

Presencias de lo digital en la narrativa chilena reciente. Matías Celedón, Cynthia Rimsky, Mike Wilson

Presences of the digital in the recent Chilean narrative. Matías Celedón, Cynthia Rimsky, Mike Wilson

Carlos Walker
Investigador CONICET
Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA
carloswalker8@gmail.com

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar cómo las herramientas digitales inciden en los procedimientos de escritura utilizados por tres novelas chilenas recientes: *La filial* (2012) de Matías Celedón, *Leñador o ruinas continentales* (2013) de Mike Wilson, *La revolución a dedo* (2020) de Cynthia Rimsky. Se trata de examinar cómo la puesta en primer plano del procedimiento determina una marcada orientación de estas escrituras hacia, por un lado, ciertas modalidades tradicionales de recuperación de estrategias de las vanguardias históricas, y por otro lado, cómo esa misma exhibición del procedimiento implica una fuerte marca de los problemas que enfrenta la escritura en la actualidad, en particular, en lo referido a una presión ejercida por lo digital. En este marco, se presentan reflexiones sobre los modos contemporáneos de narrar y los verosímiles literarios que se hacen posible en esta coyuntura.

Palabras clave: narrativa chilena siglo XXI – vanguardia – procedimientos – herramientas digitales.

Summary: The aim of this article is to analyze how digital tools impact the writing procedures used by three recent Chilean novels: *La filial* (2012) by Matías Celedón, *Leñador o ruinas continentales* (2013) by Mike Wilson, *La revolución a dedo* (2020) by Cynthia Rimsky. It is a question of examining how the foregrounding of the procedure determines a marked orientation of these writings towards, on the one hand, certain traditional modalities of recovering some strategies of the historical avant-gardes, and on the other hand, how that same exhibition of the procedure implies a strong mark of the problems that writing faces today, in particular, with regard to a pressure exerted by the digital world. Within this framework, we will propose reflections on contemporary modes of narration and the literary verisimilitudes that are made possible at this context.

Keywords: XXIst century Chilean novel – avant-garde – procedures – digital tools.

MODERNO, dice mi diccionario, viene de moda. Sería la manera como la época y el lugar se apoderan de ciertos individuos. Ellos “modifican”. Es decir, no cambian nada. Simplemente le dan modo a esa época y a ese lugar.

Héctor Libertella, en *La Librería Argentina*

Introducción

Cuando se trata de narrativa, la crítica literaria chilena evita usar el término *vanguardia*. Lo aísla en el anaquel de las vanguardias históricas, como mero acopio del pasado. Lo opone al realismo, aunque más no sea para constatar el imperio de ese real en el jardín de la narrativa nacional. Lo recluye en el experimentalismo, pues así perpetúa el escarnio frente a cualquier gesto de ostentación. Lo adjetiva como mero artificio procedimental, acaso para confinarlo en la torre del sin sentido. Lo obliga a ponerse a la altura de la vida, su otrora fiel compañera, para impugnar su vigencia. Ahora bien, esto no es más que una tentativa sobre una realidad más ardua, una conjetura teñida además por la dificultad que plantea el mero hecho de interrogar una ausencia. Decir que las más de las veces la recepción de la narrativa chilena prescinde del término *vanguardia*, por fuera de moda o fuera de época, por destemplado y a destiempo, por improcedente y descontextualizado, no es más que una manera lateral de entrar en materia.

Decir *vanguardia* aquí, con todo, es una estrategia tradicional para seguir interrogando las modalidades con que se construye una narración, para volver a ocuparse de los verosímiles a los que da lugar la literatura, o incluso para retomar tangencialmente la discusión sobre lo nuevo y sus herramientas de escritura, sobre lo nuevo y sus modos de ser contemporáneo. De este modo, quiero subrayar desde un comienzo cierta inestabilidad y porosidad de la noción de *vanguardia*, pero también y al mismo tiempo busco por esa vía afirmar su capacidad de actualización permanente, por ejemplo, a la hora de intentar un recorrido de lectura por tres libros de la literatura chilena reciente.

Antes de proseguir con estos desarrollos vale la pena aclarar que esta entrada en materia podría instar a una consideración de los pormenores de la tradición conceptual que emana del término *vanguardia*. Sin embargo, se busca, precisamente, desplegar una reflexión por otra vía. Se trata de analizar ciertos rasgos de la narrativa chilena reciente a partir de una conjunción que, desde las denominadas vanguardias históricas en adelante, ha sido central para el imaginario vanguardista, a saber, la del procedimiento y sus dependencias materiales. Me interesa indagar en los procedimientos literarios a partir de sus distintos soportes materiales y, por ende, en diálogo con los avances técnicos subyacentes. Entonces, si bien lo que sigue está en deuda con una nutrida tradición crítica y teórica, se prescindirá de una revisión pormenorizada de ella, o de un constante reenvío a los textos clásicos, en vistas de favorecer el análisis de las novelas¹.

Si subrayo la porosidad semántica del término *vanguardia* y, por ende, su versatilidad a la hora de operar como elemento aglutinador de esta lectura es porque a partir de ahí quiero destacar algunos elementos compartidos entre *La filial* de Matías Celedón (2012), *Leñador o ruinas continentales* de Mike Wilson (2013)², y *La revolución a dedo* de Cynthia Rimsky (2020). No se trata entonces, de llegar a una definición fija de la vanguardia según cómo se manifieste en la narrativa chilena actual. De forma mucho más discreta la vanguardia es aquí apenas un disparador que apunta a circunscribir lo que sigue: una lectura panorámica de tres libros recientes, cuyo trazado pone en primer plano un interés compartido, a saber, el de explorar formas poco frecuentes de narración, cuya factura interpela con distintos énfasis la tensión entre la escritura y lo

¹ De todas formas, menciono dos ensayos recientes que pueden servir tanto para una reactualización y revisión de la tradición crítica y teórica ligada a las vanguardias, como para evidenciar, por contraste, lo ya sugerido sobre la crítica literaria chilena: Kohan, 2021 y Premat, 2021.

² Las citas corresponden a la segunda edición de 2016.

material, es decir, se trata de manifestaciones literarias que en nuestro presente son indesligables del influjo de las tecnologías digitales.

En este marco, voy a detenerme en dos zonas que están articuladas en los tres libros mencionados: los imaginarios temporales y los procedimientos de escritura³. En otras palabras, la idea es analizar cómo la puesta en primer plano del procedimiento determina una marcada orientación hacia, por un lado, ciertas modalidades tradicionales de narrar y, en el sentido opuesto, cómo esa misma exhibición del procedimiento implica una fuerte marca de los problemas que enfrenta la escritura en la actualidad, en particular, en lo referido a una presión ejercida por lo digital (Chejfec 70). El punto de interés, cabe aclarar, no se dirige aquí a la tematización narrativa de las nuevas tecnologías en nuestro presente, ni aspira a proponer una analogía entre el acelerado cambio sufrido por las herramientas de escritura en lo que va del siglo y el estado de forma de la imaginación literaria. El objetivo, en cambio, es mostrar cómo la hechura de estos libros –muy diferentes entre sí y en buena medida alejados de los imaginarios tecnológicos del presente– da cuenta de procedimientos de escrituras que constituyen distintas modulaciones narrativas de lo digital. De eso se tratará en lo que sigue, de explorar algunas maneras en que el imperio de lo digital gravita en los libros de Celedón, Rinsky y Wilson.

Hay entonces en estos tres libros distintas entradas que nos permitirán evidenciar una tensión entre lo digital y lo material. Antes de avanzar hacia las características generales de estos libros es preciso mencionar el ensayo de Sergio Chejfec *Últimas noticias de la escritura* (2015), pues es a partir de sus ideas que estoy intentando leer en conjunto *La revolución a dedo*, *Leñador* y *La filial*. Del libro de Chejfec rescato, por un lado, la insistencia por pensar la literatura a través de sus herramientas de escritura, donde lo digital hace las veces de punta de lanza

³“En este sentido, entendidas como creadoras de procedimientos, las vanguardias siguen vigentes, y han poblado el siglo de mapas del tesoro que esperan ser explotados” (Aira 166).

de todo el ensayo y, por otro lado, la apuesta por pensar una eventual transformación de los verosímiles literarios a efectos de las nuevas tecnologías. El autor de *El aire* constata en este ensayo que las modalidades digitales de representación alteran el sentido de la narración literaria –desde luego, no exclusivamente de ella– al tiempo que intervienen en la materialidad de la escritura. Una de las ideas más complejas y atractivas sobre las que se sostiene el ensayo de Chejfec es la de suponer que la materialidad de lo escrito “incide en la reverberación semántica” (53) de lo que el texto dice. La vibración y los sentidos de una misma frase de la misma novela difieren según el soporte en la que sea leída. Esta intuición le permite a Chejfec relanzar la pregunta por la materialidad de la escritura en nuestro presente, ya sea por la renovada pasión de su costado más aurático (caligrafías, archivos, fotos, documentos, pruebas fácticas), ya sea por la condición provisoria e inestable “que procede del destello virtual” (50).

En este contexto, resulta ilustrativo evocar la paradoja por la que circula el célebre escrito de Walter Benjamin *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, pues, por un lado, se constata allí cierta decadencia del componente aurático que hasta entonces había sostenido al arte –aquí la atrofia y consecuente destrucción del aura sucede a expensas de los avances tecnológicos y, por ende, de las posibilidades de *experiencia* que determina la reproducción técnica ante la “autenticidad de una cosa” (Benjamin 44). Por otro lado, y a pesar de cierto tono melancólico que acompaña dicha constatación, en el ensayo de Benjamin se valoran las posibilidades que abre la reproductibilidad técnica para la obra de arte, en particular desde las propiedades del cinematógrafo, ya sea en cuanto a la difusión del arte, ya sea en relación a la posible prolongación del costado aurático (que se supone destruido) por otros medios, ya sea en lo relativo a sus potencialidades políticas a la hora de enfrentar la estetización de lo política con que se caracteriza al fascismo. La paradoja que me interesa destacar ha sido

sinetizada de forma ejemplar por Pablo Oyarzún: el aura “mantiene su vigencia en tanto no pertenezca al objeto de la percepción y la experiencia, sino que sea su condición. La manifestación del aura coincide, entonces, con su declive; la posibilidad de tematización es una con su crítica” (20). Entonces, si retomo sintéticamente estas cuestiones que hacen al pensamiento de Benjamin es debido a que el análisis que sigue se asienta sobre una paradoja que le es deudora. Vale decir, las novelas aquí analizadas denotan, en su cara más visible, una férrea resistencia ante los imaginarios digitales y ante la seducción por las luces (tecnológicas) del presente; sin embargo, y como se verá para cada caso, los procedimientos y el trabajo material de estos relatos están directamente ligados a las facilidades reproductivas que ofrece la tecnología en la actualidad y, a la vez, sus soportes narrativos son parte de una tendencia protagónica de la literatura latinoamericana actual, donde las formas de narrar se construyen a partir del uso de documentos, fotografías, archivos personales, entre otros⁴.

Por último, la importancia de la reflexión de Chejfec, que también está ligada a la antedicha preocupación por lo aurático, reside en su apuesta por interrogar los verosímiles narrativos que la literatura produce en nuestro presente. Este designio le permite interrogar con especial interés las “condiciones constructivas digitales” de la literatura actual y, por ese sesgo, propone incluso la existencia de una “nueva articulación realista” (71). En otros términos, el conflicto material suscitado por lo digital es una estrategia para seguir pensando las condiciones de posibilidad de la literatura en nuestro presente. Desde esta coyuntura voy a abordar los tres libros mencionados. Una pequeña descripción general de cada uno me será de ayuda para dar cuenta de

⁴ Ver al respecto Klein 2019 y Logie 2017.

ciertos rasgos de *contemporaneidad* que comparten las escrituras de Rimsky, Wilson, y Celedón.

Timbrar

La filial –segundo de los cuatro libros que a la fecha ha publicado Matías Celedón– está conformado por una colección de 200 estampas numeradas, las que a su vez están circundadas por dos imágenes que muestran, dentro del libro, una tapa y una contratapa al principio y al final respectivamente. Así, la presentación gráfica opera como si una vez abierto el libro que tenemos entre manos estuviéramos entrando a otro libro, cuyas respectivas tapa y contratapa ocupan dos páginas que cumplen la función de contener al conjunto que está entre medio, y esto sin perjuicio de que estas páginas sean del mismo material que todas las demás páginas. Si se quiere, la confección del volumen se asemeja a la fotocopia de un libro anillado, donde las “verdaderas” tapa y contratapa serían algo así como las micas de plástico opaco que suelen ser entrelazadas por un espiral. Esta descripción nos permite señalar una primera característica material: el libro de Celedón *simula* contener la copia gráfica de otro libro en su interior.

En las imágenes de las tapas reproducidas en el interior se lee el título *Copiador*. A excepción de algunas láminas que están en blanco, buena parte de ellas está compuesta con tipos móviles de 3 y 4 milímetros, realizados con un sello Trodat 4253, cuyas dimensiones están determinadas por dos tablillas de seis líneas donde entra un máximo de 90 caracteres. El ejemplar que leemos, de acuerdo con lo consignado en la “Nota de Edición” incluida al final, es un “holotipo” hecho “sobre un libro de actas” del que el libro editado por Alquimia Ediciones es una reproducción. Un holotipo, vale decir, un ejemplar único que a la vez regula toda una especie. He aquí una segunda característica del libro de

Celedón: la herramienta utilizada para la escritura obliga a un número restringido de caracteres. La coerción que luego veremos desplegarse en el relato posee un antecedente basal en la elección del instrumento de escritura.

Existen por fuera del libro una serie de superficies sobre las que se ha posado efectivamente el sello marca Trodat modelo 4253. La misma “Nota de Edición” aclara que lo contenido en las 200 estampas es parte de una colección de cinco superficies distintas en las que se han inscrito los mismos signos que podemos ver en las imágenes reproducidas del holotipo *Copiador* que conforma *La filial*. En otras palabras, y si atendemos a lo dicho en la nota final, leemos la reproducción de uno de los “cinco objetos diferentes impresos por el autor, [constituido por] el holotipo *Copiador*, timbrado sobre un libro de actas, original reproducido en las páginas anteriores” (203). Esta suerte de apostilla se cierra advirtiendo de paso que no vemos toda la obra. Así, por más que los cuatro originales restantes estén compuestos por los mismos caracteres que el que leemos, la evocación de su existencia podría servir para imaginar cómo la variación de la superficie alteraría el relato. De este modo, la promesa de un exterior faltante está en sintonía con una de las ideas ya comentadas de *Últimas noticias de la escritura*, pues la mera mención de otras superficies –la “colección” aludida en la Nota– sobre las que se habría posado el mismo sello Trodat, siguiendo el modelo del holotipo que leemos, invita a reflexionar sobre los efectos de disposición espacial y material de los signos. Chejfec afirma que “buena parte de la historia de la escritura es una historia de golpes sobre superficies” (44), y es en este sentido que podríamos vernos llevados a suponer que, si la superficie cambia, ello ha de implicar una modificación de la historia.

Por otra parte, el timbre que se ha utilizado para escribir *La filial* es una especie de versión en miniatura de una imprenta, cuyo espectáculo tipográfico evidencia una búsqueda que pretende transfigurar la disposición gráfica del libro tradicional. En este sentido, el soporte libro aparece como un problema central.

De hecho, la exhibición del procedimiento de escritura viene a subrayar que la apuesta de Celedón implica *fabricar un original*. Es más, se fabrican cinco originales, aunque sólo se muestre la reproducción de uno de ellos. Tenemos así “cinco objetos diferentes” sobre los que se han posado los mismos tipos móviles, las mismas frases, en el mismo orden, aunque cada vez sobre una superficie distinta. Y de esas cinco veces, sólo tenemos acceso a una, las imágenes que conforman la reproducción de *Copiador*, cuyo nombre apenas alcanza para contener las distintas funciones que cumple: *Copiador* copiado, puesto que como holotipo regula la especie de la que es modelo; *Copiador* reproducido, pues son sus imágenes reproducidas en formato libro las que leemos; *Copiador* original, y aquí la fuerza paradójica del dispositivo se muestra a medida que se pone en abismo, pues de hecho leemos el libro original editado por Alquimia, que es a su vez una reproducción de imágenes del “verdadero” original timbrado por el autor y que a su vez constituye el holotipo original de una colección que no vemos. Así, la fabricación de un original también incluye aquí la mención de otros originales –del mismo tipo, pero diferentes– a los que no tenemos acceso. *La filial* es, en suma, una fábrica de originales.

El título del libro expresa así uno de sus sentidos materiales: una filial, de una empresa, de una tienda, de una marca (estamos de lleno en un vocabulario comercial), suele estar en dependencia de “una central”. De este modo, hay aquí una superposición entre la central y el original, pues ambos se encuentran *suprimidos por la reproducción*: para mostrar el original en el formato del libro que leemos es necesario prescindir de su presencia. La copia que leemos es en sí misma una filial del original que, recordemos, no sólo se mantiene a resguardo, sino que también incluye la promesa de una colección de originales.

Por esta vía, además, se impone el mismo tipo de lenguaje burocrático-empresarial del que se nutre la narración, como si de la condición gráfica se derivara una normativa: cualquier problema con la central ha de ser tratado en

la filial. Y esto sin olvidar lo que dice la estampa número 7: “LA FILIAL NO SE HARÁ RESPONSABLE”

La historia narrada con esta serie de sellos transcurre en una oficina –“la filial”– en la que se ha interrumpido el suministro eléctrico y a pesar de ello se le exige al personal que permanezca “en sus estaciones de trabajo”, se clausuran las salidas, se sueltan a los perros. Aquí, el uso del pronombre impersonal grafica de forma elocuente el juego de presencia/ausencia con que esta escritura imagina al poder.

En las primeras páginas los textos de los sellos detallan instrucciones y órdenes para los trabajadores. Pero pronto giran hacia una primera persona que da cuenta de lo que sucede en la filial mientras transcurre el corte de luz (el que se extiende por unos trece días), la que de a poco y mediante mínimos elementos, va entregando algunos datos de su vida.

En esta filial sólo trabajan personas que son designadas mediante alusiones directas a algún tipo de menoscabo físico: la sorda, el manco, el cojo, la muda, el tuerto, conforman la galería de empleados encerrados hasta que vuelva la luz. El narrador, por su parte, es ciego al color, y aquí también cabe mencionar a un niño que El Cojo tiene cautivo y a la jauría que invade las oficinas. No hay nombres propios. No pasa mucho más. La intriga está reducida a escasos elementos: entre sello y sello transcurren historias insignificantes de abusos, muertes y encierros; hasta que vuelve la luz y el narrador anota el movimiento del tiempo: “LA RUTINA –PASAN AÑOS– PERSISTE” (195).

Hay pues una serie de empleados a quienes se les obliga a permanecer en sus puestos de trabajo, a pesar de que no haya luz. Se cierran las puertas, las líneas telefónicas están cortadas, “AFUERA SE OYEN GRITOS” (13), y el narrador timbra “NOS HAN DEJADO SOLOS” (14). Tal y como advertimos más arriba, el encierro forzoso replica la limitación de la herramienta de escritura, es decir, la

limitación de caracteres es análoga a la coerción de los protagonistas del relato. Más aún, el fraseo parco, lacónico, y cortante va produciendo un lenguaje enrarecido, a medias burocrático, a medias enajenado, mientras el relato entrega detalles de este encierro obligatorio. Cada tanto los textos timbrados amagan con construir una secuencia de hechos, por ejemplo: de pronto sueltan a los perros, cuatro personajes encuentran refugio en un baño (aquí es evidente como el encierro se amplifica a medida que el espacio se restringe), la ciega muere, “SE LA LLEVAN SIN MORTAJA: MURIÓ DESNUDA”. Pero no se dice mucho más, vuelve la electricidad, el personal sigue trabajando. En suma, se narra un encierro ordenado por una autoridad que no se menciona (¿la Central?), se describe la situación mediante frases secas y concisas, cuyo tono potencia la narración de un aislamiento forzoso que transcurre en la oscuridad. Entretanto, los tipos móviles del sello van exhibiendo la marca irregular que dejan sobre la superficie del *Copiador*. El espacio está limitado, la luz está cortada, un grupo de cuerpos deformes huye, aunque no haya salida. Esta es la historia mínima que cuenta *La filial*, donde un sello Trodat 4253 opera como si fuera el esquema de la realidad narrada. Hacia el final volveré sobre estos aspectos del libro de Celedón para ponerlos en diálogo con lo que sigue.

Definir

Leñador o ruinas continentales es la cuarta novela de Mike Wilson, quien luego de ella ha publicado cuatro libros impresos más: *Wittgenstein y el sentido tácito de las cosas*, *Ártico, una lista*, *Ciencias ocultas* y el muy reciente *Némesis*.

Leñador está compuesta por ochenta entradas que se extienden por casi quinientas páginas, y que van conformando una suerte de diccionario del buen leñador en el bosque del Yukón. El detalle de los tipos de herramientas utilizadas por los corta palos, la flora y la fauna con la que conviven, la sucesión

de fenómenos climáticos de la zona, los hábitos alimenticios y vestimentarios, las actividades de esparcimiento. Todo ello y más se encuentra en este manual de usos y costumbres para leñadores en el territorio del Yukón, hecho de una enorme gama de descripciones y definiciones acerca de los ritos y las tradiciones culturales, cuya organización remeda una enciclopedia. Cada entrada aborda un término específico, el que a su vez es susceptible de ser sometido a subdivisiones internas. Por ejemplo, la primera entrada –*Hacha*– se divide en cuatro partes: a la descripción general del hacha, le siguen los apartados “tradiciones”, “mantenimiento” y “utilización”. Copio el final de esta entrada en aras de reponer el tono de manual ya señalado:

El segundo corte se debe hacer del costado opuesto, entre veinte y treinta centímetros sobre el primer corte. La caída del árbol se produce cuando la profundidad de la segunda incisión sobrepasa el radio del tronco; el tumbo toma una trayectoria opuesta a la ubicación del leñador. Al desplomarse, se espera que el leñador alce la voz y vocalice una advertencia (17).

Cada uno de los términos que se definen a lo largo del libro está precedido y seguido de unas pocas líneas –gráficamente separadas de la definición por un espacio en blanco– donde una primera persona va narrando episodios mínimos desde su llegada al Yukón. En el ínterin este protagonista-narrador va, discreto, contando parte de su historia entre definición y definición: huye de su vida anterior, de un pasado incierto de combate, de ciudad, de box, de barro, de angustia, guiado por una búsqueda trascendente centrada en “las cosas”, en la “calma elusiva” (201) de la acción. Huye y va buscando una certeza externa.

Mientras tiene lugar ese desplazamiento el narrador anota definiciones del mundo que lo rodea, se entrega a la tarea de reconstruir el universo del

Yukón bajo la forma de una enciclopedia. A medida que se van acumulando los distintos términos definidos se configuran como un tránsito del protagonista, acaso un viaje, que, si bien apela a la enciclopedia como dispositivo de erudición estándar, transforma dicho dispositivo, lo ficcionaliza⁵. Aquí, salta a la vista que una de las transgresiones operadas con respecto al formato enciclopédico del libro consiste en la presencia de una voz en primera persona, a diferencia de la neutralidad tradicional del género. Las apariciones de esta primera persona son mínimas dentro del espacio que ocupan las definiciones, aunque por esta vía se establece un vínculo estrecho entre aquello que se define y la historia que se narra entre cada definición. Más aún, si se considera que el género enciclopédico excluye de sus modos enunciativos a la primera persona —en vistas de ofrecer un saber que se sueña objetivo y sin mediaciones—, se ha de subrayar aquí que aquel discreto *yo* que va detallando las características puntuales de cada término es, además, un observador extranjero, un reciénvenido, un *outsider* que labra sus definiciones para limitar su desconocimiento⁶. Mientras entrega información sobre algunas supersticiones vinculadas al hacha, ese *yo* dice lo siguiente: “Quizás lo ajeno de mi perspectiva me permitió ver lo que ellos no son capaces de siquiera considerar” (13). En síntesis, la ficcionalización del dispositivo enciclopédico se realiza mediante la inclusión de una primera persona que no está identificada con una posición de saber. Así, un sueño epistemológico parece acompañar el relato: la experiencia está en la base del conocimiento. Con todo, y como veremos a continuación, esto es apenas una parte del movimiento que realiza la novela de Wilson.

⁵ “Se trata, al mismo tiempo (...) de ficcionalizar la enciclopedia —produciendo una trama de figuras eruditas o de coleccionista que permita desgranar los saberes o articularlos de otra forma—, pero también de enciclopedizar la ficción, distorsionando los determinismos de la cronología novelesca —substituyendo el desplazamiento metonímico del relato con dispositivos paradigmáticos [como la enciclopedia]” (Demanze 1-2). La traducción es mía.

⁶ “El escritor de vanguardia quiere siempre ser leído como un desconocido para los criterios establecidos” (Piglia 45)

La búsqueda del narrador se cierra con una extensa descripción del acto de hachar. En algún momento de su relato, interrumpido regularmente por las entradas de diccionario, el protagonista decide abandonar la comunidad de leñadores para entregarse a la búsqueda de una mujer Inuit que había pasado por su campamento una sola vez. Se lanza entonces a los caminos, aunque aquí no hay carreteras, camina hacia el norte del Yukón donde viven los Inuit y nadie más. Está completamente solo, el motivo del desplazamiento pronto se olvida. El libro termina con un largo párrafo de unas treinta páginas donde se entrega el detalle de la tala de un árbol. La acción aislada parece ofrecerse como el punto culmine de una indagación orientada hacia un tipo de relación con el presente, con lo que sucede, con lo que *es*. Aquí, finalmente, la primera persona parece desvanecerse en favor de la descomposición de un mismo acto: el leñador en su elemento. Unas páginas antes de esta descripción morosa y extraordinaria del acto de hachar, el narrador anota un sueño impreciso que condensa su indagación: “algo sin preguntas ni respuestas, un lugar en el que mi presencia no era una singularidad, no se distinguía del entorno, era más bien un matiz tácito del paisaje” (385).

La alusión a aquello que simplemente *es* –sin cronología, sin agente, sin lugar, sin los “engaños del lenguaje” (257)– recorre el libro de diferentes maneras y se cristaliza en la extensa escena final del leñador hachando. Todo transcurre como si la lentitud de cada uno de los ochenta términos definidos a lo largo del libro fuese el preámbulo necesario para, finalmente, concentrarse en el movimiento maquinal de una sola acción. De este modo, la enciclopedia previa y los pequeños movimientos del narrador son apenas el preámbulo para escribir esta suerte de epifanía prolongada con la que se cierra el libro de modo espectacular.

Resumamos el tránsito: Primero definir, después hachar.

A grandes rasgos, este es el mismo eje que, con elementos por entero distintos, Wilson desarrolla en su siguiente libro: *Wittgenstein y el sentido tácito de las cosas* (2014). Aquí, toda su reflexión apunta hacia un tipo de certeza opuesta al escepticismo, la llamada “certeza no-epistémica” o “certeza tácita”, cuyas particularidades le permiten realizar una articulación de las distintas etapas del pensamiento de Wittgenstein. En este marco, es elocuente el ejemplo que entrega Wilson al momento de definir esa certidumbre prerreflexiva de cuño wittgensteiniano: “Confirmamos la verdad y certeza de un hacha al hachar y no al articular juegos de lenguaje que busquen elucidar la ontología del hacha” (71).

Entonces, contra los juegos del lenguaje *Leñador* ofrece una grilla de definiciones que desemboca en una descripción hiperminuciosa de un solo acto. No es posible desligar el simulacro de diccionario de esa epifanía final que muestra al leñador hachando. Si se quiere, las definiciones hacen las veces de perímetro obligado y antesala de la acción. Y es de este modo como se conforma el movimiento de la novela ante la ficción y ante el saber, pues el aprendizaje hecho posible por la experiencia –su observación, indagación y descripción– ha sido desplegado para propiciar su abandono. La certidumbre provista por el movimiento del hacha necesita olvidar el saber elucidado mediante la experiencia, pues su presencia operaría como una mediación innecesaria. Desde luego, el desenlace no elimina su característica de antecedente lógico. Por lo mismo, el sueño epistemológico va más allá de la mera aprehensión del conocimiento mediante la experiencia. Hay una cierta locura o monstruosidad del ímpetu por conocer que es atestiguada por la serie de entradas que conforman el grueso del libro. Sin embargo, la excentricidad de la novela no pasa tanto por el despliegue minucioso e inusitado de los conocimientos sobre el Yukón y sus formas de vida, sino sobre todo porque el recorrido que se fragua a través de la forma de la enciclopedia es exorcizado por la escena final. En otras palabras, porque el saber está durante toda la novela articulado con su reverso

(al que se llega de forma ejemplar en las últimas páginas). En esta suerte de negativo de la enciclopedia –un negativo como el de las fotos– no entran la fantasía de totalidad ni los protocolos de selección propios del saber enciclopédico, antes bien, la ignorancia y el conocimiento se ponen en suspenso. La certidumbre del hachar condensa el andamiaje de esta narración, donde el acto de definir constituye un paso en falso necesario para la ficción, o bien, donde la ficción se erige como paso en falso necesario.

Transcribir

La revolución a dedo (2020) se inscribe en la larga cadena de escritos de Cynthia Rimsky, quien desde *Poste restante* –un libro que cambia sensiblemente en cada una de sus ediciones/versiones (2001, 2010, 2016, 2018)– viene dando forma a uno de los proyectos literarios más sinuosos, reflexivos y singulares de la narrativa chilena.

El viaje, si se quiere, es una de las facetas con que la máquina de narrar de Rimsky se pone en marcha, aunque este costado de su escritura no sea más que un modo de desorientar a la denominada literatura de viajes. Su última entrega, *La revolución a dedo*, vuelve sobre este tópico, que es también un modo de volver sobre su obra, pues desde allí narra el encuentro con una suerte de archivo involuntario de sus viajes. La novela está dividida en dos partes, cada una relata episodios de dos viajes a Nicaragua, en 1985 y en 2007, y cada parte se corresponde con dos cuadernos manuscritos encontrados por la narradora, una tal Cynthia Rimsky, mientras buscaba otra cosa. De hecho, la novela comienza mostrando una estrategia de búsqueda y de selección que será paradigmática de lo que sigue, pues la protagonista busca un documento administrativo (un certificado de estudios) y encuentra un grupo de cuadernos

de viajes, los hojea y elige siguiendo un criterio de distanciamiento: “no parece que los haya escrito yo, especialmente este cuaderno Universal” (13).

En suma, los dos cuadernos encontrados por casualidad hacen las veces de punto de anclaje de la novela, es más, la imagen de las tapas de cada uno de los cuadernos abre y cierra respectivamente el libro. La imagen de la tapa de un cuaderno Universal (rayado, de 80 hojas y hecho en Honduras) que corresponde a las notas del primer viaje abre la primera parte del libro, mientras que la imagen de la tapa del cuaderno Cuadriculado de 7mm marca “El Arte” cierra la segunda parte. Las marcas comerciales de estos cuadernos podrían, incluso, servir para poner de relieve una zona de sentido que se desgrana mediante los procedimientos narrativos: allá el universal, acá el arte. Así, la revolución de otrora es modificada años después mediante la reescritura de un puñado de anotaciones pretéritas. En este punto, es necesario recordar que la primera parte es un viaje que la narradora hace en 1985 para conocer de cerca una revolución socialista, a la que aspiraba la joven militante que vivía bajo la dictadura chilena, mientras que el segundo viaje está marcado menos por el imaginario de la guerra fría del viaje iniciático que por su recuerdo y la frustración de sus anhelos. Es en este tránsito de años y de conflictos que se vuelven decidoras las marcas comerciales de los cuadernos que abren y cierran el libro, pues sugieren una suerte de disputa dialéctica entre lo universal y el arte como telón de fondo de la novela.

Las imágenes de las tapas invocan, de nuevo, la existencia de originales que quedan por fuera del texto que leemos, pero que son a su vez su fuente primaria. Como en Celedón, los originales reproducidos parecen querer darle un sustrato material a la narración, aunque como veremos a continuación en *La revolución a dedo* el gesto de reproducir y copiar documentos del pasado tiene características y consecuencias por entero diversas.

La primera y la segunda parte no sólo están separadas por los cuadernos que exhuman y por los años que se entremezclan en ellas, también las modulaciones de la voz narrativa son distintas y la función que juegan los cuadernos difiere. Por añadidura, la primera parte no recurre solo al cuaderno Universal mencionado para vérselas con ese viaje a la revolución sandinista de 1985, también intervienen otros materiales: las cartas que Rimsky envió desde su viaje, los correos electrónicos que intercambia con cercanos de aquel entonces a la siga de recuerdos, los mapas virtuales que consulta en la web y contrasta con las anotaciones del cuaderno, unas cuantas fotografías, y cuatro escritos a máquina preparados durante el viaje para publicar en revistas interesadas en una mirada extranjera sobre el proceso revolucionario nicaragüense. Entonces, el volumen de documentos y voces intervinientes en la primera parte determinan un relato de características muy diferentes al de la segunda, ya sea desde el punto de vista tipográfico, ya sea en cuanto a las relaciones entre el presente desde el que se narra y el pasado que se reconstruye. Esto último determina una serie de superposiciones temporales sobre las que se desliza la narración. Debido a estas características y visto que el interés de este artículo es explorar las tensiones materiales y/o digitales de estas escrituras, voy a concentrarme en las características de la primera parte.

“El vacío”, así se llama la sección que nos interesa del libro de Rimsky. Luego de consignar cómo fue que dio con el cuaderno Universal –del que se reproduce su tapa– aparece una letra distinta, con márgenes más pequeños que la anterior y que de ese modo pone de relieve el fragmento siguiente, el que se prolonga por poco más de una página y cuyo encabezado nos orienta sobre su procedencia: “camino a Nicaragua, agosto 1985” (14)⁷. La viajera está varada en

⁷ Considérese esta versión previa de un libro anterior de la autora: “En el mapa que le regaló el vendedor figuran los dos pasos fronterizos que cruzan desde Honduras a Nicaragua. Se propuso colgarlo para analizar qué camino pudo haber seguido en 1987 a los 21 años” (Rimsky 2016: 30).

Tegucigalpa, Honduras, y hace un recuento de sus dificultades para seguir viaje: el dinero restante, su edad y los seis meses que lleva viajando a dedo desde Chile. Cuando termina este primer fragmento del '85, al tiempo que los márgenes y la letra vuelven a crecer, la narradora consigna su lejanía: “La caligrafía de la joven de 22 es distinta a la mía, pero ella hace como yo a los 52, de aburrida llena con tinta los huecos de las letras” (15). Tenemos pues una brecha temporal –1985-2005– que se verifica también a través de los trazos caligráficos. En ese lapso la letra manuscrita ha variado y hasta parece de otra persona, pero la costumbre de llenar los vacíos producidos por la morfología de algunos caracteres permanece intacta. La narradora de 52 años agrega a continuación algunas precisiones sobre el estado del cuaderno, para luego dar cuenta del encuentro con una carta sin destinatario. De inmediato, se vuelven a achicar los márgenes y la letra y se incluye una transcripción de aquella carta. A primera vista, da la impresión de que esta secuencia se construye a partir de una escena donde la narradora va copiando algunos pedazos del cuaderno en un procesador de textos, pero lo cierto es que ante cada aparición de los textos venidos del pasado se enfatiza ante todo el acto de leer. Vale decir, leemos un montaje que incluye distintos tipos de textos, del pasado y de los distintos presentes de la enunciación (2005, 2010, 2012, se alcanzan a distinguir en esta parte, y la contratapa agrega al 2014), pero ese montaje recrea no tanto una escena de escritura sino una de lectura.

De cualquier manera, todo el aparataje tipográfico y los distintos tipos de justificados de los párrafos que hay en el libro, sugiere que los cambios de márgenes señalan una transcripción literal desde otra superficie de escritura, incluyendo, por ejemplo, un encabezado que remeda la información que arroja un correo electrónico cuando uno hace click en reenviar:

De: pablo

Para: cynthia rimsky

Enviado: 10 de Julio de 2010 23:52

Asunto: Re: ¿te acuerdas?

Pero la operación de transcripción se vuelve más compleja cuando nos enfrentamos a textos tachados, en los que incluso hay pedazos enteros pintados de negro (se borra mediante la adición de tinta, se borra produciendo una mancha). Además, las tachaduras que atraviesan una frase con una sola línea por el medio no están hechas con una línea recta, tal y como lo permite una función específica del tradicional procesador de textos utilizado en computadoras, sino que son sinuosas, como si buscasen reproducir el pulso de una mano⁸. Estas tachaduras, con mínimas pero perceptibles ondulaciones, vuelven aún más antimimética la operación. Cabe recordar que se trata de un texto cuyo *original* está escrito a mano en un viaje a la revolución sandinista, pero del que sólo leemos una transcripción pasada en limpio, la que, no obstante, conserva tachaduras a mano. De lo que se podría pensar que es un intento por reproducir algo (a falta de la caligrafía original) que evoque las marcas de la mano en el texto, sobre todo esas marcas hechas para señalar aquello que se considera desechable, enmendable, olvidable. De este modo, narrar un viaje a una revolución que quedó trunca implica recuperar el gesto de borrar que, en teoría, también fue parte del viaje. Aunque este intento de reproducir una tachadura manual, y esta es una de las cuestiones que quiero destacar, consigue todo lo contrario: acentúa el simulacro bajo el que es presentado el original.

Entretanto, el cruce de estas distintos registros y sus respectivas temporalidades va desplegando el relato de la entrada en Nicaragua de “la joven de 22”, en particular, se detallan los desvíos que tomó para llegar a Managua, o

⁸ “Sólo la escritura manual tiene inscripta la marca de la hesitación” (Chejfec 20).

sea, a la capital de la revolución, a su centro administrativo. Una vez cruzada la frontera su compañero de viaje toma el camino directo a la capital, ella, en cambio, elige “un camino secundario” (25) y va parando en pueblos pequeños. El viaje avanza a medida que ella improvisa sus desplazamientos para llegar a Managua, incluso se aleja: “No sé por qué me desvié tanto de mi camino. Voy para el otro lado” (41). El trayecto del viaje es acompañado por los detalles que arroja “el buscador” web al que “la de 52” recurre a cada paso. En simultáneo a estas búsquedas por internet la narradora mira un boquete, otro vacío, que están reparando en la casa de su vecino, lo que agrega otra capa de sentido a la reconstrucción del viaje y su deriva. En resumen, fotografías, mapas, reportajes, opiniones de viajeros, entre otros, van documentando los desplazamientos de la joven de 22. Pero a pesar del cuaderno (del original) la memoria no alcanza y, por lo mismo, “el buscador” se vuelve un personaje y su voz también entra al juego de las transcripciones⁹.

La joven de 22 llega finalmente a Managua, y aquí es donde el cierre de esta primera parte resuena en el resto del libro, incluso en el resto de la obra de Rimsky. La viajera le pide al conductor que la lleva a dedo hasta la capital y que la deje en el centro de la ciudad, pero este le advierte que no hay tal cosa. Ante la insistencia de la joven de 22 su interlocutor le aclara que fue destruido por el terremoto del '72, lo que provocó una grieta que hizo imposible construir encima. Dice el cuaderno: “Pero tiene que haber un centro, le digo, y se ofrece a llevarme para que vea que está vacío” (75). No hay centro de la revolución, fue destruido antes de que empezara, fue tachado. El desvío previo de la viajera —su manera de llegar al centro— adquiere así otra consistencia: se encuentran cuadernos buscando otra cosa; se transcriben textos tachados desde un original

⁹ “Escribo en el buscador «¿cómo es el camino entre Honduras y Nicaragua?». «Un poco sinuoso del lado hondureño, en medio de bosques de piños y robles, las vistas al Golfo de Fonseca son impresionantes»” (21).

que no vemos; se viaja hacia un centro que ha sido vaciado. En definitiva, *La revolución a dedo* narra exhibiendo “pruebas” de la realidad para, mediante una serie de gestos entrelazados, afirmarse como ficción. El procedimiento se afirma en esa oscilación que trae propiedades externas (reales) para luego difuminarlas en el montaje de la imaginación.

Reverberaciones

Para terminar, desarrollo algunas cuestiones sobre la relación entre estos libros. Reitero lo dicho en un principio a propósito de la superposición de tiempos: en *La filial*, *Leñador* y *La revolución a dedo* se superponen una serie de pasados tradicionales con una marcada presencia de lo digital, la que para estos efectos jugará el papel de lo actual (si se me disculpa el exabrupto). Lo digital, recuérdese, es aquí tanto un imaginario al que estas narraciones se oponen, como un registro necesario para su realización.

Entonces, el encierro de *La filial* convoca a toda una tradición ligada a la ficción burocrática: entre Bartleby y Joseph K. Mientras que el mundo de *Leñador* se vincula con una larga lista de libros donde la naturaleza es la llave de acceso a *lo Otro* del mundo; digamos, para repetir la artimaña de los nombres, de Henry Thoreau a Luis Oyarzún. En Rimsky, la joven que viaja en busca de la experiencia de la tierra prometida de la revolución evoca un enorme caudal libresco, desde el bíblico camino de Damasco hasta el viaje de vuelta a Chile de Arturo Belano.

Por otra parte, el primer plano que en estos libros tienen los procedimientos de escritura convoca preocupaciones ligadas a las vanguardias. El malestar ante el soporte libro que evidencia el catálogo de sellos manufacturados por Celedón, se redobra si consideramos la fijación de un número máximo de caracteres y de líneas impuesta por la escritura con el sello

Trodat (el fantasma de Twitter recorre estas páginas). En cuanto a *Leñador*, cabe recordar que la forma del diccionario ha dado lugar a una extensa tradición de obras literarias surgidas de un ejercicio terminológico análogo, ya sea concibiendo diccionarios de lugares comunes (Flaubert) o de literatura latinoamericana (Aira), ya sea modificando o simplemente usando definiciones de diccionarios “oficiales” para construir textos de ficción. *La revolución a dedo*, por su parte, expone una mezcla de materiales donde las escenas de escritura y lectura son pensadas a la luz de un pasado que se reescribe en la misma medida que se inventa. Así, el montaje, la transcripción, el corte, operan como la tramoya de una narración que se desplaza recolectando –y alterando, cabe suponer– distintos documentos.

Hasta aquí he consignado una fisonomía tradicional de la vanguardia, vale decir, una suerte de supervivencia del costado clásico de las vanguardias históricas centrado en el procedimiento. Sin embargo, la reactualización de la vanguardia adquiere un cariz decisivamente contemporáneo –en tanto sustrato que resiste, con la médula de lo literario, ante el presente que desdeña su especificidad (Premat 222)– cuando esa recuperación de gestos pasados se entrelaza con los problemas suscitados por el conflicto y la interdependencia –¿por la indistinción?– entre lo material y lo digital.

La filial, de hecho, es el resultado de una concesión del autor ante la dificultad que encontró al buscar materializar su proyecto inicial. Esto lo cuenta Celedón en un reportaje: quería producir unos 200 originales, timbrar cada hoja manualmente, por ejemplo, timbrar el sello número 1 200 veces seguidas en la primera página de 200 originales, y así sucesivamente. En algún momento desistió de esta vía y se entregó a la reproducción digital de la superficie original, sin por ello renunciar a su fábrica de originales. Otro ejemplo de lo mismo: para la versión en inglés, una vez traducido el texto el mismo Celedón se abocó a la

tarea de fabricar con el mismo sello Trodat un nuevo original en inglés, el que una vez terminado podría ser reproducido y llevado así al formato libro.

Leñador, por su parte, hace gala de un conocimiento tan específico y contiene una gama tan heterogénea de saberes que su deuda con el *wikipedismo* y sus derivados se vuelve evidente. Menciono algunos de los términos definidos en detalle, a modo de ejemplo: breve historia de la trepanación; usos y tipos de cepos en la caza de animales; metodología de la dendrocronología para descifrar la edad de los árboles según el tipo de especies; detalle de las hierbas medicinales del Yukón; tipos de hongos y sus respectivos usos; y un largo etcétera. Por añadidura y para completar el círculo, el diccionario de Wilson puede ser efectivamente utilizado, si se quisiera, como un tutorial para hacer conservas de frutas y verduras.

En cuanto al libro de Rimsky, y más allá del protagonismo que allí tienen algunas herramientas digitales, me interesa destacar el costado performático del procedimiento con que se van ensamblando los textos: las imágenes de las tapas de los cuadernos, las comillas para consignar las respuestas del buscador virtual, la minucia de las edades de la narradora (antes viajera) sumada a toda la cadena de dataciones que recorre el libro, los mails, los mapas, las fotos, la caligrafía, en suma, todo esto forma un conjunto de materialidades que son exhibidas como herramientas de la ficción. Se acentúa el simulacro de los originales como un modo de interpelar el presente de la escritura. Todos esos materiales, cabría conjeturar, conviven en simultáneo sobre una mesa de montaje, pero es el destello silencioso de lo digital el elemento que los tiñe de inestabilidad o, lo que es lo mismo, es por esa vía que la ficción despliega su pensamiento: simula un soporte para tantear formas literarias con las que se narra la condición póstuma de la revolución.

En fin, en las tres novelas el procedimiento entraña una marcada evocación de lo real y de sus tensiones con lo digital, se trate de la imaginación

tipográfica de Celedón, de la imaginación taxonómica de Wilson, o de la imaginación topográfica de Rimsky. Las “coartadas materiales” (Chejfec 80) de cada libro entregan una superposición de tiempos en conflicto, y de ese modo intervienen en nuestro presente literario. Para terminar, se podría agregar como apéndice que todas estas coartadas materiales cumplen el papel decisivo que Roland Barthes supo asignarle a lo insignificante en el realismo (85-86), o sea, son detalles que simulan rubricar lo real para de ese modo operar como un principio de desorden del mundo. De ser así, tal vez estas evocaciones chilenas de la vanguardia no hagan otra cosa que refrendar el realismo que está en el centro de la tradición nacional.

Bibliografía

- Aira, César. "La nueva escritura". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* n° 8, 2000: 165-170. Impreso.
- Barthes, Roland. "L'Effet de Réel". *Communications* n° 11, 1968: 84-89. Impreso.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés Weikert. México: Itaca, 2003. Impreso.
- Celedón, Matías. *La filial*. Santiago: Alquimia, 2012. Impreso.
- _____. "Pensar es clave". Entrevista de Federico Sánchez. <https://www.youtube.com/watch?v=I2KW2cnqfpk&t=1922s>. Web.
- Chejfec, Sergio. *Últimas noticias de la escritura*. Buenos Aires: Entropía, 2015. Impreso.
- Demanze, Laurent. "Les fictions encyclopédiques de Gustave Flaubert à Pierre Seneges". Mechoulam, Pierre (ed.). *Erudition et Fiction*, 2014. https://www.academia.edu/35179731/Les_fictions_encyclopediques_de_Gustave_Flaubert_%C3%A0_Pierre_Seneges. Web.
- Klein, Paula, "Poéticas del archivo: el "giro documental" en la narrativa rioplatense reciente". *Cuadernos LIRICO*, 2019. <https://journals.openedition.org/lirico/8605>. Web
- Kohan, Martín, *La vanguardia permanente*. Buenos Aires : Paidós, 2021. Impreso.
- Libertella, Héctor. *La Librería Argentina*. Córdoba: Alción, 2003. Impreso.
- Logie, Ilse, "¿Un retorno a lo real? La tensión entre ficción y documento en la narrativa hispanoamericana actual. Walker, Carlos (ed.), *Mil hojas. Formas contemporáneas de la literatura*, Santiago: Hueders, 2017: 201-231. Impreso.
- Oyarzún, Pablo. "Introducción". Benjamin, Walter, *El narrador*. Trad. P. Oyarzún. Santiago: Metales pesados, 2008: 7-52. Impreso.
- Pigila, Ricardo. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. Impreso.
- Premat, Julio. *¿Qué será la vanguardia? Nostalgias y utopías en la literatura contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo. Impreso.
- Rimsky, Cynthia. *La revolución a dedo*. Santiago: Random, 2020. Impreso.
- _____. *El futuro es un lugar extraño*. Santiago Random, 2016. Impreso.

Wilson, Mike. *Leñador o ruinas continentales*. Buenos Aires: Fiordo, 2016. Impreso.

_____. *Wittgenstein y el sentido tácito de las cosas*. Santiago: Orjikh, 2014. Impreso.