

La filial de Matías Celedón: escritura de oficina¹

Matías Celedón's *La filial*: Office Writing

Marcela Labraña Cortés
Pontificia Universidad Católica de Chile
mlabrana@uc.cl

Enviado: 10 mayo 2024 | **Aceptado:** 29 mayo 2024

Resumen

Este artículo indaga, fundamentalmente, en los posibles vínculos que puedan establecerse entre las condiciones materiales y procedimientos escriturales de *La filial* de Matías Celedón y el concepto «muerte del autor» (1968) de Roland Barthes. También revisa la estructura y la atmósfera burocrática y agobiante de la oficina en la que se desarrolla la trama, planteando una comparación con dos obras clásicas sobre el tema: *Bartleby, el escribiente* (1853) y *Bouvard y Pécuchet* (1880). Finalmente, alude a referentes de la poesía experimental como Martín Gubbins, Guillermo Deisler, Elsa Werth y Sergio Chejfec, entre otros, con el objetivo de perfilar una suerte de «escritura de oficina» que trasciende las diferencias habituales entre los géneros narrativo y poético.

Palabras claves: Muerte del autor, escritura de oficina, poesía experimental, timbres.

Abstract

This article, fundamentally, investigates the possible links that may be established between material conditions and scriptural procedures of *La filial* by Matías Celedón and the concept of «Death of the Author» (1968) by Roland Barthes. It also reviews the bureaucratic and oppressive structure and atmosphere of the office in which the plot takes place, proposing a comparison with two classic works on the subject: *Bartleby, the Scrivener* (1853) and *Bouvard and Pécuchet* (1880). Finally, it alludes to references of experimental poetry such as Martín Gubbins, Guillermo Deisler, Elsa Werth y Sergio Chejfec, among others, with the aim of outlining a kind of «Office Writing» that transcends the usual differences between the narrative and poetic genres.

Keywords: Death of the Author, office writing, experimental poetry, stamps.

1 Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt n° 3170773 «La poética del libro en Juan Luis Martínez» (2017-2020), y está basado en una ponencia presentada el 17 de octubre de 2019 en el marco del coloquio internacional *Autres temps, autres formes? Le contemporain dans le récit chilien actuel*, Université Paris 8, París, Francia. Agradezco a Matías Celedón por compartir las herramientas y materiales con los que fue elaborada *La filial* en el marco del V Festival de Libros «¿Para qué paratextos?», organizado por La oficina de la nada y Campus Creativo UNAB en julio de 2022.

Introducción

Roland Barthes planteó en «La muerte del autor» (Manteia, 1968) que el protagonismo indiscutido de la figura del autor, de «su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones» (66), está fuertemente arraigado en nuestra cultura literaria, en particular la moderna. Por esta razón, la «explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera en definitiva, siempre, la voz de una sola persona, el autor, la que estaría entregando sus “confidencias”» (66). No obstante, en el seno de la propia modernidad, voces como la de Stéphane Mallarmé se han embarcado en el intento por derrumbar o al menos socavar el mito del autor demiurgo, alquimista o iluminado, tan caro al romanticismo. Pienso que el libro *La filial* de Matías Celedón (1981), publicado por Alquimia Ediciones en 2012, se sube a bordo de una de las naves postreras de esta empresa liderada por Mallarmé, «el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario» (Barthes 66). La poética de Mallarmé, explica Barthes, «consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura (lo cual, como se verá, es devolver su sitio al lector)» (67). *La filial* buscaría, a través de diversas estrategias paratextuales y textuales, alcanzar la «impersonalidad» (66), es decir, «ese punto en el cual solo el lenguaje actúa, “performa”» (67). El conceptualismo, la perspectiva empleada por Sebastián Reyes para aproximarse a la novela, guarda relación con esta clase de tentativas por aminorar, disfrazar o, derechamente, aniquilar la presencia del autor. Reyes define conceptualismo basándose en el texto «Conceptual Writing» de Darren Wershler. La escritura conceptual, según Wershler, se caracteriza fundamental aunque no exclusivamente por el uso de restricciones que funcionan como instrumentos para organizar un material de origen, por lo general, apropiado a partir de informes legales, pronósticos del clima o artículos científicos, es decir, de discursos marginales respecto de la literatura canónica (cit. en Reyes 143). El conceptualismo literario «re-materializa la escritura como objeto, diversificando sus formas de presentación; por ejemplo, en grafías, la inclusión de fotografías, dibujos, íconos, etc.». En *La filial*, numerosos gestos, 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», operan como restricciones que determinan la escritura (Reyes 143). Debido al empleo de las técnicas del conceptualismo literario, «escritura no creativa», en palabras de Craig Dworkin, «la originalidad y lo «autorial» pierden propiedad» (cit. en Reyes 144), es decir, la merma en la originalidad atenúa necesariamente el brillo o el protagonismo de la figura del autor. Conviene aquí regresar a Barthes y recordar que el autor

es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o dicho de manera más noble, de la «persona humana» (66).

El autor tal y cual lo concebimos es un constructo moderno y, por lo tanto, mozuolo aún. Antes, mucho antes, en el apogeo del mundo medieval, encontramos figurantes que se desmarcan en diversos grados pero nunca totalmente del rol desempeñado por el copista mediante el instrumento de la glosa o el comentario.

Los materiales

Un libro como *La filial* amerita, ante todo, un informe material que se limite a constatar, de manera neutra y meticulosa, sus principales características. Empecemos: *La filial* tiene 200 páginas, foliadas del 1 al 200 en números grandes, como las hojas de un cuaderno de actas. De hecho, las tapas del cuaderno son reproducidas después de los paratextos de inicio (tapa, solapa izquierda, portada, depósito legal, portadilla) y antes de los propios del cierre o fin (nota de edición, colofón, solapa derecha y contratapa). Los textos son breves, se emplazan, por lo general, solitarios en el centro de una página y están escritos exclusivamente en mayúsculas, ya que cada uno de ellos es, evidentemente, producto de un sello de tinta. La posición que estos textos ocupan en cada página no es regular, tienden más bien a desviarse del centro perfecto y, en ocasiones, se multiplican y distribuyen de manera aleatoria por toda la página (*La filial* 22-23). El volumen se cierra con la siguiente y clarificadora «Nota de Edición»:

LA FILLIAL fue escrito y realizado con un sello Trodat 4253, con tipos móviles de 3mm y 4mm, en dos tablillas de seis líneas con un máximo de 90 caracteres por impresión. Este trabajo forma parte de una colección de cinco objetos diferentes impresos por el autor, uno de los cuales constituye el holotipo *Copiador*, timbrado sobre un libro de actas, original reproducido en las páginas anteriores (203).

Pero en este libro, «que fue escrito y realizado con un sello Trodat 4253», también encontramos algunas fotografías en blanco y negro (*La filial* 49 a 51, 72), dibujos elaborados sobre la base de la impresión contigua de las dos tablillas que dispuestas de modo horizontal dan origen a una persiana (18) y a los pasillos en los que se distribuyen las estaciones de trabajo del personal (197) y, verticalmente, a la ventanilla de la caja de un banco (115) y a la puerta de un baño (156). Además, hay estampas que parecen provenir de timbres de un solo bloque de carácter oficial (191) y una mancha roja en la página 102, huella dactilar que marca el inicio de la sección de *La filial* impresa en ese color de tinta que se extiende hasta la página 148 (ESTAS SON MIS HUELLAS DIGITALES²) con excepción de la 103 –en tinta negra– y la 104, vacía. Antes, desde la página 1 hasta la 101 se utiliza tinta negra. Luego de esta suerte de paréntesis en tinta

2 En general transcribiré las citas de *La filial* en los colores de tinta –negro o rojo– que figuran en el original, a excepción de algunas páginas que he escaneado con el fin de destacar sus características visuales.

roja (102 a 148) que acabo de mencionar, la tinta negra reaparece en la página 149 y se mantiene hasta el final (página 197).

En «La opacidad de los objetos», Emilio Gordillo comenta en detalle el aspecto material del volumen en ese momento (2009) inédito: «el libro ES un cuaderno original de actas, libro viejo y de tapas gruesas y duras con la palabra COPIADOR en la portada, es pesado como el mayor de los bultos, y en cada una de sus páginas no se emplazan más de tres o cuatro líneas breves de palabras timbradas a mano por el propio Celedón» (20). El soporte que habitualmente se usa para llevar un *libro de actas* es un cuaderno de 100 o 200 hojas foliadas o numeradas, tamaño DIN A4, de composición o pautado con líneas horizontales paralelas o cuadrículado y tapas duras. Las empresas o compañías integradas por accionistas asentan en este tipo de cuadernos las actas de las sesiones de su consejo de administración, de sus asambleas o juntas. En algunas empresas este u otro cuaderno hace las veces de libro de actas destinado a la inspección oficial. En él se levantan las materias correspondientes a las visitas que les practican diversas entidades gubernamentales. Es muy importante que las hojas estén numeradas, ya que para dar por concluido un libro de actas debe hacerse una diligencia en la que se hace constar el número de páginas que tiene, el número de actas firmadas y selladas, la fecha de apertura y de cierre. Seducido quizás por este último rasgo, Celedón ha comentado que su primera intención fue «realizar» de un modo similar cada uno de los ejemplares de la primera edición, es decir, timbrar todas las páginas foliadas de cada uno de estos cuadernos de actas. Hubiera preferido esta opción, a pesar de lo engorrosa, ya que posibilitaría que el lector entendiera a cabalidad que *La filial* «no es solamente un libro sino también su materialidad» (Gordillo 20). Además, gracias a este proceso de manufactura, cada copia hubiera sido un «original» y *La filial*, un libro objeto o de artista. Finalmente, se optó por reproducir el libro de actas, en concreto, el ejemplar que el autor llama «holotipo *Copiador*», en un gran número de copias bajo el marco que impone la edición convencional.

El 2016 apareció una versión de *La filial* traducida al inglés por Samuel Rutter que mantuvo la misma estructura y forma de producción, es decir, Celedón tuvo que timbrar el libro por completo nuevamente:

The Subsidiary was written and produced using Trodat 4253, 4912, 4954 and stamps, with three- and four-millimeter movable type on plates displaying four to six lines of text and a maximum of ninety characters per impression. This work forms part of a collection of eight different objects found at an employee's workstation, and was printed by the author in collaboration with Obrera Gráfica. One of these works constitutes the holotype Notarial foliado, stamped on pages measuring 24 by 35.5 centimeters, as reproduced in this edition (*The Subsidiary* 200).

Tal como se menciona en la cita, en esta ocasión Celedón, con la ayuda de Obrera Gráfica, elaboró, «timbró», en estricto rigor, los textos de *The Subsidiary* en ocho objetos

de oficina distintos, entre ellos, en fichas o tarjetas que sirven para llevar el registro de asistencia de los empleados semana a semana.



FIGURA 1.

Los textos (SILENCE. / ABSENT.) corresponden a *The Subsidiary* (70-71), respectivamente.³

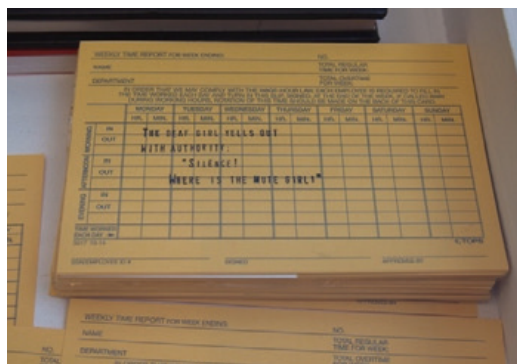


FIGURA 2.

El texto impreso corresponde a *The Subsidiary* (26).

En este caso, el soporte intensifica la atmósfera oficinesca de *La filial* y su carácter de libro-objeto o libro de artista. Recordemos, apoyándonos en el ensayo «Libros de artista» de Javier Maderuelo, que un «libro de artista no es un libro artístico ni es un libro que hable sobre arte. Tampoco es un libro dedicado a un artista o a mostrar su obra»

³ Todas las fotografías del archivo material de Matías Celedón fueron tomadas por mí con ocasión del V Festival de Libros «¿Para qué paratextos?».

(en Lafuente 26) o un libro de bibliófilo «primorosamente» elaborado con materiales nobles, buen diseño tipográfico y en el que suelen intervenir artistas como ilustradores (27). Un libro de artista, en cambio, se caracteriza por hacer de la página «un objeto de contemplación estética y no solo de mera lectura» (25) y por plasmar el proceso del libro como obra de arte. En su libro *Arte impreso* Maderuelo complementa lo anterior señalando que un libro de artista amerita que el autor se convierta en editor, esto es, que se haga cargo personalmente de aspectos como:

elegir los materiales, imprimir las páginas, encuadernar volúmenes, diagramar los contenidos y confeccionar las piezas, etcétera, eligiendo papeles, tamaños, tintas, métodos de impresión, y, sobre todo, haciendo evidentes los procesos de fabricación, jugando con la opacidad, la transparencia, el solapado de páginas, las estampaciones en seco, los troquelados y las perforaciones, las superposiciones, los colores, las texturas, las formas, los tamaños, las encuadernaciones, el orden de las páginas (158).

Como hemos visto, Celedón, en ambas ediciones de *La filial*, participa activamente en cada una de estas etapas de producción y consigue, de este modo, que su libro deje «de ser un mero soporte de textos e imágenes para convertirse en una obra en la que se articulan forma y contenido» (Maderuelo 158).

Espacios: partes por un todo

El espacio donde ocurre la acción no está descrito con precisión. No obstante, sí se alude a estaciones de trabajo separadas por paneles y se mencionan objetos habituales en una oficina: bandas elásticas, engrapadores o corchetes (48), cinta adhesiva transparente (49-50), tarjetas de visita, tabaco y papel de arroz (51), fósforos y una vela (52), una linterna (53), artículos analógicos de oficina (105). Estas indicaciones se condicen con el sentido de la palabra «filial» utilizada en el título. Se trata de un adjetivo que se define como «Perteneiente o relativo al hijo» y «Dicho de una entidad: Que depende de otra principal» (*Diccionario de la lengua española*), pero que nominalizada⁴ –*La filial*– suele referir a una «empresa controlada por otra que posee la mayor parte de su capital» (*Diccionario del español jurídico*). Respecto al término afín y, en cierto modo, matriz de filial, *oficina*, el diccionario de María Moliner lo define como un «sitio donde se trabaja, como taller o despacho, o cualquier sitio en que se prepara o gestiona algo» (552). Ahora bien, «despacho», explica Moliner, es el sitio donde se trabaja escribiendo, haciendo cuentas, etc. Moliner insta a revisar también otras locuciones como *administración*, *agencia* (552) *despacho*, *dirección*, *dirección general*, *escribanía*, *escritorio*, *taquilla*, *sección*, *ventanilla* (553). La verdad es que a partir de los diccionarios es poco

⁴ Es decir, dar la función de nombre o sustantivo a un adjetivo anteponiéndole un determinante: la filial, en este caso.

lo que puede deducirse. Muy por el contrario, varias dudas razonables se abren paso: ¿En qué rubro operan tanto esta filial como su casa matriz? ¿Se ubican ambas en la mismo país? ¿Cómo se llama la empresa? Más allá de estas preguntas sin respuesta, la escueta información proporcionada nos permite imaginar una oficina «promedio» como aquellas que poblaban las pantallas televisivas chilenas en la década de los 80: la endogámica «La oficina» del *Japening con Ja*, el lugar de trabajo de los incompetentes Hermosilla y Quintanilla en *De chincol a jote* o el seudodocumental –*mockumentary*– *The Office* (NBC 2005 - 2013).

El personal

Al igual que el título, la dedicatoria del libro («A todo el personal») también alude al ámbito laboral. La cuarta acepción de «personal» es, justamente: «Conjunto de las personas que trabajan en un mismo organismo, dependencia, fábrica, taller, etc.» (*Diccionario de la lengua española*). Curioso giro de un término si consideramos que viene de *persona*, asunto que recuerdan sus dos primeras acepciones: «Pertenciente o relativo a la persona» y «Propio o particular de la persona», y que esta cuarta más bien borra o anula cualquier rastro de lo «propio» o lo «particular» bajo la idea de conjunto, de grupo anodino de personas que renuncia a su identidad, a su singularidad en pos de un objetivo laboral. En efecto, las y los integrantes de este variopinto personal de *La filial* carecen de nombre y de apellido, y son denominados precariamente a partir de sus carencias físicas: «la muda», «la sorda», «la ciega», «el manco», «el cojo» y «el tuerto» reemplazan cualquier atisbo de particularidad. Junto a ellos emerge el narrador, daltónico por cierto (127),⁵ quien da cuenta, en primera persona, y con el tono típico del burócrata, tan escueto como preciso, de los acontecimientos. En el esquema siguiente, con el objetivo de facilitar la lectura, de dejar constancia, aparecen el narrador y los personajes, cada uno enfrentado al número de página que corresponde a su primera aparición:

▪ EL NARRADOR	→ 9
▪ LA SORDA	→ 26
▪ LA CIEGA	→ 34
▪ EL COJO	→ 56
▪ EL MANCO	→ 57
▪ EL TUERTO	→ 65
▪ NIÑO CAUTIVO (POR EL COJO)	→ 81
▪ LA MUDA	→ 82

5 ACROMATOPSIA RETINAL: SOY CIEGO AL COLOR.

Por otra parte, tampoco se dan detalles respecto a las funciones específicas que cada integrante del personal desempeña durante sus horas de trabajo. Así ocurre, por ejemplo, cuando el narrador aparece por primera vez y cuenta: «INTERRUMPO MIS LABORES COTIDIANAS PARA DEJAR CONSTANCIA» (9), sin explicar en qué consisten estas «labores cotidianas». Más adelante, un diálogo entre la sorda y el narrador permitirá vislumbrarlas:

LA SORDA SE LEVANTA
DE SU ASIENTO Y ME
PREGUNTA: -¿TÚ QUÉ HACES? (26).

-SALVO GENTE (27).

LA SORDA
PREGUNTA DENUEVO:
-¿A QUÉ TE DEDICAS? (29).

TIMBRO LAS ÓRDENES,
LAS INSTRUCCIONES, LOS
MANDATOS... (30).

Estamos ante preguntas muy similares y sencillas (-¿Tú qué haces? / -¿A qué te dedicas?) que reciben respuestas inesperadas disímiles. De la primera respuesta se desprende que el narrador realiza una labor muy importante («-Salvo gente»). No obstante, en la segunda, el mismo narrador cuenta que desempeña un rol secundario, simple y burocrático: «Timbro las órdenes, Las instrucciones, Los mandatos...» (30). Esta frase se reitera de manera casi idéntica en la página 147; aquí solo cambia la puntuación final y la tinta de impresión que ahora es roja:

TIMBRO LAS ÓRDENES,
LAS INSTRUCCIONES,
LOS MANDATOS. (147).

Todo libro de actas debe recoger los acuerdos tomados en las juntas, es decir, los resultados de las votaciones y las correspondientes resoluciones alcanzadas. También debe llevar registro de los datos relativos a la convocatoria y la constitución de cada reunión, los asuntos debatidos y las intervenciones que hayan solicitado constar en el libro de actas. Cada libro debería empezar indicando la fecha de la diligencia de apertura, a continuación se incluyen las actas y, por último, la diligencia de cierre. Al dar por concluido el libro de actas cobra sentido que el cuaderno lleve impreso el número de páginas, ya que, básicamente, este trámite consiste en hacer constar el número de páginas que tiene, el número de actas firmadas y selladas, la fecha de apertura y de cierre del libro. Por último, el documento debería ir firmado, idealmente, por la jefatura o presidencia.

Tiempo: días y horas constatadas

El narrador incluye en muchas de sus páginas fechas timbradas que simplemente buscan dejar constancia de las juntas y de los temas propios del funcionamiento de la filial, limitándose a los requerimientos del soporte: un cuaderno de actas. A la luz de un adelanto publicado en *Contrafuerte* en 2009, podríamos suponer que quizás el año consignado a través de timbres, siempre el 2008, corresponde al tiempo en que se llevó a cabo esta obra. En algunas páginas también se incluye la hora. Así ocurre, por ejemplo, luego de la dedicatoria, en la página inicial del libro y poco antes de la primera fecha –05 JUN 2008– (15): «EL SUMINISTRO ELÉCTRICO / SE INTERRUMPIRÁ DE / 08:30 A 20:00 HRS.» (5). El corte de luz irá acompañado del corte de las líneas telefónicas (12) y de un ambiente hostil tanto en el exterior «AFUERA SE OYEN GRITOS.» (13) como en el interior, ya que el personal ha sido abandonado a su suerte por la jefatura: «NOS HAN DEJADO SOLOS.» (14). La primera jornada laboral en penumbra concluye con una mosca muerta: «UNA MOSCA MUERTA.» (24) y, antes de eso, la consignación material del tedio infinito:

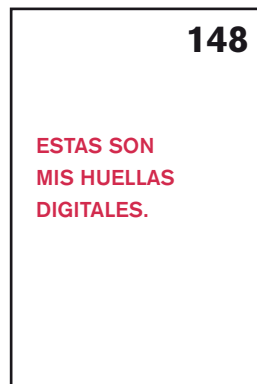


Recordemos que, como plantea Gordillo, «*LA FILIAL* es el relato de un funcionario público que decide escribir lo que le sucede en el lapso de un corte de luz» (20). En este marco, el tedio infinito, que llega a desbordar las páginas 22 y 23, no respondería exclusivamente a las primeras horas sin luz, sino a la rutina oficinesca con su ritmo cansino y carente de mayor propósito. Así, «amparándose en la prótesis maquinal de un timbre», el funcionario público «timbra su relato en una penumbra impuesta sin ninguna explicación por una institución con ese mismo nombre: *LA FILIAL*» (Gordillo 20).

Por otra parte, en el primer apartado de este artículo, «Algunas constataciones materiales», indiqué que desde la página 102 a la 148 se extiende una suerte de paréntesis impreso predominantemente en tinta roja. Ahora bien, tras el corte de suministro hay dos lagunas o elipsis importantes:

LA FILIAL	
fechas y horas registradas (← timbradas):	
▪ 05 JUN 2008 (15)	} ← 08:30 A 20:00 HRS. (5)
▪ 06 JUN 2008 (25)	
▪ 07 JUN 2008 (74)	
▪ 08 JUN 2008 (80)	
▪ []	PRIMERA ELIPSIS ←
▪ 13 JUN 2008	
▪ []	SEGUNDA ELIPSIS
▪ 16 JUN 2008 (154)	
▪ 17 JUN 2008 (172)	} ← 19:53 PM (185)
▪ 18 JUN 2008 (181)	
▪ X JUN 2008 (191)	

Si nos atenemos a las fechas constatadas, este inciso en rojo de 46 páginas coincide precisamente con la primera elipsis que va del 08 JUN 2008 (80) al 13 JUN 2008 (149). El inciso comienza en la página 102 con una mancha roja que claramente corresponde al fragmento de una huella dactilar, y culmina con la siguiente frase, también timbrada en rojo:



La página 148 claramente comenta o explica la 102; ambas, por lo tanto, funcionan como portada y contraportada del inciso en tinta roja. Ahora bien, solo en una de las páginas que integran este fragmento, la 103, aparece algo, una palabra, en tinta negra. En la siguiente página par, la 104, no hallamos ni tinta roja ni negra, solo el silencio:



Esta laguna temporal posibilita un *flashback*, es decir, un retroceso temporal breve que retorna rápidamente al presente, aunque, en rigor, el relato no retorna al 08 de junio sino al 13, cinco días después. En concreto, entre las páginas 112 a la 141 el narrador recuerda su pasado. Cuenta que trabajó en un banco, que fue cajero a través de timbres y frases típicas de ese rubro. Sucede, al parecer, un momento en extremo perturbado ya que el manipulador de los sellos, el narrador, pierde el control y se vuelve loco timbrando fechas (solo día y mes, no el año) en una misma página, sin orden evidente:



La última fecha, **X JUN 2008**, resulta bastante ambigua, ya que podría leerse como un 10 romano (y en ese caso se situaría al interior de la primera elipsis (que se extiende entre el 08 y el 13 de junio) o bien como la tachadura de la fecha del cierre de acta. Además, no está realizada con el mismo timbre, sino con uno probablemente encontrado, y que pertenece a un juzgado:



Otras oficinas

En el imaginario del siglo xx abundan las monótonas peripecias de los oficinistas; basta recordar a Kafka⁶ o el *Libro del desasosiego* de Bernardo Soares –uno de los tantos heterónimos de Fernando Pessoa–. Un antecedente clave es el célebre *Bartleby, el escribiente* (*Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street*), escrito por Herman Melville a mediados del siglo xix.⁷ El protagonista, Bartleby, un escribiente que prefiere no ejercer como tal, define un modelo o arquetipo que ha atraído a numerosos escritores, críticos y filósofos. La anécdota, archiconocida, es la siguiente: Bartleby trabaja como copista en la oficina de un abogado, el narrador de la historia. En el periodo inmediatamente anterior a la llegada de Bartleby, cuenta el abogado, «tenía yo dos personas empleadas como copistas en mi despacho, más un chico espabilado, que hacía los recados. Primero, Turkey; segundo, Nippers; tercero Ginger Nuts» (Melville 13). Pavo, Pinzas y Nueces de jengibre, o Jengibre a secas, serían los nombres del personal. Se trata, explica el narrador, de apodos o sobrenombres que «mis tres empleados se habían conferido mutuamente entre ellos, y se consideraban apropiados a sus respectivas personas y

6 Nicolás Lazo profundiza esta relación: «*La filial* (2012) reproduce para nosotros esa atmósfera absurda y opresiva propia de los sistemas burocráticos descritos en *El proceso* (1925) y *El castillo* (1926). Por lo demás, el vínculo resulta demasiado evidente como para no advertir la cita o reformulación de un universo que los relatos de Kafka absorbieron, cristalizaron y, transformado para siempre, devolvieron a la realidad».

7 Fue publicado por primera vez, anónimamente y en dos partes, en los números de noviembre y diciembre de 1853 de la revista *Putnam's Magazine*. En 1856, con ligeros cambios, fue incluido en *The Piazza Tales*, junto con «The Piazza», «Benito Cereno», «The Lightning Rod Man», «The Encantadas» y «The Bell Tower».

caracteres» (Melville 13). Volvamos al personal de *La filial*, a sus integrantes que, como ya se ha indicado, también son conocidos por mote y no por sus nombres y apellidos. En el caso de Celedón, la diferencia fundamental respecto del libro de Melville radica en que «la muda», «la sorda», «la ciega», «el manco», «el cojo» y «el tuerto» surgen derechamente, y sin contemplación alguna, de los bemoles físicos de cada uno de ellos y no, como en el caso de *Bartleby*, de sus rasgos o comportamientos característicos.

Un escribiente, explica Moliner, es un «empleado de oficina que escribe o copia lo que le mandan» (1.186). Alberto Blecua, en la introducción de su *Manual de crítica textual*, plantea que los textos pueden ser de dos tipos: originales y copias. Tal «distinción afecta al proceso de los errores porque en el original se elimina alguna de las operaciones que tiene lugar en el proceso de la copia» (17). Desde tiempos inmemoriales estas operaciones son básicamente siguientes: «a) el copista lee un fragmento (una *pericopa*⁸); b) lo memoriza; c) se lo dicta a sí mismo; d) lo transcribe; e) vuelve al modelo» (17). Si bien en la Edad Media no existió, como sabemos, la imprenta, «se desarrolló en los *scriptoria*⁹ conventuales, universitarios y regios auténticos talleres de fabricación del libro que sirvieron para difundir en toda Europa la cultura antigua y moderna» (159). El celo o cuidado de los copistas dependía de la naturaleza del contenido. Así, la «transmisión de los textos vulgares, literarios o paraliterarios, plantea problemas distintos a los de los textos escolares, pues en éstos un cambio mínimo –la pérdida de una negación, por ejemplo– podía sacudir los muros del saber» (161). En el caso de los textos en lengua vulgar «los copistas medievales no sintieron demasiado escrúpulo» (163). Es habitual que alteren «cuanto les parece oportuno según el espacio y tiempo en que viven. No se conforman con la corrección de algún pasaje dañado de su modelo y suprimen, añaden y modifican de acuerdo con sus ideas lingüísticas, religiosas, morales, políticas o literarias» (163) y en numerosos casos llegan incluso a refundar el texto. «Sienten la obra», señala Blecua, «como un bien mostrenco [torpe, bruto] a cuya difusión actualizada pueden ayudar». En este sentido, concluye, «fueron útiles colaboradores del autor» al mantener «viva su obra poniéndola al día» (163).

Bartleby, a su llegada a la oficina, destacó por su mecánica laboriosidad, su aplicación, calma y mansedumbre: «Al principio, *Bartleby* hacía una cantidad extraordinaria de trabajo. Como si hubiese padecido hambre de copiar, parecía atiborrarse de mis documentos. [...] Hacía turno doble, copiaba a la luz del día y a la luz de las velas», cuenta el narrador, quien asume hubiese estado encantado con su laboriosidad si esta «hubiera sido alegre». Lejos de eso, *Bartleby* «escribía en silencio,¹⁰ pálidamente,

8 En griego: trozo. Pasaje o fragmento bíblico que se lee en el servicio litúrgico que sirve de punto de partida de una homilía.

9 *Scriptoria* es plural de *scriptorium*: literalmente «un lugar para escribir». El término en singular alude a la habitación de los monasterios de la Europa medieval dedicada a la copia de manuscritos (*scriptorium*).

10 En *El silencio* de David Le Breton encontramos una interesante disquisición sobre la naturaleza del silencio de *Bartleby*: «El silencio aparece igualmente cuando uno de los protagonistas rompe la regla de reciprocidad del discurso y no responde a las insistentes demandas que se le hacen [...]. *Bartleby* invierte el estatuto de participación que obliga

mecánicamente» (Melville 20). El punto de inflexión ocurre cuando el jefe lo llama y lo insta a cotejar, a revisar un documento. Parte «inoslayable del trabajo del escribiente» (21), explica el jefe-narrador, consiste en «verificar la exactitud de su copia, palabra por palabra. Cuando hay dos o más escribientes en una oficina, se ayudan uno al otro en esta comprobación: uno lee la copia y el otro confronta el original» (21). He aquí la razón de su «pasma», de su «consternación más bien», cuando, «sin moverse de su retiro, Bartleby, con una voz singularmente suave y firme», replicó por vez primera: «-Preferiría no hacerlo» (21) ante el simple y habitual requerimiento del jefe. Gilles Deleuze, en su ensayo «Bartleby o la fórmula», que forma parte de *Preferiría no hacerlo*, señala que esta frase (*I would prefer not to*) aparece en diez momentos principales del relato de Melville con ligeras variantes como *I prefer not to*. Deleuze da cuenta pormenorizadamente de cada una de estas apariciones y concluye que la frase «prolifera y se ramifica» y que cada vez que Bartleby la profiere a su alrededor «se instala el estupor, como si hubiese oído lo Indecible o lo Imprevisible; y el silencio de Bartleby opera como si lo hubiese dicho todo, como si hubiese agotado todo el lenguaje de una sola vez» (en Melville 62). Para Deleuze, «la fórmula química o alquímica de Bartleby» tiene un claro reverso:

I AM NOT PARTICULAR, no soy particular, como su complemento indispensable. La búsqueda de este hombre anónimo, regicida y parricida Ulises de la modernidad («Mi nombre es Nadie») atraviesa todo el siglo XIX: el hombre anonadado y mecanizado de las grandes metrópolis, pero de quien se espera que surja, quizá, el Hombre del porvenir o de un mundo nuevo (en Melville 68).

La secuencia fotográfica siguiente no deja duda alguna de la adhesión de Celedón, el «escribiente», a esta novela de mediados del XIX. Se trata de una filiación absolutamente paratextual pero, al mismo tiempo, cien por ciento fiel al tenor documental de la novela. Mediante su sello Trodat 4253 deja la huella, la divisa de Bartleby –«I WOULD PREFER NOT TO»– en la caja que alberga al sello y sus adminículos, específicamente en el compartimiento destinado al sello en cuestión:

al empleado a someterse a las órdenes de su patrono o, al menos, a justificar el motivo por el que no se cumplen de inmediato» (31).



FIGURA 3.
Caja del sello Trodat 4253.

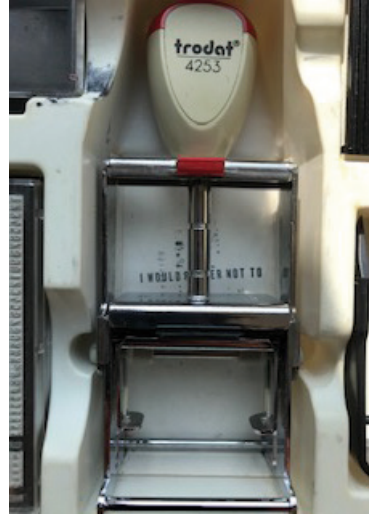


FIGURA 4.
I WOULD PREFER NOT TO (divisa de Bartleby).



FIGURA 5.
I WOULD PREFER NOT TO (detalle 1).



FIGURA 6.
I WOULD PREFER NOT TO (detalle 2).

Bouvard y Pécuchet, los protagonistas de la obra homónima de Gustave Flaubert, son escribientes *chupatintas* o *covachuelistas* (Moliner 552 y 553, respectivamente), tan particulares e inolvidables como Bartleby. Émile Zola cuenta en su ensayo «El hombre» que Flaubert en 1874 culmina por fin, tras veinte y tantos años, *La tentación de San Antonio*. El éxito de este libro fue incluso inferior al de *La educación sentimental*. Ese mismo año, 1874, un Flaubert «asustado del trabajo, abrumado por la pérdida de su fortuna, abandonó esas tareas grandes y se entretuvo en escribir las tres novelitas *La leyenda de San Julián el Hospitalario*, *Un corazón sencillo* y *Herodías*» (70) y *Bouvard y Pécuchet*, su libro póstumo,¹¹ cuya anécdota Zola resume del siguiente modo:

Flaubert ha tomado dos pobres hombres, buenazos ellos; dos antiguos empleados en la administración pública, que el poeta supone retirados ya en el campo, donde, ora por vía de distracción, ora con el propósito más noble de ser útiles, abordan todos los conocimientos humanos; como es natural, sus tentativas fracasan; los infelices se hayan en perpetuo aborto, y cuando han pasado estérilmente desde la agricultura a la historia, y desde la literatura a la religión, no encuentran más que una tarea interesante: la de copiar todos los papeles impresos que caen en sus manos (70).

Esta síntesis de Zola compete a la primera parte de la novela que «narra en tercera persona las peripecias de dos copistas que se conocen, descubren puntos en común y, gracias a una herencia que les cae del cielo, cambian París por la calma rural y se van interesando por todas o casi todas las ciencias de su tiempo con resultados por lo común desastrosos» (Berti 16). Las «copias de los dos pobres hombres habían de formar el segundo tomo», explica Zola. En él, «Flaubert habría publicado las asnerías escapadas a las plumas menos valiosas y a las más ilustres, empezando por la suya misma» (Zola 71). Esta segunda parte «traería los diarios y cuadernos de Bouvard y Pécuchet en primera persona: su *copia*, para usar la terminología de Flaubert [...] o, más aún, “una especie de enciclopedia crítica en farsa”. Una “enciclopedia de la estupidez humana”» (Berti 16). Pero la verdad es que antes del retiro al campo de los *chupatintas* Bouvard y Pécuchet, la cabeza de Flaubert ya había sido inoculada por la idea de elaborar un diccionario, un *Dictionnaire des idées reçues*, es decir, la segunda parte de la novela póstuma. La traducción literal de la parte final del título *-idées reçues-* o «ideas recibidas», da cuenta de que probablemente fueron su interés y sorpresa «ante las simplezas y tonterías que desgranaba en su hogar una vieja amiga de la familia» (Flaubert, *Diccionario* 7) los principales detonantes de este proyecto. Zola señala que al momento de la escritura de «El hombre» ignoraba

11 En enero de 1880 Flaubert ya había dado inicio al décimo y último capítulo de *Bouvard et Pécuchet*. El 8 de mayo un derrame cerebral le provocó la muerte. Este capítulo sobrevivió en forma de borrador, lo que posibilitó «completar el primer volumen de un proyecto que, de acuerdo con los planes originales, debía abarcar dos volúmenes» (Berti 16) y la publicación de la obra póstuma el 15 de diciembre de ese mismo año.

si esta segunda parte estaba o no completa antes de la muerte de su amigo. Lo que sí sabía, y a ciencia cierta, era

que *Bouvard y Pécuchet* costaron ímprobo trabajo a Flaubert; varias veces estuvo a punto de abandonarlo todo; tantas eran las dificultades que presentaba aquella monótona revista de los conocimientos humano, y de tal modo se perdía en complicadas disquisiciones. Sólo el capítulo de la agricultura, unas treinta páginas a lo sumo, le obligó a leer ciento siete obras acerca de esa materia (71).

Es probable que el terco empeño de Flaubert en este libro respondiera a que se trataba de «una antigua idea de la juventud, en la cual creía» ciegamente (Zola 71). Prueba de ello es la carta fechada el 17 de diciembre de 1852, es decir, veinte años antes del inicio de la escritura de *Bouvard y Pécuchet*, a su amiga Louise Colet: «me ha vuelto una vieja idea, a saber, la de mi *Diccionario de ideas recibidas* (¿sabes lo que es?)» (Flaubert, *Cartas* 246). «El prefacio, sobre todo, me excita mucho y de la manera en que lo concibo (pues sería todo un libro) ninguna ley podría morderme, aunque yo lo atacaría todo. Sería la glorificación histórica de todo lo que se aprueba», continúa contando a Colet en la misma misiva. Así, en cuanto a la literatura, por ejemplo, el diccionario «dejaría establecido, cosa que sería fácil, que la mediocridad, al estar al alcance de todos, es lo único legítimo, y que es preciso, por tanto, condenar toda clase de originalidad por ser peligrosa, estúpida, etc.». Se trataría, en concreto, de una «apología de la chabacanería humana en todas sus caras, vociferante de rabo a rabo, llena de citas, de pruebas (que probarían lo contrario) y de textos espantosos (sería fácil), tiene la finalidad, diría yo, de acabar de una vez por todas con las excentricidades, sean cuales sean» (Flaubert, *Cartas* 246). Alberto Ciria, en «Aviso al lector», el prólogo a la edición del *Diccionario de los lugares comunes* consultada, cuenta que «Flaubert nunca alcanzó a finalizar dicha tarea ambiciosa: desperdigada entre sus papeles, sus notas y archivos, quedó una cuarentena de hojas clasificadas por orden alfabético, bajo el título de *Dictionnaire des idées reçues*»¹² (Flaubert, *Diccionario* 8-9). Ya en la carta a Colet mentada, un Flaubert de treinta y un años, un Flaubert previo a *Madame Bovary*,¹³ da cuenta cabal del plan general de una obra que empezaría a escribir veinte años después:

En el se hallaría, pues, por orden alfabético, sobre todos los asuntos posibles, *todo lo que debe decirse en sociedad para ser un hombre decoroso y amable*. [...] Creo que el conjunto sería formidable como *pedrusco*. Sería necesario que, a todo lo

12 En 1911 estos inéditos se publicaron por primera vez como apéndice a la edición Conard de *Bouvard et Pécuchet* (Flaubert, *Diccionario* 8-9). Se siguieron reproduciendo de este modo sin mayores modificaciones hasta que en 1961, «gracias al hallazgo en la biblioteca de Ruán de nuevos manuscritos, las Editions Montaigne de París presentaron la versión más completa hasta la fecha del Diccionario» (9).

13 Fue publicada por entregas en la *Revue de Paris* entre octubre y diciembre de 1856 y en formato libro al año siguiente. Recordemos que fue acusado de atentar contra la moral y la religión a causa de esta novela; afortunadamente se le dicta sentencia absolutoria.

largo del libro, no hubiese ni una frase de mi cosecha, y que una vez leído, uno ya no se atreviera a hablar, por miedo a decir impensadamente una de las frases que contiene (*Cartas* 246-7).

El orden alfabético facilita su anhelo de reducir idealmente a cero cualquier atisbo de subjetividad. Volvamos a la cita anterior: «Sería necesario que, a todo lo largo del libro, no hubiese ni una frase de mi cosecha» (Flaubert, *Cartas* 246-7). Es sin duda en este anexo, en este *Diccionario de los lugares comunes*, que la «profunda ridiculez» –como la califica Barthes– de «Bouvard y Pécuchet, eternos copistas, sublimes y cómicos a la vez» revela «la verdad de la escritura» (Barthes 69). ¿En qué consiste esa verdad? La reflexión de Michel Foucault en «La biblioteca fantástica» sobre el fracaso de Bouvard y Pécuchet da luces señeras sobre el asunto. Recordemos la parte final de la novela póstuma de Flaubert:

Todo se les ha deshecho entre las manos.
Han perdido todo interés en la vida.

Una buena idea, alimentada en secreto por los dos. De vez en cuando, al recordarla, se sonríen y por fin se la comunican simultáneamente: copiar.

Fabricación del escritorio con pupitre doble. (Se dirigen para ello a un carpintero. Gorju, que ha oído hablar del invento, les propone hacerlo. –Recordar el arcón.)
Compra de libros de registro y utensilios, sandáracas, raspadores, etcétera.

Se ponen a trabajar (Flaubert, *Bouvard y Pécuchet* 287).

En realidad, la cita anterior forma parte del plan para la conclusión de la obra que dejó bosquejado Flaubert. El caso es que después de innumerables intentos por cambiar de oficio, de vida, Bouvard y Pécuchet renuncian. Mandan a fabricar, entonces,

un gran escritorio doble, para volver a ser lo que no habían dejado de ser, para ponerse a hacer otra vez lo que habían hecho durante decenas de años –para copiar–. ¿Copiar qué? Los libros, sus libros, todos los libros y este libro, sin duda, que es *Bouvard y Pécuchet*: porque copiar, es no *hacer* nada; es ser los libros que se copian, es ser esa ínfima distensión del lenguaje que se desdobra, es ser el repliegue del discurso sobre sí mismo, es ser esa existencia invisible que vierte la palabra transitoria en la infinitud del rumor (Foucault 113).

Foucault considera que los *chupatintas* de Flaubert alcanzan mediante este regreso a su oficio de siempre, la copia, el grado cero de autoría. La derrota se transforma así, en éxito rotundo: «Bouvard y Pécuchet triunfan sobre todo lo que es extraño al libro y se le resiste, llegando a encarnar ellos mismos el movimiento perpetuo del Libro» (113). De este modo, revelan además la verdad del oficio: «el escritor se limita a imitar un gesto

siempre anterior, nunca original» (Barthes 69). Así, el escritor en tanto «sucesor del Autor» ya no tiene «pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás: la vida nunca hace otra cosa que imitar al libro, y ese libro mismo no es más que un tejido de signos, una imitación perdida, que retrocede infinitamente» (70).

Otros timbres

Celedón no solo revisita este tipo de personajes y espacios, sino que va más lejos: recurre a una especie de «escritura de oficina» que evidencia de un modo material el carácter impersonal y mecánico mencionado por Deleuze. Me refiero, por cierto, a la escritura misma del libro a través de timbres, un instrumento usualmente empleado solo para marcar de manera muy sucinta algunos datos o procesos burocráticos. No se trata, obviamente, de una herramienta pensada para la expresión literaria, aunque es importante consignar que en el circuito de la poesía visual sí se ha utilizado en algunas ocasiones. Un ejemplo relevante es el libro *Stamp Book*, de Guillermo Deisler, publicado originalmente en 1992.¹⁴ Deisler recogió timbres de instituciones de Alemania Oriental que estaban siendo descartados debido a la reciente caída del muro de Berlín (1989) y su contexto. El contenido informativo de cada uno de ellos resulta secundario frente a la sensación de pérdida de un mundo, de un sistema de cosas que evocan. La primera edición de este libro constó de apenas 15 ejemplares, todos timbrados manualmente y, por lo tanto, distintos entre sí; justamente lo que Celedón tenía en mente para *La filial*.



FIGURA 7.
Deisler, *Stamp Book* s. n.

14 Este libro fue reeditado facsimilarmente en 2015 por Gráfico Ediciones, con un tiraje de 500 ejemplares, que reprodujeron una de las pruebas de artista disponible en el Archivo Guillermo Deisler, y fue lanzado en la Furia del Libro de ese mismo año por la investigadora Francisca García B. y el propio Celedón.

Otros poetas experimentales como Ulises Carrión, John Bennett, Nico Vassilakis y Martín Gubbins también han utilizado timbres. Usualmente prima la intención por mostrar el gesto físico de la impresión de los timbres de goma, mediante golpes repetitivos y con distinto grado de fuerza. Otro ejemplo, y bastante más cercano que los anteriores a *La filial*, es un libro reciente, *Original Soldé*, de la artista Elsa Werth, un pequeño volumen con textos breves y alineados que también están tomados de timbres administrativos. Su autora define como «An unexpected attempt to uncover scraps of poetry in a world frozen by norms and regulations» (*Elsa Werth*).



FIGURA 8.
Werth, *Original Soldé* s. n.

De todos modos, a pesar de que *La filial* está muy emparentada con estos proyectos, es importante notar una diferencia: mientras ellos ocupan timbres de goma ya disponibles, o sea, se apropian de los signos o palabras ya diseñados por otros, aquí ha sido el propio autor quien, a través de los tipos móviles, ha compuesto los textos, ha «confeccionado» o «realizado» el libro. Así, el rol del autor se funde con el del narrador precisamente a partir del acto físico de timbrar, cuya tecnología análoga se opone a la que ya predominaría en cualquier oficina en el año 2008: «EN LA FILIAL / USAN LOS CABLES / PARA OTRAS COSAS.» (142); «POR PRECAUCIÓN / SE RETORNÓ / A LOS SELLOS / Y TIMBRES.» (143). Es importante enfatizar ese gesto, pues se aleja por completo de una idea romántica de la escritura. Aquí, por el contrario, este proceso consiste únicamente en dejar constancia pero sin ningún rastro de subjetividad; se marca: «RECIBIDO / ANULADO / REVISADO / DESPACHADO» (116); «GARANTIZADO» (117), y más adelante insiste: «PARA QUE LA INFORMACIÓN / EXISTA.» (144); «PARA QUE / C O N S T E» (145); «TIMBRO LAS ÓRDENES, / LAS INSTRUCCIONES, / LOS MANDATOS.» (147). En la página siguiente, la 148, sin embargo, hay una particular

declaración: «**ESTAS SON MIS HUELLAS / DIGITALES.**» (148) que puede leerse como un eco de la página 101: «SIN DECIR UNA PALABRA.» y la siguiente (102):



Aquí la impresión de un dedo que da inicio a la sección en la que predomina la tinta roja y que finaliza justamente en la página 148 con la declaración que acabamos de ver («**ESTAS SON MIS HUELLAS / DIGITALES.**»).

Los timbres y la tinta, entonces, representan tanto la disolución del cuerpo en su función mecánica y al mismo tiempo el único modo de dejar un rastro personal. Así lo notó, de hecho, Martín Gubbins en su presentación de *La filial*: esta operación lo desliga de su carácter industrial, «lo margina de la rutina editorial y le da al proceso mismo de escribir una personalidad protagónica y única en la obra» («Todo por escrito (si no, no existe»). Gubbins también vincula *La filial* con el «arte documental», conexión que podría ampliarse al concepto de «poesía documental» o «documento poético», en boga desde hace algunos años, que alude a la apropiación de textos, datos o imágenes que están muy lejos de la apariencia de un poema tradicional. Un buen ejemplo es un libro del propio Gubbins, *Fuentes del derecho*, que extrae y combina expresiones del léxico legal, acumulándolas como si fueran bloques: «En lo principal / Ejerce derecho que indica / En el primer otrosí / Formula petición que señala/ En el segundo otrosí / Se de curso a los autos» (45).

La estructura de *La filial* presenta alguna similitudes con este libro de Gubbins, pero es importante indicar que sus unidades son más breves y fragmentarias, y que hay momentos donde se pierde el control, como en la página con las múltiples fechas, o esta en que el tedio pareciera transmutar en desesperación:



Para Gubbins, las páginas 22 y 23 se encuentran «entre lo mejor de la poesía visual concretista hecha en Chile, en este caso, por un *novelista*» (el énfasis es mío). Como ya se habrá observado, también la mayoría de mis ejemplos de comparación provienen más de la poesía que de la narrativa. Lo mismo ocurre con el análisis de Michael Leong, quien vincula *La filial* con *La nueva novela* de Juan Luis Martínez y, como también he sugerido, con *Stamp Book* de Deisler: «As with *La filial*, *Stamp Book* archives on each page impressions of various stamps, productively blurring the boundaries between text and image, writing and printmaking». Al mismo tiempo, el libro fue publicado en una colección enfocada en narrativa, y que incluso recibió, entre otros galardones, el Premio Municipal de Literatura 2013 a la mejor novela. Es innegable, por cierto, que este libro presenta una trama que, aunque difusa y entrecortada, puede seguirse sin problema. He optado, sin embargo, por no enfocar mi mirada allí, pues esa dimensión ya ha sido analizada en detalle por otras lecturas, como las de Leong, quien además ha resaltado sus reminiscencias de las torturas practicadas durante la dictadura de Pinochet. Me interesó observar cómo su afán experimental invita a poner mayor atención a los procedimientos utilizados, y es desde ese énfasis, desde esa sobreexposición casi fetichista de su materialidad, que me pareció pertinente compararla con algunos ejemplos de poesía visual.

En cualquier caso, y en atención a la poética del propio Matías Celedón, creo que resultaría ocioso perder el tiempo cuestionándose la adscripción de *La filial* a tal o cual género, y más aún en un contexto como el presente, en el que este tipo de mixturas tienden a ser más habituales. Él ya ha contado que su última novela, *El clan Braniff*, surgió cuando encontró un set de diapositivas en un mercado y quiso inventar una

historia que pudiera conectar esas imágenes de las que no tenía ninguna información. Y algo muy parecido ocurrió con *La filial*: su escritura es básicamente un pretexto para utilizar el sello Trodat 4253 de tipos móviles, que también encontró por azar. La mayoría de las/los escritores parten de un impulso o una idea que luego van concretizando a través de un lápiz, una máquina de escribir o un computador, para luego desembocar en una imprenta. Aquí el proceso ha sido inverso: la herramienta escritural fue la que determinó el contenido, una historia agobiante que solo podría haber sido escrita en una terrible oficina.

Conclusiones

Para finalizar, propongo un paralelo: esta inversión posibilita el realce de lo que Sergio Chejfec denomina en una entrevista la «dimensión plástica o pictórica, la irradiación propia que tiene un manuscrito», a su juicio, esa irradiación es «inherente a toda escritura», incluso a la digital («Escribir es el resultado de una operación de la voluntad»). En este último caso, «debe ser repuesta por otros medios: la titulación, la incandescencia de la pantalla, la vida mortecina que la escritura digital tiene. Esa fosforescencia amenazada por otros medios se recupera de otro modo. Es algo quizás indemostrable, pero me parece una idea productiva». «Por cuestiones históricas», sigue, «empecé a escribir a mano; luego, con máquinas de escribir, y después, a partir de los años 90, con las computadoras». Chejfec hace confluir en *Últimas noticias de la escritura* muchas de sus ideas sobre la experiencia de la escritura. Su libro también tiene, como *La filial*, una herramienta por excusa: «*Uno*. Este libro puede ser leído como la historia de una libreta. Me refiero a un cuaderno de apuntes o carnet de notas, no sé cómo llamarlo mejor, en definitiva da igual, que llevo conmigo desde hace una buena cantidad de años» (13). En la extensa nota al pie que acompaña este primer apartado del libro, Chejfec explica que la libreta no es «la herramienta que me permite escribir y luego –o antes– pensar y, llegado el caso, seguir escribiendo o no [...] sino el aditamento del que me acompaña para tener presente la escritura como un fenómeno curioso, de llama perenne, paradójicamente no siempre visible» (13). La libreta de Chejfec o el cuaderno de actas timbrado de Celedón emergen como «amuleto, pero en realidad también como estandarte de una especie de credo». Es una creencia personal, puntualiza Chejfec, «pero compartida por muchos, aunque en distinto grado e intensidad: la creencia en la escritura. ¿Alguien puede sostener con seriedad que la escritura no existe? Sería como negar la lluvia» (13).

Referencias

- Celedón, Matías. «La filial» (adelanto). *Contrafuerte*, nº 3, dic. 2009, pp. 22-24.
- . *La filial*. Alquimia Ediciones, 2012.
- . *The Subsidiary*. Tr. Samuel Rutter. Melville House, 2016.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Tr. C. Fernández Medrano. Paidós, 1994.
- Berti, Eduardo (editor y traductor). *Gustave Flaubert. Cuadernos, apuntes y reflexiones*. Páginas de Espuma, 2015.
- Blecua, Alberto. *Manual de crítica textual*. Castalia, 2001.
- Chejfec, Sergio. «Escribir es el resultado de una operación de la voluntad». Entrevista con Daniel Gigena en *La Nación*, 3 ago. 2015. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/sergio-chejfec-escribir-es-el-resultado-de-una-operacion-de-la-voluntad-nid1815713/>
- . *Últimas noticias sobre la escritura*. Entropía, 2015.
- Deisler, Guillermo. *Stamp Book*. 2ª ed. Grafito Ediciones, 2015.
- Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. <https://dle.rae.es>
- Diccionario del español jurídico*. Real Academia Española. <https://dej.rae.es>
- Flaubert, Gustave. *Bouvard et Pécuchet*. Garnier-Flammarion, 1966.
- . *Diccionario de los lugares comunes*. Tr. Alberto Ciria. Jorge Alvarez, 1966.
- . *Cartas a Louise Colet*. Tr. Ignacio Malaxecheverría. Siruela, 1989.
- . *Bouvard y Pécuchet*. Tr. Aurora Bernárdez. Tusquets, 1999.
- Foucault, Michel. «La Biblioteca Fantástica». Tr. Ricardo Cano Gaviria. *ESTUDIOS. Filosofía-historia-letras, ITAM (México)*, verano/1987, pp. 97-113.
- Gordillo, Emilio. «La opacidad de los objetos. Sobre la narrativa de Matías Celedón». *Contrafuerte*, nº 3, dic. 2009, pp. 19-21.
- Gubbins, Martín. *Fuentes del derecho*. Ediciones Tácitas, 2010.
- . «Todo por escrito (si no, no existe)». *Laboratorio de escrituras*, nº 10, otoño 2014. <http://laboratoriodeescrituras.udp.cl/todo-por-escrito-si-no-no-existe/>
- Lafuente, José María. *¿Qué es un libro de artista?* Ediciones La Bahía, 2014.
- Lazo, Nicolás. «El paisaje del hastío: sobre «La filial», de Matías Celedón». *Letras en línea*, 21 oct. 2013. <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/el-paisaje-del-hastio-sobre-la-filial-de-matias-celedon/>
- Le Breton, David. *El silencio. Aproximaciones*. Tr. Agustín Temes. Sequitur, 2006.
- Leong, Michael. «Testing Form: Novels by Alejandro Zambra and Matías Celedón». *Hyperallergic*, 17 sept. 2016. <https://hyperallergic.com/322641/multiple-choice-alejandro-zambra-the-subsidiary-matias-celedon/>
- Maderuelo, Javier. *Arte impreso*. La Bahía, 2018.
- Melville, Herman y otros. *Preferiría no hacerlo (Bartleby, el escribiente seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo)*. Tr. José M. Benítez Ariza (*Bartleby, el escribiente*) y José Luis Pardo («Bartleby o la fórmula», de Gilles Deleuze). Pre-Textos, 2000.

- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Gredos, 1983.
- Reyes, Sebastián. «Corte y conceptualismo en *La Filial* (2013) de Matías Celedón». *Revista Letral*, n° 24, 2020, pp. 139-158. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7539522>
- «Scriptorium». Wikipedia. <https://es.wikipedia.org/wiki/Scriptorium>
- Werth, Elsa. *Original Soldé*. Edición de artista, 2018.
- . *Elsa Werth*. <http://elsawerth.net/>
- Zola, Émile. «El hombre». *Tres cuentos / A propósito de Gustave Flaubert y su obra*. Tr. William Ospina. Norma, 1990, pp. 29-89.