

El gesto literario: ideas sobre el cuerpo a partir de algunos autores contemporáneos del Cono Sur. Costamagna, Ronsino, Delgado, Celedón

LAURA GENTILEZZA

*IMAGER-CREER (UNIVERSITÉ PARIS-EST CRÉTEIL) / LI.RI.CO.
lauragentilezza@gmail.com*

el ínfimo y quebradizo cuerpo humano, Walter Benjamin

Introducción

1. Si bien el vínculo entre palabra e imagen no es nuevo, los dispositivos de comunicaciones cotidianas lo señalan permanentemente. Los manuscritos medievales iluminados, los textos ilustrados, la literatura infantil, los manuales de escuela, todos estos libros, tan eclécticos entre sí, ya habían colocado sobre la página textos e imágenes estableciendo entre ellos algún tipo de relación¹. De esa relación se desprenden distintos engranajes que asocian, en la percepción, la letra al ícono.
2. En un marco estrictamente literario, la presencia de elementos no escriturales formula varios interrogantes que han sido estudiados, en muchos casos, a partir de la noción de archivo eficaz para pensar la presencia de materiales no ficticios dentro del “decir literario” contemporáneo (Yelin, 2019; 323²).
3. Esta crítica parte de la constatación de que en el libro conviven materiales y discursos cuyo estatuto no es el mismo dentro de la cultura. A partir de ahí se analiza la tarea de quien escribe y el modo en que este sujeto tra-

¹ Esta frase condensa varios siglos de cultura libresca con el objetivo de matizar esa impresión de ultra contemporaneidad que las pantallas han producido en los últimos cincuenta años. Esta cuestión amerita un desarrollo desde luego más amplio para el que proponemos alguna bibliografía (cf. Satué, 1998, Jubert, 2005).

² A partir de reflexiones fundamentales como las de Derrida en *Mal d'archive* o las de Genette en *Fiction et diction*, se ha desarrollado una fuerte línea de investigaciones en torno a la cuestión.

baja esos discursos. Ese modo es lo que nos interesa en esta reflexión en la medida en que la presencia de imágenes en el texto literario es elocuente de la tarea de quien escribe e interroga al mismo tiempo el acto de escribir su decir literario.

4. Las declinaciones críticas de la noción de archivo son productivas para pensar las relaciones entre imagen y palabra cuando esas imágenes provienen de diversos archivos tanto personales como públicos. En esos casos, la figura de quien escribe queda asimilada a la de quien investiga y manipula en y con su escritura un material encontrado. Sin embargo, cuando ese material es creado para la obra literaria en cuestión, la noción de archivo no alcanza para dar cuenta de la articulación entre las imágenes y el texto literario. Por un lado, porque ese material no constituye un documento y por lo mismo no forma parte de un archivo (Ricoeur, 1985; 171-172) y, por otro, porque es la escritura misma la que queda cuestionada.
5. Si quien escribe incluye en sus textos otro tipo de elementos que no son escriturales pero que son de su autoría es porque entonces no sólo está escribiendo. ¿Qué hace entonces para crear? El cuerpo de quien escribe queda señalado por estos textos como un lugar que merece ser observado y donde se juega algo de la creación contemporánea.
6. Alejandra Costamagna y Matías Celedón en Chile y Hernán Ronsino y Sergio Delgado en Argentina han publicado en los últimos cinco años distintos libros cuya factura interroga tanto la relación entre la palabra y la imagen como los gestos corporales que ocupan el momento de la creación.
7. Hacer literatura es, en principio, poner el cuerpo a escribir. Cuando dentro de un texto literario aparece una fotografía, la escritura como práctica del cuerpo queda en suspenso. La crítica feminista ha recuperado la noción de cuerpo buscando distinguir en qué medida la escritura está determinada por la asignación de género del cuerpo del que proviene³. No es ese en principio el horizonte de esta reflexión. Sin embargo, quizás en algún sentido, algo de esa línea crítica oriente nuestro trabajo que intentará pensar, por un lado, cómo se articulan las imágenes dentro de la gramática del estilo tanto del texto como de la poética de quien escribe y, por otro, la gestualidad corporal en la literatura contemporánea que la presencia de esos materiales en los textos deja entrever.

3 En esa línea podemos incluir trabajos como los de Hélène Cixous o Toril Moi entre muchos otros (cf. Cixous, 2001, Moi, 1998).

Dentro de la diégesis. Escribir y dibujar

8. La aparición de una fotografía en la página de un texto literario implica al menos el problema de las categorías para su análisis. O bien palabra e imagen se analizan con categorías propias a la naturaleza de la condición de cada una, es decir, por separado y unidas en una interpretación cultural o semántica del conjunto, o bien el aparato epistemológico se reformula.
9. Tomando, por ejemplo, la noción de estilo con que pensamos un texto literario, la posibilidad de pensar la fotografía como parte constitutiva del texto permanece relativamente excluida y la relación entre imagen y palabra pareciera quedar reducida a la ilustración. El estilo, concebido tanto como desviación de la norma que como proceso abierto e histórico de diferenciación (Jenny : 2005 ; 1) atiende a la formulación lingüística del texto y no pareciera incluir herramientas teóricas que permitiesen analizar el material iconográfico.
10. Una noción de estilo que incluyera ese material debería considerar el libro en tanto que objeto estético y entonces todos los elementos que lo componen, como la página, los colores, la tipografía y las imágenes. Esa materialidad del soporte cobraría así valor en la diégesis.
11. Los trabajos más recientes de Costamagna y de Ronsino requieren de una aproximación en este sentido. Ambos autores comparten un universo literario, cultural y familiar que se extiende entre Argentina y Chile. Costamagna (Santiago de Chile, 1970) publica regularmente desde 1996 cuentos y novelas; Ronsino (Chivilcoy, Argentina, 1975) desde 2003. En sus trabajos más recientes ambos incluyen materiales no escriturales.
12. La novela *El sistema del tacto* (Anagrama, 2018) de Costamagna fue finalista del Premio Herralde y fue publicada entonces por la editorial Anagrama. En este libro un sistema de narradores refiere la historia de dos personajes, Ania y Agustín, en dos planos temporales diferentes, el año 1978 para Agustín y un momento impreciso de estos últimos años para Ania, y en dos espacios, Santiago de Chile y Campana en Argentina. Ania debe viajar desde Santiago hacia Campana para asistir a las exequias de Agustín, el último miembro de la familia que quedó del lado argentino, luego de que el padre de Ania se exiliara en Chile perseguido por la última dictadura militar. Ese viaje la enfrenta con el espacio de una casa a la que no volvía hacía

muchos años y a una caja con cosas de la familia: fotografías, cartas, un *Manual del Inmigrante* italiano de 1913⁴, la *Gran Enciclopedia del Mundo* en sus ediciones de 1964, 1981 y 1982⁵, un manual o explicación de un sistema de dactilografía denominado « el sistema del tacto », ejercicios de dactilografía que el personaje de Agustín había realizado durante sus estudios, una carta de Agustín respondiendo un aviso en busca de dactilógrafo, comentarios a unas novelas de terror que Agustín y Gariglio, compañeros de dactilografía, intercambiaron, fotos de Nélide, la madre de Agustín, una carta de la madre de Nélide desde Italia y varias cartas manuscritas. Todos estos materiales están dispuestos en las páginas de la novela e intercalados de manera relativamente espaciada con el texto que podríamos considerar “de los narradores”. O, quizás, abandonando esas categorías, considerar que todo eso es la instancia narrativa y entonces preguntarnos cómo analizarla. La diégesis misma hace referencia a estos materiales:

13. Lo que encuentra ahí dentro son fotografías enviadas de un continente a otro, cartas de los parientes y amigos de Nélide, pasaportes, un manual de comportamiento para inmigrantes, el certificado de bautizo de Agustín, libretas de trabajo, cuadernos, una radio a pilas y objetos que van desde estampitas a billetes de liras italianas (Costamagna : 2018 ; 109).
14. Promediando la novela, el narrador focalizado en el personaje de Ania enuncia y enumera los materiales que quien está leyendo este libro ya había visto e integrado de algún modo a la diégesis. Esta suerte de señalamiento que la narración realiza de lo que ella misma ofrece ante los ojos de quien lee genera un *effet de réel* dentro de la diégesis.

4 Este manual existe en una traducción del Centro Editor de América Latina del original de 1913 publicado por el Regio Commissariato dell’Emigrazione italiano (cf. De Zettiry, 1913 y 1983).

5 En 1961 se publica por primera vez por la editorial Durvan la *Gran Enciclopedia del Mundo*, obra a cargo de Ramón Menéndez Pidal. Habrá sucesivas publicaciones posteriores. Los artículos que aparecen citados en la novela son de diferente índole pero varios se refieren al conflicto argentino-chileno por las islas ubicadas entre el canal de Beagle y el cabo de Hornos y los límites marítimos circundantes que tuvo lugar entre 1977 y 1978, cuando ambos países atravesaban sus respectivas dictaduras cívico-militares, y en el que intervino como mediador el Papa Juan Pablo II.

1.



Imagen 1: páginas 52 y 53 de *El sistema del tacto* (Costamagna: 2018; 52-53)

15. Esta página doble presenta, antes de que Ania encuentre la caja y el narrador integre esos materiales a la historia de manera directa, fotografías de un personaje que, suponemos, es Nélica. En las páginas anteriores, el narrador focalizado en el personaje de Agustín se había referido melancólicamente a la historia de Nélica, suicida, que hubiera podido vivir una vida mejor como dactilógrafa en Italia si no la hubiesen obligado a emigrar a la Argentina para casarse con un primo lejano y formar una familia. Luego encontramos las imágenes que podrían ser un *échantillon* de ese recorrido: fotos de Italia con su hermana, niños, su papá, un instrumento musical, un auto. Imágenes que vienen a ilustrar esa felicidad. Estas imágenes están acompañadas de una letra manuscrita que por tratarse de frases en primera persona, corresponderían, en la diégesis, a la escritura del personaje de Nélica.

16. En diferentes entrevistas Costamagna explica que estos materiales pertenecen a un archivo familiar y que ella los emplea aquí para reconstruir, a través de la ficción, la historia de esta tía lejana transpuesta poéticamente en el personaje de Nélica⁶. Este dato no es de suma importancia para quien

⁶ Numerosas intervenciones en emisiones radiales y televisivas y artículos de prensa dan cuenta del carácter personal de los archivos que forman parte de esta novela, damos aquí algunas referencias: Zúñiga, Diego, "Alejandra Costamagna: 'esta novela visibiliza sobre

lee. Sin embargo, para quien critica, no solo la cuestión del archivo personal que ya evocamos tiene un interés particular sino, y sobre todo para nuestra reflexión, el ingreso al libro de la letra manuscrita que le otorga a las fotografías un *effet de réel* incluso más fuerte porque asocia esa imagen a un cuerpo visible que escribe.

17. El aspecto material de la escritura gravita en el centro de esta novela. El “sistema del tacto” es de hecho la denominación con la que se conoce el sistema de escritura dactilográfica que atraviesa el cuerpo de dos de los personajes, madre e hijo, Nélica y Agustín. En los mismos fragmentos donde el narrador evoca la vida de Nélica y su suicidio, aparecen algunas palabras mecanografiadas que quien lee ya había visto en los ejercicios que, luego sabremos, pertenecen a Agustín. Allí se produce uno de los varios cambios tipográficos que imitan la grafía de las máquinas de escribir mecánicas utilizadas durante el siglo XX, e incluso desde finales del XIX, antes de la aparición de los ordenadores y de los procesadores de texto. La tipografía viene aquí a inscribir en la diégesis un sentido que tiene que ver con la práctica corporal de la escritura: escritura manuscrita y escritura a máquina se despliegan en la página del libro de manera diegética formando parte activa de ese universo espaciotemporal designado por el relato (Genette: 1972).



2. Imagen 2: Ejercicio N° 31 (Costamagna: 2018; 37)

todo el desarraigo, tan urgente hoy”, diario *La Tercera* de Chile, 3 de febrero de 2019 [En línea: <https://culto.latercera.com/2019/02/03/alejandra-costamagna-el-sistema-del-tacto/>], emisión *Del fin del mundo*, canal Bio Bio TV, 16 de enero de 2019, [En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=pW-QDmh-8cE>]

18. La preocupación, que parecería anacrónica, por la máquina de escribir ya había sido recuperada por Jacques Derrida con respecto a las reflexiones de Heidegger:

La máquina de escribir tiende a destruir la palabra: ella ‘arranca (*entreisst*) la escritura del dominio esencial de la mano, es decir de la palabra, del habla’ (p.119). La palabra “impresa” por la máquina no es más que copia (*Abschrift*), y Heidegger recuerda esos primeros momentos de la máquina de escribir donde una carta dactilografiada ofendía las reglas del decoro. Hoy, es la carta manuscrita la que parece culpable: ella enlentece la lectura y parece pasada de moda (Derrida, 1990; 390).

19. Ese “hoy” de Derrida es el año 1985, cuando pronunció la conferencia “La mano de Heidegger” en la Universidad Loyola de Chicago de donde fue extraída la cita anterior. Ese «hoy» resulta anacrónico con respecto al efecto que produjeron la aparición del ordenador y la reproducción técnica de la escritura. La disolución del original para aquellos escritores que escriben directamente en ordenador generó un efecto de fetiche con respecto a los manuscritos y a la escritura manuscrita que Sergio Chejfec analiza en *Últimas noticias sobre la escritura* (2015). Allí distingue entre la escritura manual y digital por un lado y la escritura impresa por otro. Las dos primeras compartirían cierta fluidez que el impreso ha perdido transformado en un objeto pictural y por eso fotografiable.
20. En *El sistema del tacto*, Costamagna pone en la escena de la página todos los elementos que le permiten a la diégesis erguirse como una reflexión sobre la relación entre cuerpo y escritura y al mismo tiempo formular una pregunta que queda latente por ahora: ¿qué es un manuscrito? Porque finalmente la escritura manuscrita que la novela exhibe tanto aquí como en la carta de la madre de Nélide no es más que una fotografía y la tipografía de máquina de escribir es un efecto del procesador de textos con que se escribió este libro.
21. Solo a través de la presencia de un elemento no escritural, la fotografía, se puede incluir en el texto la reflexión sobre el aspecto corporal de la escritura: la máquina que arrancó la escritura del cuerpo restituye su representación y la posibilidad de pensarlo.

22. El trabajo de Hernán Ronsino busca esa representación⁷. Desde 2003 este escritor lleva publicadas una compilación de cuentos y cuatro novelas. En la última, *Cameron* (Eterna Cadencia, 2018) transfigura el espacio donde transcurrían las otras ficciones. Sus cuatro libros anteriores se ocuparon de construir su lugar natal, Chivilcoy, como espacio literario para ingresar a la literatura a través de lo que hemos llamado “poética del acento”, la escritura de una oralidad asociada a la infancia que desmontara además la impronta civilizatoria que la figura de Sarmiento tiene Chivilcoy⁸. Si para construir un lugar propio en el campo literario, Ronsino puso en marcha una poética del acento articulando lengua, espacio y cuerpo, en esta novela ese entramado se desarma porque el lugar no es referenciable en la realidad extradiegética y entonces la noción política de acento se diluye.
23. Sin embargo, la cuestión del cuerpo es central en este texto. El personaje principal y narrador, Julio Cameron, es un militar que cumple prisión domiciliaria y que perdió una pierna y tiene entonces una prótesis ortopédica. En esta prótesis lleva el dispositivo que controla sus movimientos. El personaje mutilado es además un torturador. Ahora bien, en este texto en particular la cuestión del cuerpo ocupa un lugar diegético, digamos, más tradicional. En la novela anterior, *Lumbre* (Eterna cadencia, 2013), Ronsino incluye dieciocho fotografías del mismo árbol, intercaladas y acompañando la lectura de unos cuadernos. La novela cuenta los tres días que el personaje de Federico Souza pasa en su pueblo natal, Chivilcoy, tras una ausencia de doce años, para acompañar a su padre en las exequias de su amigo, Pajarito Lernú.
24. El ingreso a la historia de estas imágenes se realiza en dos puntos: por un lado estas fotografías parecieran corresponder con el proyecto fotográfico de uno de los personajes, Hélène Bergson, novia de Federico. Él evoca las impresiones de Hélène con respecto al árbol: «La permanencia de las
- 7 Ronsino desarrolló ciertas ideas sobre la relación entre escritura y tecnología en un artículo publicado en la compilación *Mil hojas. Formas contemporáneas de la literatura* (Walker, 2017). Su artículo lleva el nombre de “La escritura y la máquina” y va acompañado de un comentario nuestro, “La sombra de los gestos” donde comienzan a esbozarse algunas ideas que aquí se amplían y que continuarán desarrollándose en el marco de un proyecto más amplio sobre la relación entre cuerpo y literatura.
- 8 La noción de “poética del acento” con respecto al proyecto de Hernán Ronsino fue un aspecto central de mi trabajo doctoral sobre su obra, del mismo modo que el trabajo sobre las imágenes fotográficas incluidas en sus libros. Un parte de esa reflexión fue publicada en el artículo “Imagen y figura: del río a la orilla en el proyecto de Hernán Ronsino” (Gentilezza, 2018). Por esta razón no incluiremos en este artículo imágenes del proyecto de Ronsino.

hojas y la dureza de las ramas me conmueven. Cuando vi la frondosidad, saqué la cámara y empecé a disparar. Quiero narrar la biografía de un árbol. Eso dijo [...]» (Ronsino, 2013; 238).

25. Otro momento de ingreso es cuando Federico está regresando en bus a la ciudad de Buenos Aires donde vive y se despide de su padre. Él ya está subido al bus y entra un vendedor de diarios ambulante, su padre Bicho Souza, que fue a despedirlo y desde el andén lo saluda, aprovecha para preguntarle al diariero el número que salió en la quiniela: «Entonces la puerta del micro comienza a cerrarse. Y el Viejo aprovecha para gritar si sabe qué salió. Crespi le contesta, también gritando, que salió el dieciocho. La sangre, dice Crespi. El micro ahora se mueve» (Ronsino, 2013; 278).
26. Inmediatamente encontramos una de las fotografías del árbol cuyo juego de colores evoca la circulación sanguínea. El número dieciocho y esa imagen de la sangre permiten asociar ese diálogo con las fotografías e ingresarlas a la diégesis. Pero el punto que nos interesa rescatar en esta reflexión vendrá más tarde cuando el bus ya haya arrancado y Federico se encuentre en el camino de vuelta, abandonando como pareciera hacerlo también el proyecto literario de Ronsino, ese lugar natal.
27. En el bus, una niña se entretiene jugando sobre el vidrio empañado de la ventanilla. Federico la observa y describe de esta manera lo que ve:
- Una vez que lo consigue, comienza a mover el dedo índice. Traza un recorrido, torcido, sobre la nube. Es decir, al principio, no se sabe si escribe o dibuja. Porque marca dos líneas paralelas. Después las mira. Afuera el campo se mueve vertiginoso. Lo de siempre: los cables, las aguadas. Por eso las líneas en el vidrio se confunden con el movimiento. Seguro, la chica descubre ese efecto. La superposición de planos. Pero también descubre que, cuanto más contempla, más rápido la nube se disipa sobre el vidrio. Entonces rodea su boca con las manos, como si estuviera contándole un secreto a la ventanilla, y el vidrio otra vez se empaña. Las dos líneas paralelas dibujadas y que se habían diluido vuelven a emerger. Ahora no hay dudas de que se trata de un dibujo (Ronsino, 2013; 282).
28. Al principio el movimiento de la mano no le permite saber a quién observa, Federico, si la niña escribe o dibuja. La imagen de árbol que se reprodujo fotográficamente a lo largo de la novela ahora se despliega como “obra de arte” sobre una superficie móvil y efímera, como una pantalla táctil. Emanada del cuerpo, en tiempo real puesto que el observador Federico accede al momento original de su creación.

29. Letra e ícono se funden, ese árbol es un ícono del árbol de las fotografías, es un modo más de señalar, con el dedo –el *dáctilos*–, que esa imagen está narrando al mismo título que las palabras y que responden ambas a la pregunta de la novela “¿Cómo se hace, entonces, para narrar un árbol?” (Ronsino, 2013; 281), pregunta a partir de la cual Ronsino discute su canon literario.
30. Escribir y dibujar implican, en principio, el mismo movimiento del cuerpo y la literatura contemporánea pareciera crear sujetos, si podemos permitirnos forzar o exagerar el término, “renacentistas”: que escriben, dibujan, fotografían, etcétera.

Fuera de la diégesis. El cuerpo y la mano

31. Si los libros de Ronsino y Costamagna arman una escena diegética a partir de la reflexión sobre la escritura, los libros de Delgado y Celedón desplazan la reflexión hacia la escena misma de creación, espacio de realización del texto y del libro.
32. Sergio Delgado (Santa Fe, Argentina, 1961) tiene una vasta obra construida desde 1994 cuando publicó su primera compilación de relatos, *La selva de Marte* (Ediciones de la Coartada, 1994). En 2018 ganó el Premio Provincial de Santa Fe con la novela *La sobrina*, el primer volumen del tríptico *El paraíso*. Matías Celedón (Santiago de Chile, 1981) publicó en 2018 su cuarto libro, *El clan Braniff* (Hueders, 2018). La narración en Celedón pareciera ante todo una actividad plástica que se despliega a partir de objetos encontrados ratificando la página como espacio estético. Si bien no comparten ni tradición literaria ni generación, en ambos escritores se repite un gesto: encontrar un objeto y hacerlo narrar porque la aparición de elementos no escriturales en estas obras literarias no corresponde a la misma búsqueda que en los casos anteriores.
33. En la novela de Delgado, la sobrina del personaje R.T., crítico teatral de la ciudad de Santa Fe, encuentra entre los papeles de su tío el material para su narración. La sobrina contará dos historias imbricadas en torno a la Casa de los Gobernadores, residencia histórica de la ciudad de Santa Fe. Por un lado, la puesta en escena de una representación de *Tío Vania* de Chéjov, por otro, la instalación que el personaje de Negro lleva adelante en la residencia.

34. Ese material de archivo al que la sobrina accede aparece reproducido en las páginas de la novela: papeles, planos de la instalación, imágenes de los muebles y de los objetos, lugares que Negro recorre en su búsqueda, fotografías de la migración en el litoral argentino.
35. En el principio de la novela, por ejemplo, cuando la sobrina refiere su encuentro con los papeles del tío, quien lee se enfrenta a la siguiente página:



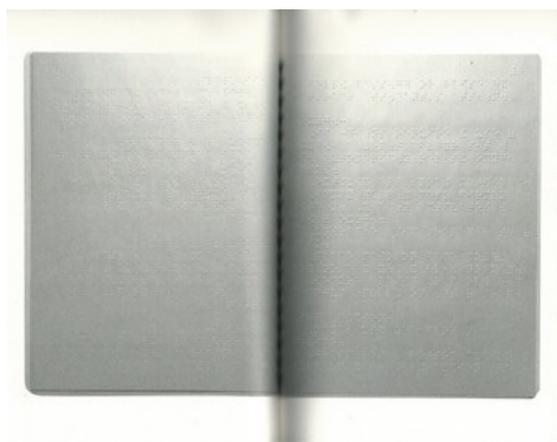
Imagen 3: principio de *La sobrina* (Delgado, 2018; 11)

36. La narradora comienza diciendo que “encontró los papeles de su tío” y el gesto del autor es el de incluir una fotografía que vendría quizás a ilustrar esos papeles, como si palabra e imagen se señalaran recíprocamente en la superficie de la página. Si bien hay imágenes de otros autores y también algunas obtenidas en los catálogos oficiales como el de la Bibliothèque Nationale de France, en muchos casos Delgado toma él mismo las fotografías. Ya lo había hecho en la crónica “Parque del sur”, publicada en 2008, en la que había incluido fotografías del parque santafesino. Lo que interesa en este punto es que el gesto del autor ha cambiado: toma una fotografía de sus papeles. No escribe, fotografía, y esa imagen forma parte de su estilo⁹. El gesto corporal es otro aunque continuemos empleando las pala-

9 Nuria Amat afirma que el punto de vista de Juan Rulfo como narrador es el de la cámara fotográfica, es la fotografía lo que le permite la voz, la historia y el texto narrativo. Algo de esta manera de percibir al creador de manera global y no en función de las disciplinas artísticas es lo que rescatamos para pensar en una reformulación de la noción de diégesis

bras escritor o escritora para referirnos al autor de literatura. Que en la creación de su obra quien se define como “escritor” no escriba sino que realice otros gestos no solo tiene consecuencias sobre el estilo sino que de manera más amplia toca el carácter de la literatura.

37. El trabajo de Matías Celedón reposa absolutamente en la gramática de la página. *El clan Braniff*, publicada en 2018 (Hueders, 2018), es un proyecto que nace cuando el autor encuentra en el Persa Biobío de Santiago de Chile¹⁰ una caja con diapositivas que condensan un valor histórico particular puesto que en ellas aparecen referencias a la empresa aeronáutica Braniff, vinculada a la muerte de Orlando Letelier, embajador en Estados Unidos y ministro del gobierno de Salvador Allende, asesinado por la dictadura de Pinochet cuando se encontraba trabajando en Washington en 1976.
38. En la novela estas diapositivas y otros materiales aparecen impresos en las páginas, con juegos de colores, blanco y negro y zoom de detalles. Al final del texto encontramos los procedimientos de seguridad de la empresa Braniff pero en lenguaje braille, impresos como si efectivamente al abrir la novela quien lee estuviera abriendo el cuaderno que ofrece esta información.

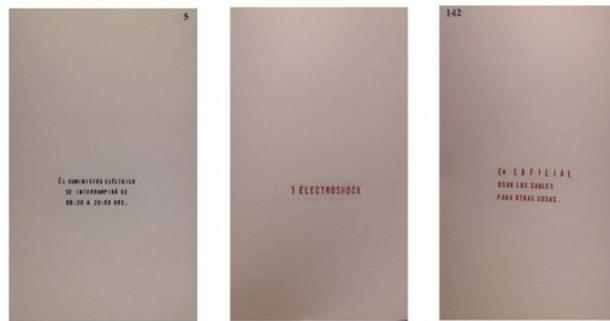


3. *Imagen 4 : final de la novela El clan Braniff (Celedón : 2018 ;118-119)*

(Amat, 2003; 184)

- 10 El Persa Biobío es una feria mercado de productos de segunda mano ubicada en la zona sur de la ciudad de Santiago de Chile.

39. El *effet de réel* producido por la fotografía que expone el archivo se anula porque la misma no tiene textura y entonces la función comunicativa del lenguaje braille queda suspendida. Pueden tocarse las páginas pero no los signos y entonces no hay decodificación posible, ese lenguaje queda exhibido en tanto que tal, como potencia.
40. En una novela anterior, *La filial* (Ediciones Alquimia, 2012) el trabajo de Celedón se había organizado alrededor de unos sellos encontrados. La novela narra lo que ocurre en una fábrica cuando durante un apagón se persigue y tortura a los trabajadores. El clima opresivo encuentra su metáfora concreta en el gesto que el autor llevó adelante para realizar el texto. Toda la novela está constituida por páginas selladas que van contando la historia con un discurso administrativo, propio de la burocracia tanto estatal como fabril y empresarial:



Imágenes 5, 6 y 7 : páginas de *La filial* (Celedón : 2012, 5-137-142)

Imágenes 5, 6 y 7 : páginas de *La filial* (Celedón : 2012, 5-137-142)

41. Lo que ocurre durante el corte de luz dentro de la fábrica está sellado en las páginas de la novela. Este libro, tiene un original, un “manuscrito”, varios en realidad, que no están escritos a mano sino sellados. Lo que se publicó por Ediciones Alquimia fue una versión escaneada de las varias que produjo Celedón. Es decir que toda la novela es entonces el resultado de la

fotografía, de un gesto que no es el de la escritura: Celedón sella las páginas¹¹.

42. Sellar es además un gesto significativo: es el que realizaban los empleados de la administración pública y privada, es el gesto caricatural del empleado administrativo en una época en que los trámites y los documentos se sellaban para certificarlos, para darles carácter oficial. Enunciado así en pasado, pareciera que esto ya no ocurriera. Si bien es exagerado decirlo, es cierto que esa práctica va disminuyendo porque los trámites a través de internet (como el pago de cualquier servicio, los giros de dinero en los bancos, las demandas de certificaciones de nacimiento o defunción) van dejando el sellado de lado. Habría una nostalgia por el gesto ante la que la literatura no permanece completamente indiferente¹².
43. La manera de ingresar esos gestos en la diégesis es a través de la fotografía. Tanto los árboles de Ronsino, como el archivo familiar de Costamagna, los muebles, los planos, los cuadros, los papeles de Delgado y las diapositivas y los sellos de Celedón ingresan fotografiados a los libros, al punto que *La filial* podría pensarse también como un álbum de fotografías.
44. Todo es fotografiable y las imágenes están al alcance de la mano en los dispositivos que manipulamos a diario y que señalan permanentemente el vínculo entre imagen y palabra. Giorgio Agamben ve en este síntoma un indicio de la relación de la condición humana con la experiencia:

Lo cual no significa que hoy no existan experiencias. Pero éstas se efectúan fuera del hombre. Y curiosamente el hombre se queda contemplándolas con alivio. Desde este punto de vista, resulta particularmente instructiva una visita a un museo o a un lugar de peregrinaje turístico. Frente a las mayores maravillas de la tierra (por ejemplo, el Patio de los leones, en la Alhambra), la aplastante mayoría de la humanidad se niega a adquirir una experiencia: prefiere que la experiencia sea capturada por la máquina de fotos. Naturalmente, no se trata de

11 La editorial norteamericana Melville House publicó la versión inglesa de la novela traducida como *The subsidiary* por Samuel Rutter en 2016. En el sitio web de la editorial encontramos un video donde se ve a Celedón trabajando en el texto. La imagen que vemos es más parecida a la del imprentero que a la del escritor y recuerda entonces, aquella bisagra renacentista durante la cual estando autor, editor e imprentero muchas veces condensados en una sola persona, comenzaron a separarse. La figura de Aldo Manuzio en este sentido es central, él inventa la letra cursiva y el libro de bolsillo que es aún el principal soporte de la literatura. Quien fabricaba concretamente el libro tenía un estatuto similar al autor porque la materialidad formaba parte de la estética tanto como el texto [En línea: <https://www.mhpbooks.com/watch-matias-celedon-stamp-out-his-book/>].

12 Es también un antiguo gesto asociado a la correspondencia, recordemos que las cartas se labraban para cerrarse.

deplorar esa realidad, sino de tenerla en cuenta. Ya que tal vez en el fondo de ese rechazo en apariencia demente se esconda un germen de sabiduría donde podamos adivinar la semilla en hibernación de una experiencia futura (Agamben, 2001; 10)

45. La primera publicación de *Infanzia e storia: Distruzione dell'esperienza e origine della storia* es de 1978. El desprecio irónico con que Agamben describe a las masas fotografiando y su esperanza en encontrar allí el espacio para la experiencia futura o para la posibilidad de pensarlo filosóficamente están arraigados a un régimen de historicidad (Hartog, 2003) en el que quizás la mano todavía no había atravesado la experiencia radical de la fotografía cotidiana.
46. Los libros que hemos analizado fueron publicados en la última década, y la mayoría incluso en el último año. En el régimen de historicidad en el que viven estos creadores, la mano, donde según Heidegger reside el pensamiento y anida la condición humana, está sometida a una gestualidad que toca la literatura en la medida en que toca la escritura y sus gestos tradicionales.
47. Para citarlos es necesario escanearlos, mostrar los libros y fotografiarlos porque dejan entrever el trabajo. Fuera de la fetichización de los manuscritos que entran al mercado del arte como objetos pictóricos, como originales auráticos, el modo de conservar el trazo original donde estaba condensado el cuerpo es paradójicamente mediante la práctica que anula el aura¹³.
48. Si la práctica escolar protocolariza el cuerpo a través de la escritura como forma-de-vida, estas obras literarias rastrean la gestualidad a la que los cuerpos están sometidos. En este sentido, el decir literario implica unas prácticas del cuerpo que no están reducidas a la de la escritura. Sin embargo, la práctica de la escritura sigue estando diferenciada, es la que convierte el lenguaje en ser-ante-los-ojos¹⁴ y es aquella práctica para la cual

13 Recordemos la famosa entrevista en la que Juan José Saer describe el modo en que toma la lapicera para escribir. Compara su cuerpo al de un capullo que envuelve el útil de escritura, un capullo a través del cual pasa todo lo que es objeto de su visión convertido por la alquimia en escritura, una escritura donde van quedando rastros de su propio cuerpo, una escritura que es también un *corpus* (Saer, 2004; 288).

14 « Ser-ante-los-ojos » es la traducción al español del término *Vorhandenheit* que José Gaos emplea en su traducción de *Sein und Zeit* (1927) de Martin Heidegger en 1951. *Vorhandenheit*, ser-ante-los-ojos, se refiere a una consideración teórica de los objetos, mientras que el término *Zuhandenheit*, ser-a-la-mano, es el término con el que

se entrena a los niños largamente durante su infancia y adolescencia: la mayor parte del tiempo escolar transcurre en la escritura.

49. Esta necesidad de fotografiar el libro es sintomática de un corrimiento que afecta tanto a la literatura como a la crítica. El estilo está también en la materialidad y esa materialidad está integrada a la ficción. Entonces la diégesis, el universo propio de la crítica donde esta podía permitirse recortar el decir literario ya no puede abstraer el libro en el texto y debe necesariamente hacerse cargo de una literatura material.
50. Un libro desfetichizado sería aquel en el que queda expuesto el trabajo que lleva condensado, sólo el manuscrito con tachaduras daría cuenta de esto: borrar, copiar, cortar, pegar, son gestos digitales que invisibilizan el trabajo que hay dentro de un texto. Sin embargo, en trabajos como los que analizamos, la semilla en hibernación de esa experiencia que para Agamben era futura en 1978 ya ocupa las páginas de los libros.

Bibliographie

AGAMBEN Giorgio, *El uso de los cuerpos. Homo sacer IV*, 2, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2017.

AGAMBEN Giorgio, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris, Payot & Rivages, [1978,1989] 2002.

AGAMBEN Giorgio, « Forme-de-vie », in *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, 1995, p.13-23.

AMAT Nuria, *Juan Rulfo*, Barcelona, Omega, 2003.

ANZIEU Didier, *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981.

Heidegger implica la practicidad y utilidad de los objetos, a partir de las lecciones de 1925. La *Zuhandenheit* es el modo de ser del útil. La *Vorhandenheit* implica un comportamiento contemplativo y teórico. El mismo objeto puede comportarse en un momento como ser-a-la-mano y en otro como ser-ante-los-ojos, aunque es importante señalar que los objetos, según Heidegger, se presentan primero a-la-mano y luego, eventualmente, pueden convertirse en ante-los-ojos, es decir, teóricos.

BARTHES Roland, « L'Effet de Réel », in *Communications*, 11, 1968, p. 84-89.

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot & Rivages, 2013. Traducción del alemán de Frédéric Joly.

CELEDÓN Matías, *El clan Braniff*, Santiago, Hueders, 2018.

_____, *Buscanidos*, Santiago, Hueders, 2015.

_____, *La filial*, Santiago, Ediciones Alquimia, 2012.

CHEJFEC Sergio, *Últimas noticias sobre la escritura*, Buenos Aires, Entropía, 2015.

CISOUX Hélène, *La risa de Medusa. Ensayos sobre la literatura*, Barcelona, Anthropos, 1995.

COSTAMAGNA Alejandra, *El sistema del tacto*, Barcelona, Anagrama, 2018.

DE ZETTIRY Arrigo, *Manuale dello emigrante italiano all'Argentina*, Roma, Società cartiere centrali, 1913.

DE ZETTIRY Arrigo, *Manual del Emigrante italiano*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983. Traducción de Diego Armus.

DELGADO Sergio, « Parque del sur », Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2008.

_____, *La sobrina*, Santa Fe, Ministerio de Cultura e Innovación de la Provincia de Santa Fe y Editorial de la Universidad del Litoral, 2018.

DERRIDA Jacques, « La Main de Heidegger », in *Heidegger et la question*, Paris, Flammarion, 1990. Hemos consultado y citado la traducción al español de este texto : DERRIDA Jacques, « La mano de Heidegger », in *Revista Nombres*, Universidad Nacional de Córdoba, 26, año XXI, 2012. Traducción de Marcela Rivera Hutinel.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.

GENTILEZZA Laura, « Imagen y figura : del río a la orilla en el proyecto de Hernán Ronsino » in *Cuadernos Li.Ri.Co.*, 18, [En línea : <https://journals.openedition.org/lirico/6058>].

HARTOG François, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Éditions Point, [2003] 2012.

HEIDEGGER Martin, *El ser y el tiempo*, México : Fondo de cultura económica, 1951. Traducción de José Gaos.

JENNY Laurent, « La Langue, le même et l'autre », in *Fabula-LhT Théorie et histoire littéraire*, février 2005, [En línea : <http://www.fabula.org/lht/o/Jenny.html>].

JUBERT Roxane, *Graphisme, typographie, histoire*, Paris, Flammarion, 2005.

KLEIN Paula , « Poéticas del archivo: el 'giro documental' en la narrativa rioplatense reciente », in *Cuadernos LIRICO*, 20, 2019, [En línea: <http://journals.openedition.org/lirico/8605> ; DOI : 10.4000/lirico.8605].

MOI Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1998.

ORTEL Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

RICCEUR Paul, *Temps et récit Tome III. Le Temps raconté*, Paris : Éditions du Seuil, 1985.

RONNSINO Hernán, *Cameron*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2018.

_____, *Lumbre*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2013.

RUFFEL Lionel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », in *Littérature*, 166, 2012/2.

SAER Juan José, « Entrevista realizada por Gerard de Cortanze », in *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004.

SATUÉ Enric, *El diseño de libros del pasado, del presente, y tal vez del futuro. La huella de Aldo Manuzio*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.

WALKER Carlos (dir.), *Mil hojas. Formas contemporáneas de la literatura*, Santiago, Huerders, 2017.

YELIN Julieta, « Biopoéticas para las biopolíticas », in *Uni(+di)versidad*, 3, Rosario, Université Nationale de Rosario, 2015, [En ligne : <http://www.puds.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2016/05/Biopoéticas-para-las-biopol%C3%ADticas.-Una-introducci3n.pdf>].

YELIN Julieta, « Leer y escribir la vida. Aproximaciones a una perspectiva biopoética », in *Literatura: teoría, historia, crítica*, 21, 1, 2019, p. 321-336.

ZENETTI Marie-Jeanne, *Factographies, L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, París, Classiques Garnier, 2014.

ZUÑIGA, Diego, « Alejandra Costamagna: 'esta novela visibiliza sobre todo el desarraigo, tan urgente hoy' », in *La Tercera de Chile*, 3 de febrero de 2019 [En línea: <https://culto.latercera.com/2019/02/03/alejandra-costamagna-el-sistema-del-tacto/>].