que dan sentido al relato, se quiebra y desfamiliariza el sistema organizado de la lengua institucional, tanto de la sucursal (sistema burocrático) como de la novela (campo literario). La escritura nos presenta cortes y rupturas respecto al orden de la realidad cotidiana laboral y su tiempo, y al avanzar en la lectura, notamos cómo al interior de la sucursal, el narrador y los personajes se encuentran aislados. En la penumbra, la percepción de los objetos y el entorno se desfamiliariza. Surge por ejemplo la temporalidad del tedio. Esta situación se refleja en los timbres de la palabra “TEDIO”, reiterada en forma desordenada en las páginas 23 y 24.

Fig. 2



(*La Filial* 22-23).

En su aliteración, la palabra “TEDIO” queda suelta, desatando el nudo vertical-horizontal. Al timbrarse la palabra repetida y ubicada aleatoriamente en la página, se dibuja un caligrama del aburrimiento y también de la desesperación. Observamos entonces que luego del corte de luz en *La Filial*, el protagonista pasa de ser una suerte de *autómata* (como trabajador antes del corte), hacia un sujeto relativamente *autónomo*, con el fin de sobrevivir en las nuevas condiciones. Pero esta autonomía, como continuaremos viendo, se desarrolla en forma anómala. Además de esta temporalidad, los timbres establecen una espacialidad en la página distinta a la escritura convencional de derecha a izquierda y a reglón seguido, y la materialidad del texto reconstruye también en la página, el espacio aparte, encerrado de la sucursal que se torna asfixiante y enloquecedor.

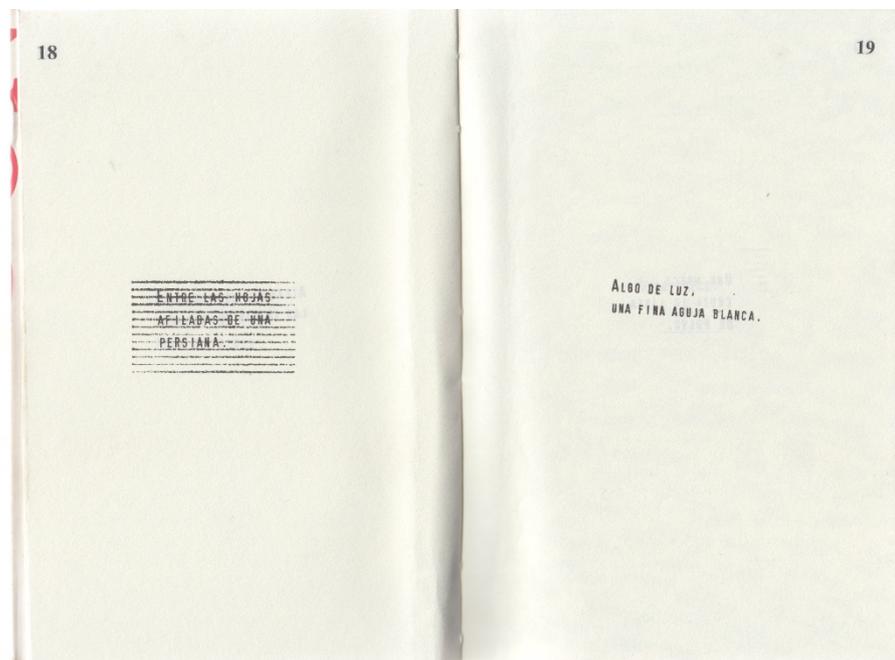
Una tercera expresión de cortar es la de separación del vínculo filio-matriz, que adquiere en esta obra varios sentidos. Puede leerse como una metáfora de la separación entre madre e hijo y también como subsecuente serie de referencias a la castración fálica que prosigue en el relato. La separación indicada en la frase “NOS HAN DEJADO SOLOS” (14), que timbra el narrador en la novela inmediatamente después de que se ha cortado la luz, significa también “la matriz me ha abandonado”. La separación del cuerpo de la madre implica, en términos generales, que debemos renunciar al goce materno, y así ingresar a la comunidad del lenguaje. *Filial* tiene una raíz que proviene del latín *filiālis*, o “perteneciente o relativo al hijo” (RAE 2001), y así, al mismo tiempo en que simbólicamente comienza la historia al desligarse de la empresa “madre” o “matriz”, nace la novela-hijo. Y nace, como hemos visto, en grafemas y figuras que van formando una visualidad reciclada, reapropiada, prestada, en las estampas que imitan y parafrasean el lenguaje de la matriz, tal como el niño aprende la lengua materna. Pero el lenguaje del hijo nunca es del todo nuevo, es aprendido. En *La Filial*, ese lenguaje reapropiado de la matriz-madre está condicionado por el sistema normativo burocrático e institucional. El *filio*, es decir la sucursal separada, y cuya voz se encarna en el narrador, nos muestra aquí la lengua autoritaria de la matriz, solo que en desacato con su orden matricial original. La apropiación resulta en lo que Brown llama *thingness*, una “irregular, o no razonable re-objetivación del objeto que se desliga de sus circuitos típicos” (51), donde la atención académica a los objetos y las cosas son una reacción contra la desaparición del objeto en un mundo crecientemente digital (57).

Dicho de otra manera, en *La Filial* la palabra del sistema dominante, del discurso normativo de una institución, se manifiesta en los registros de la oficina o la burocracia, antes funcionando normalmente en la compañía de la madre. Luego del corte, la palabra queda desconfigurada en registros más o menos incoherentes, como lo haría una máquina descompuesta. La “naturalidad” de ese sistema lingüístico-normativo, que había estado operando sin cuestionamientos, resulta expuesta en su arbitrariedad y monotonía técnica. En sus registros paródicos del lenguaje corporativo y burocrático, en la serie de apropiaciones textuales y materiales, *La Filial* expone, mediante los procesos de extrañamiento provocados por el corte, la sinrazón de las normas en el lenguaje que dominaban el correcto funcionamiento de la institución.

La escisión original, o si se prefiere, lo que podemos denominar como “castración simbólica primordial”, se replica por doquier en la obra, y el narrador vuelve siempre a la escena del trauma, que sería el acto de cortar(se), de separarse. Entonces el corte se reproduce como un constante *modus operandi*, y pronto leemos: “ENTRE LAS HOJAS AFILADAS DE UNA PERSIANA” / “ALGO DE LUZ, UNA FINA AGUJA BLANCA” (18-19, fig. 3).

Hay movimiento cortante o punzante de la luz en la sombra, que forma un achurado o rejilla, o bien un contraste sombrío, que va dibujando una suerte de claroscuro. El efecto cortante aquí revela una contraposición entre lo visible y lo invisible, generando una nueva luminosidad, un claroscuro que otorga al relato una dimensión tenebrosa y de encierro. El espacio está ahora escindido no solo de su origen, sino que del afuera, que apenas se filtra hacia el interior en los tenues rayos de luz.

Fig. 3



(*La Filial* 18-19)

Luego, en las páginas 32 y 33, se relatan una serie de hechos relativos a la castración del falo. Un personaje, la Sorda, se dirige al narrador, quien afirma: “ME INTERROGA: —¿NO HAY VELAS? (32) “LEE MIS LABIOS, PERO ESTÁ OSCURO” (33). En el siguiente par de páginas, leemos: “ME TOCA, / COMO LA CIEGA / EN EL ASCENSOR” (34) “LA MEDIDA / SE / REVIERTE” (35). Esta última frase está impresa con un tamaño de letras mayor que las previas, indicando que se revierte una medida, que puede ser una orden o mandato al interior de *La Filial*. Fiel a su escritura figurativa y ambigua, se abren otras posibles interpretaciones, como, por ejemplo, que se revierte la medida del falo del narrador, ya que lo “tocan”. El falo es también el significante de la pérdida originaria (Fink 102)¹⁰, y la serie de segmentaciones timbradas, junto con la *objetualización* de la escritura, tiene un correlato en las alusiones al falo como significante reiterativo, entre el corte, la falta y la sustitución.

El narrador se dirige después a la Sorda: “LE PREGUNTO: ¿QUIERE COGER?” (36), “—DAME UNA VELA —DICE” (37).

¹⁰ “Mientras que la castración se refiere a una pérdida primordial que pone en movimiento la estructura, el falo es el significante de esa pérdida.”

Esta interrogación tiene el doble sentido de la palabra “coger”, como tomar o recoger algo, y como relación sexual. La respuesta de la Sorda, “DAME UNA VELA”, centra la acción en el objeto fálico “vela”, que pronto vuelve a ser relacionado con otro conjunto de objetos: una linterna, un niño y un dedo. Las páginas continúan de la siguiente manera: “LA SORDA INSISTE” (38), “APROBADA” (39), “BAJO LA FALDA.” (40) “TRAGA SALIVA.” (41). Al igual que en otros timbres de la narración, “APROBADA” funciona aquí como residuo del registro especializado en *La Filial*, que ahora, destituido de su función original, expone y extraña una palabra colocándola en nuevo contexto: podemos pensar que la Sorda ahora ha sido “aprobada” por el narrador para algún tipo de acto sexual.

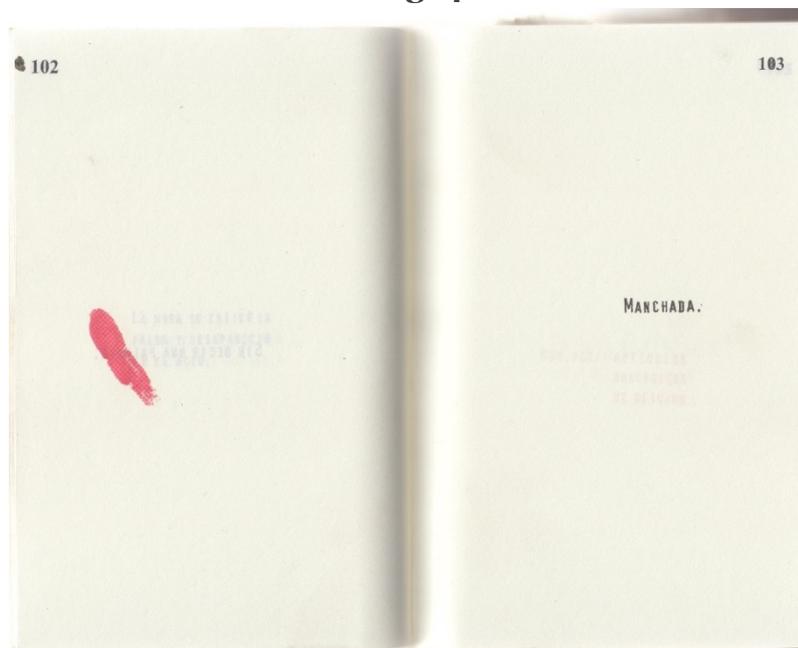
Luego, el protagonista se corta un dedo: “UN CORTE FINO: / EL CANTO DE UNA HOJA / DE PAPEL.” (86). Cuando el narrador se corta el dedo, el timbre dice: “LA MUDA SE AGACHO A OSCURAS. LAMIO SANGRE. / —ARDE —LE DIJE, TUS DIENTES ME DUELEN” (88-91). Acto seguido, repentinamente, se nos habla de un niño:

EL NIÑO ESTABA PERDIDO. / ERA POBRE, SIN MANERAS: EL COJO TENIA QUE BAÑARLO. / LA MUDA ME MOSTRO COMO LO HACIA./ PROLIJAMENTE, HASTA QUE SE HIZO GRANDE. (...) Y LO DEJO SECO/ LA MUDA SE ESTIRO LA FALDA Y DESAPARECIO EN EL ACTO (93-100).

Queda a nuestra interpretación la asociación metafórica entre dedo, linterna, niño y falo. La connotación de corte y castración como separación y carencia muestran la permanencia de la falta o vacío, como marca inevitable de la incisión, que va a persistir implícitamente en los timbres.

Si la serie de cortes y pegados reproducen paródicamente frases ya hechas (*readymades*) y signos tipificados de una institución, como un eco maquinal, al mismo tiempo producen también la extrañeza de marcas únicas, a veces minimalistas al máximo, hasta transformar esos signos en huellas. Así, producto del corte en el dedo, en la página 102 observamos una huella digital de sangre.

Fig. 4



(*La Filial* 102-103)

El papel es aquí cortante, ya que le hace un tajo al dedo del protagonista. La mancha que se genera es la marca de un signo no alfabético, pre-lingüístico, como otros en *La Filial*. Pero en su ambivalencia, la huella digital es al mismo tiempo susceptible de ser “leída” e identificar a una persona. El corte del dedo es así productivo: a través de la herida se produce una escritura sangrante que se escribe fragmentariamente desde la incisión y el accidente.

Los reciclajes de registros de un lenguaje prestado de la institución matriz, como hemos visto, van generando nuevos significados. Los procedimientos conceptuales, como reemplazar la creación por la selección, la fabricación por la disposición, la producción por la transcripción (Dworkin XLIV), articulan la estructura de *La Filial*. Surgen de esta manera estampas de frases, palabras, números, marcas, sintagmas entrecortados que tienen su correlato en las discapacidades de los personajes, quienes están, simbólicamente al menos, cercenados. Los “miembros” de la sucursal van apareciendo en el relato según un conjunto de incongruencias entre sus discapacidades y sus acciones. Entre los discapacitados tenemos por ejemplo a la Sorda, de quien nos dice el narrador: “LEE MIS LABIOS, PERO ESTA OSCURO” (33). La Sorda se compara pronto con otra trabajadora de *La Filial*, la

Ciega. Aparece luego la Muda y después el Cojo. A través de ellos, el texto de la novela nos sitúa en acciones contradictorias de los trabajadores, al borde de lo absurdo: “ME LO CONTÓ LA MUDA/ CUANDO ME VINO/ A PEDIR LAS PASTILLAS” (82). Estos contrastes van generando nuevos efectos de extrañamiento marcados por la falta. Las acciones de los personajes que se concentran en sus discapacidades: la Sorda grita, el Manco bate, la Muda gime, etc., manifiestan, a través del énfasis en sus mutilaciones o discapacidades, la fragmentación social, los efectos de cortes simbólicos, las acciones inútiles y sin sentido de funcionarios enajenados.

El lenguaje descompuesto y sus partes discontinuadas adoptan en la segunda parte de *La Filial* un nuevo conjunto de significaciones relacionadas con la locura, cuando el personaje sale al exterior: “UNA TARDE ME FUI. / SALI DE LA SUCURSAL / A LA HORA DE LA COLACION” (120-121). Esta salida, típica del empleado a la hora de almuerzo, se transforma en una suerte de fuga. Luego, el protagonista reaparece de pronto recluso en lo que suponemos es un hospital. Después de ser diagnosticado con acromatopsia retinal, le cortan el pelo, le fijan electrodos y le aplican corriente. Entonces leemos los siguientes timbres:

EL VOLTAJE OSCILA/ QUEMAN LAS RESISTENCIAS/
 HASTA QUE SALTAN/ LOS TAPONES.

1 CORTOCIRCUITO

1 ELECTROSHOCK

(...)

LAS LINEAS CORTADAS (134-141)

La ambigüedad de estas palabras permite referencias a las líneas narrativas, eléctricas o neuronales que resultan en la alienación como locura. Hay “1 cortocircuito” primero, que puede aludir al corte de luz en la sucursal, pero también en el cerebro del narrador, producto de la terapia de electroshocks, que provoca fallas en su memoria y confusión. La terapia electroconvulsiva reinstaura circuitos neuronales e implica que otro discurso normativo, el de la psiquiatría, se aplica para corregir la esquizofrenia u otra enfermedad mental. El estado de excepción que operaba en *La Filial* se replica ahora en el cuerpo del protagonista, ya que el electroshock supone la aplicación total del discurso biopolítico psiquiátrico sobre su persona.

El periplo del protagonista hacia el exterior en la novela deriva en ingresos a distintos hospitales donde continúan aplicándole *electroshocks*. Después de un tiempo, regresa a la sucursal, donde aún no se ha restituido la luz. Otra vez en el interior del recinto, el narrador junto a otros personajes, se encierran en el baño debido a que, se nos indica, unos perros han salido de sus jaulas. Estas jaulas ya habían aparecido antes en la historia cuando el protagonista busca por el recinto a la Sorda, con quien como vimos, ha tenido una aproximación sexual. Es entonces cuando se dice: “EL PERSONAL SE INQUIETA!” (60), y después, “ABREN LAS JAULAS” (61). Al principio no sabemos a qué se refiere, pero ahora podemos suponer que son las jaulas de los perros, las cuales pueden ser también ser los cubículos o estaciones de trabajo, separadas por panelas, que “EL MANCO BATE” (57). Además, leemos el timbre “PROCEDE” (62), que señala orden de ataque de los perros. En sentido figurado entonces, lo que puede estar ocurriendo es que los hombres (perros) atacan a las “HEMBRAS” (169), que serían las trabajadoras: LOS PERROS ARRINCONAN / A LAS HEMBRAS: EL TUERTO / SE LANZA A PROTEGERLAS. (169)

El corte de luz permite que se desaten pulsiones sexuales antes reprimidas, asociadas a la animalización. Si antes la deshumanización se ejercía mediante el control al interior de la institución, ahora domina el espacio la irracionalidad y la violencia. Escondidos de los perros, los personajes, en un doble confinamiento (baño dentro de la sucursal), nuevamente realizan actos incongruentes con sus capacidades físicas, que irónicamente denotan siempre incapacidades: “LA MUDA, AL OIDO/ LE DICE QUE NO” (162).

Luego ocurre, debido a los perros, una suerte de caos:

EL COJO ENTRA/ A LA FUERZA/ PATEANDO LA
 PUERTA.
 LA MUDA GIME. / EL MANCO APLAUDE. LA CIEGA
 LLORA.
 NO SE PUEDEN DISTINGUIR LOS ANIMALES” (168-
 171)

En ese momento se restituye la luz, y entonces, como otros sucesos en *La Filial*, esta parte de la historia queda también cortada, incompleta. Solo suponemos que la Ciega ha muerto, y se nos dice que: “SE LA LLEVAN / SIN MORTAJA: / MURIO

DESNUDA” (174). Podemos pensar que ha ocurrido un asesinato, posibilitado por la oscuridad durante el corte de luz. Ahora, restituida esta, el cuerpo del delito es expuesto. El desorden normativo al interior de la sucursal sin luz tuvo como resultado la suspensión de las normas sociales imperantes en la institución, de ahí que actos como los intentos de violación (animalidad) y el asesinato hayan podido ocurrir. Quedan entonces los rastros de esos hechos, y cuando se restituye el servicio eléctrico y se encienden las luces, hay sangre en el pasillo. El narrador afirma: “TUVE ACCESO A LOS INFORMES/ VI LAS FOTOGRAFIAS” (192-193). Aunque no sabemos con certeza a qué informes se refiere, podemos inferir que se trata de aquellos referidos al crimen ocurrido en la sucursal, documentación que termina siendo archivada. Al final de la obra, se lee:

LA RUTINA –PASAN AÑOS– LA RUTINA PERSISTE EL
PERSONAL INDIFERENTE/ EN SUS RESPECTIVAS/
ESTACIONES DE TRABAJO (195-196).

Las últimas páginas de *La Filial* están en blanco (198-199), pero la antepenúltima es negra. El blanco es tal vez indicativo del silencio sobre el crimen y la muerte al interior del lugar durante el estado de excepción que ahora ya ha finalizado. Hay una borradura del pasado o blanqueamiento, y una posible referencia a la dictadura militar en Chile, que se sugiere también porque una de las fechas que se timbran en la contraportada del libro, y que se integra como página a este, dice “11 DE SEPTIEMBRE”. Los apagones eran una situación bastante común durante la dictadura de Pinochet, y desde luego, por otra parte, el 11 de septiembre representa además un corte histórico fundamental en la historia de Chile. Ese corte nos permite relacionar el estado de excepción (que hemos visto encontramos tanto aplicado a la sucursal, como al cuerpo del narrador con los electroshocks), con la vanguardia literaria y artística, y los conflictivos procesos de recuperación de la memoria, particularmente respecto a las violaciones de los derechos humanos durante la dictadura militar.

En un debate sobre las relaciones entre neovanguardia y el Golpe de Estado en Chile, W. Thayer (2006) ha criticado algunas teorizaciones de N. Richard respecto a la *Escena de*

*avanzada*¹¹ chilena, como si esa escena hubiese replicado acríticamente el Golpe en el campo artístico. Ese argumento instalaría al Golpe como presente continuo, sublime y trascendental en el campo del arte. Por el contrario, Richard afirma que “en el caso de la Avanzada, reestilizar los cortes y las fracturas de una temporalidad violenta mediante una sintaxis de lo disociado y lo inconexo” fue una manera en que la escritura y el arte trabajaba con los “accidentes de representación” (32). Como obra publicada 25 años después del fin de la dictadura, en *La Filial* se reactualiza ese debate. Las relaciones entre corte histórico (Golpe) y políticas neoliberales del shock, con el shock de la terapia electroconvulsiva¹², así como con la escritura entrecortada de una sintaxis fallida, objetual y concreta, que como hemos visto recurre además a una materialidad minimalista, de deshecho, plantean esta como la única manera posible de narrar. En su construcción alegórica *La Filial* compuesta en series de referencialidades internas y externas al texto, en la suma de capas de significados posibles, los fragmentos de memoria individual y colectiva se abren a nuevos sentidos.

A estas alturas es posible ofrecer algunos comentarios finales a modo de conclusión. Hemos considerado “el corte” en esta novela como condición conceptual necesaria para la narración, y como marca de una ausencia y separación que es generativa de escritura. El corte, como vimos, se manifiesta en *La Filial* como separación originaria de la matriz, y permite figurativamente al *filio* una escritura de timbres que reorganiza el tiempo y el espacio del lenguaje institucional en ecos entrecortados y paródicos. Así se forman segmentos que rompen la linealidad de la escritura y la trama de una novela convencional. Las réplicas del corte las encontramos en los fragmentos, en las características de los personajes discapacitados, en un narrador desafiliado, extraño, alienado de sí mismo y los demás.

Dijimos también que los timbres retrotraen la escritura a su materialidad objetual y concreta. Este efecto *retro* hace pensar que *La Filial*, como crítica política al neoliberalismo, desde su estética, podría quedarse atrapada en una nostalgia paralizante,

¹¹ *Escena de avanzada* es el nombre que le dio Nelly Richard a un conjunto de obras durante la dictadura militar en Chile. Ver de Richard el libro *Margins and institutions*. Melbourne: Art & Text, 1986.

¹² Klein (2007) muestra esta asociación entre las prácticas psiquiátricas de electroshocks ilegales, contratadas por la CIA, y las del neoliberalismo de Milton Friedman.

que solo puede mirar hacia al pasado, anquilosada en una manualidad anacrónica¹³.

El regreso a la materialidad del libro en *La Filial* expresa una tendencia nostálgica del escritor como artesano. Pero sabemos también que la memoria es retroactiva, y que modifica y subvierte la manera en que ordenamos e interpretamos los hechos y la historia. *La Filial* es una alegoría de la alienación social de los trabajadores y del estado de excepción. Su patrón de escisiones nos refiere a una crisis sobre nuestros modos de ser en el tiempo y el espacio del capitalismo actual en Chile. Podríamos decir que la obra es pesimista y postula el fracaso, ya que, al final de la novela, no hay escapatoria posible a la burocratización de la vida.

Sin embargo, la escritura misma surge como testimonio y como registro contra- institucional. El conceptualismo no denuncia explícitamente una situación social, sino que lo hace formal y figurativamente. *La Filial* no denuncia los horrores de la jaula de hierro weberiana porque el narrador reflexione o nos muestre cómo es consciente de ella. En cambio, registra hechos que parecen vacíos de connotaciones políticas, y que en este sentido “hablan por sí mismos”, liberando la heterogeneidad de interpretaciones. Al final del relato, el crimen, el silencio, y el regreso a la rutina proponen una suerte de prisión interminable, estado que solo podrá ser interrumpido, tal vez, por un nuevo corte. Y, sin embargo, los restos del crimen, del abuso, de la violencia sobre los cuerpos, del encierro espiritual y físico quedan expuestos, estampados en la obra como testimonio.

Bibliografía

Alberro, Alexander. “Reconsidering conceptual art”. *Conceptual art: a critical anthology*. Alexander Alberro and Blake Stimson (eds.), Cambridge, Mass., MIT Press, 1999, pp. XVI-XXXVII.

Almonte, Carlos y Meller, Alan. *Neoconceptualismo: el secuestro del origen*. Delhi, Sarak Editions, 2001.

¹³ Jameson había notado, en forma parecida a Brown, que tenemos un afán por recordar, propio de la cultura postmodernista, y que se manifiesta por ejemplo en la nostalgia por la manualidad del pequeño burgués, y su dedicación al coleccionar (285).

Amaro, Lorena. "Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente". *Literatura y lingüística*, n.º 29, 2014, pp. 109-129.

Areco, Macarena. *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Santiago, Ceibo, 2014.

Aros Legrand, Pablo. "Visión del cuerpo: un recorrido corporo-textual a partir de los años setenta en Chile". *Revista de literaturas hispánicas*, n.º 5, 2017, disponible en: www.joveneshispanistas.com [1/04/2019].

Cussen, Felipe. *Neoconceptualismo: Ensayos*. Delhi: Sarak Editions, 2014.

Bongers, Wolfgang. "Memoria, medios audiovisuales y literatura expandida en la narrativa chilena reciente (Baradit, Fernández, Zambra)". *Revista de Humanidades*, n.º 37, 2018, pp. 103-130.

Dworkin, Craig. "The Faith of Echo". *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*. Craig Dworkin and Kenneth Goldsmith (eds.). Evanston, Illinois, Northwestern UP, 2011.

Fink, Bruce. *The Lacanian Subject. Between Subject and Jouissance*. Princeton, Princeton UP, 1995.

Goldsmith, Kenneth. "Why conceptual writing, why now". *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*. Craig Dworkin and Kenneth Goldsmith (eds.). Evanston, Illinois, Northwestern UP, 2011.

Jameson, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke, UP, 1991.

Klein, Naomi. *The shock doctrine: the rise of disaster capitalism*. New York, Metropolitan Books/Henry Holt, 2007.

Manzi Cembrano, Jorge. "Ilegibilidad en la novela: El caso de Cristián Barros". *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Santiago, Ceibo, 2014, pp. 151-167.

———. “Experimentalismos en la novela chilena reciente. La ilegibilidad como estilo.” *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Santiago, Ceibo, 2014. pp. 51-74.

Meller, Alan y Almonte, Carlos. *Neoconceptualismo: el secuestro del origen*. Delhi, Sarak Editions, 2001.

Paez, Dennis. *Poesía visual en Chile. Una cartografía de las prácticas visuales de la poesía chilena*. Tesis magíster. Santiago, Universidad de Santiago de Chile, 2012.

Richard, Nelly. “Lo político y lo crítico en el arte. ¿Quién le tiene miedo a la neovanguardia?”. *Revista de crítica cultural*, n.º 28, 2004, pp. 30-39.

Sarabia, Rosa. *La poética visual de Vicente Huidobro*. Frankfurt am Main, Vervuert, Madrid, Iberoamericana, 2007.

Thayer, Willy. *El fragmento repetido: escritos en estado de excepción*. Santiago, Metales Pesados, 2006.

Wershler, Darren. “Conceptual Writing”. *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Baltimore, MD, The Johns Hopkins UP, 2014, p. 89.