



‘Vivimos rodeados de ruinas que no entendemos’

La estética analógica, memoria y experimentación en entrevista con el escritor Matías Celedón

Linnea Kjellsson
Universidad de Estocolmo, Suecia

Abstract: *In 2012, the Chilean writer Matías Celedón published *La filial*, a book-object conditioned by the precariousness and economic circumstances of his time, but also by the analogue materiality of the stamp he used to write it. At a time when the paper book seemed doomed to obsolescence, Celedón responds with anguish at the possible disappearance of archived memory and with a reflexive nostalgia (Boym, 2001) for obsolete technologies and found objects. This interview with the writer explores his narrative, analogue aesthetics, the importance of memory and the role of independent publishers in the commitment to experimentation.*

Keywords: Matías Celedón, analogue aesthetic, memory, narrative, experimentation, independent publishers

Resumen: *En 2012, el escritor chileno Matías Celedón publica la obra *La filial*, un libro-objeto condicionado por la precariedad y las circunstancias económicas de su tiempo, pero también la materialidad analógica del sello que emplea para escribirla. En un momento en que el libro en papel parecía estar condenado a la obsolescencia, Celedón responde con angustia ante la posible desaparición de la memoria archivada y con una nostalgia reflexiva (Boym, 2001) hacia las tecnologías obsoletas y los objetos encontrados. La presente entrevista con el escritor indaga en su narrativa, en la estética analógica, la importancia de la memoria y el papel de las editoriales independientes para la apuesta por la experimentación.*

Palabras clave: Matías Celedón, estética analógica, memoria, narrativa, experimentación, editoriales independientes

Introducción

En la década del 2000, el escritor Matías Celedón¹ (Santiago de Chile, 1981) paseaba por el pasaje Tenderini y cerca del Palacio de la Moneda en Santiago de Chile buscando fechadores viejos en las librerías. Un día encontró el sello Trodat 4253 y se lo llevó a casa. Pasaron dos años y Celedón se encontraba viviendo en Buenos Aires en el auge de la crisis económica argentina y necesitaba urgentemente un

¹ Nacido en Santiago de Chile en 1981, Celedón ha publicado *Trama y urdimbre* (2007), *La filial* (2012), *Buscanidos* (2014) y *El Clan Braniff* (2018). También ha sido incluido en las antologías *Selección Chilena 2000-2016*, compilado por Sergio Parra, y *Voces -30. Nueva narrativa chilena 2011*, por Carla Morales Ebner.



trabajo. Con la ilusión de convencer a una editorial de que lo financiara y unir lo que Kafka llamó ‘las obligaciones externas’ con ‘las obligaciones internas’ (Olsen, 2022: 67), montó un esquema de dos meses de trabajo con horario de oficina para realizar 500 ejemplares originales de un libro timbrado a mano.

Así salió *La filial*, un libro-objeto luego digitalizado y publicado por la editorial independiente Alquimia en el año 2012². Se trataba de una obra condicionada por la precariedad y las circunstancias económicas de su tiempo, pero también la materialidad analógica del sello. En ese momento en Chile, el libro electrónico empezaba a instalarse en el país y el libro en papel parecía estar condenado a la obsolescencia. Sin embargo, en vez de asumir el optimismo ciego a los soportes digitales, la obra de Celedón correspondía a una angustia de que la memoria almacenada en ordenadores o en la nube fácilmente podría desaparecer³. Al mismo tiempo, el proceso de elaboración se inscribía en una creciente ‘epidemia de la nostalgia’ (Boym, 2001: xiv), que desde el principio del siglo XXI ha marcado nuestra relación con los medios y resultado en conceptos como *nostalgia analógica* (Marks, 2002), *retromanía* (Reynolds, 2011) y *tecnostalgia* (van der Heijden, 2015).

Según Laura U. Marks, la *nostalgia analógica* es una afición retrospectiva por los ‘problemas’ de la decadencia y la pérdida generacional, aparte de un anhelo a lo material, físico y performativo (2002: 152-153). Se trata tanto del rescate de viejas tecnologías analógicas como de su asimilación en los medios digitales. Por otro lado, Tim van der Heijden (2015: 104) apunta que estas últimas manifestaciones reflejan un nuevo tipo de práctica de la memoria, que no está impulsada por la nostalgia en el sentido clásico como un anhelo por el pasado. Basándose en la distinción de Svetlana Boym entre una *nostalgia restauradora* y una *nostalgia reflexiva*, van der Heijden (2015: 115) argumenta que ciertas prácticas de *tecnostalgia* median de forma reflexiva entre el pasado y el presente para obtener una apariencia auténtica, si bien altamente escenificada.

Aunque *La filial* de Celedón se mantiene fiel a la práctica analógica del sello, sin tener que escenificarla, no evade la digitalización de la obra para su publicación y distribución general. El uso del sello se convierte en una exploración de los límites del libro impreso, pero también una forma de hacer presente el pasado, de materializar las ruinas y, en línea de la *nostalgia reflexiva* de Boym (2001), explorar formas de habitar varios lugares simultáneamente y optar por fragmentos de memoria⁴. La estética analógica parece caracterizar la narrativa de Celedón, la cual emplea junto con la inclusión de viejos objetos encontrados; desde su primera obra *Trama y urdimbre* (2007), cuya narración está montada sobre un manual de costura, a la novela *Buscanidos* (2014), que incluye imágenes de cartas del tarot, y *El Clan Braniff* (2018), su última obra hasta el momento, que se basa en una colección de diapositivas reales, que encontró el escritor.

² En 2013, la obra ganó el Premio Municipal de Literatura de Santiago y el Premio de la Crítica Chilena.

³ En un reciente artículo, Vicente Luis Mora (2022: 2) ha apuntado a la veracidad de esta angustia, que ha denominado *erosión digital* para describir no solamente la pérdida de datos y referencias, sino también las arquitecturas digitales, cuya duración depende del sostenimiento informático, de la financiación y de las licencias. Por otro lado, Mora nos recuerda que tampoco hay que olvidar la fragilidad del libro impreso, que no está garantizado a la perduración, ni protegido del prematuro “guillotinado” de las novedades en las librerías para reducir costes de almacenaje (2022: 8).

⁴ Bieke Willem (2013) ha señalado que desde 2006 se puede notar una tendencia de una *nostalgia reflexiva* en las obras de autores chilenos como Nona Fernández, Diego Zúñiga y Alejandro Zambra.



En *El Clan Braniff* no solamente reproduce las diapositivas analógicas y su aspecto físico con una imagen del tamaño de la caja de las 15 diapositivas y su antiguo proyector, sino también objetos como bolsas, carpetas y tarjetas de embarque, que funcionan como evidencia documental. Estos le permiten a Celedón crear una novela inquietante sobre el asesinato de Orlando Letelier en Washington y la historia de un exagente de la DINA. En este caso, la memoria de la dictadura chilena aparece materializado en las diapositivas y objetos, mientras en *La filial* es la técnica del sello y una ficha dactiloscópica de una chica, cuyo nombre no conocemos, que recuerda a las desapariciones forzadas durante la dictadura. Ambas obras cuentan una historia entre lo dicho y lo no dicho, marcada por el silencio y los secretos, en cuya excavación asiste el lector.

En el ensayo “Fragmentos y materiales” (2021), Celedón recuerda una fotografía de 1961 sacada sobre un área del Desierto de Atacama, a partir del cual el ingeniero Emile de Bruyne identificó las ruinas de un sitio arqueológico. ‘El eco de un pasado remoto, nos remueve y se transforma de manera repentina en algo presente y actual’ (371), escribe Celedón. Es precisamente ese eco que rescata de las ruinas en obras como *La filial* o *El Clan Braniff*, porque la preocupación de Celedón por la memoria almacenada —digital o no—, es en realidad una inquietud por el olvido de un pasado traumático reciente; la dictadura chilena. Y la recuperación de las tecnologías obsoletas y los objetos encontrados una forma de excavar en las capas de la historia para encontrar las ruinas y a través de ellas hacerlas presentes.

Destacado como uno de ‘los nuevos raros latinoamericanos’ por Lorena Amaro (2017: 31) y, según Julio Premat, un autor de ‘una literatura que podríamos clasificar de política’ (2020: 44), Matías Celedón rompe con los límites del libro para activar al lector e invitarle a pensar y ahondar en una narrativa que inscribe el pasado en el presente para evitar su repetición futura. Con el apoyo de editoriales independientes como Alquimia y Hueders, que apuestan por la experimentación e impulsan el desarrollo del libro-objeto, ha podido publicar una literatura arriesgada. Como nos recuerda Jorge Locane, ‘si todavía hay un espacio para la experimentación y la escritura vanguardia, habría que buscarlo, retraído y con escaso impacto en la esfera pública, en los enclaves locales’ (2019: 188). Son las pequeñas casas editoriales que abren el campo a la bibliodiversidad y una literatura *otra*.

En lo siguiente, indagaremos en la narrativa de Celedón y las reflexiones detrás ella, a partir de una entrevista con el propio escritor originalmente realizada el 6 de mayo de 2021⁵ en pleno pandemia gracias a la omnipotencia del Internet.

Entrevista

¿Cómo caracterizaría la narrativa chilena actual? ¿Cuál es su relación con los escritores contemporáneos; existe alguna consciencia o deseo de grupo o al contrario un rechazo a participar en una generación?

Me parece un panorama diverso en donde hay muchas contemporaneidades coexistiendo. A nivel de superficie, lo que tuvo mayor notoriedad hasta hace poco era un realismo íntimo muy correcto, minimalista y autorreferencial. Como en todas partes, la discusión en torno a la literatura muchas veces pierde el foco respecto a la posición de las mismas obras y su valor literario. La mayoría de las veces impresionan más los números que las letras. Mi relación con el medio es cordial. Pienso que la aversión es un síntoma de pertenencia que vale la pena leer entrelíneas.

⁵ Partes de esta entrevista aparecen reproducidas en mi tesis doctoral *El retorno del rostro. Narrativas postnacionales y escrituras precarias en tiempos de la globalización* (Universidad de Estocolmo, 2022).



Tengo algunos amigos y amigas que quiero mucho; mis vínculos van por otro lado y creo que en esta disciplina uno o una va queriendo y luego necesitando estar a solas. En el camino uno reconoce a sus compañeros de ruta y no necesariamente son coetáneos. Lo que sí, no se puede perder de vista que la narrativa chilena actual es un ámbito reducidísimo, con muy poca o nula incidencia en el debate público y escasa repercusión en el ámbito intelectual en general. La crítica ha desaparecido de los diarios, el 90% de las librerías son abastecidas por dos conglomerados transnacionales, las revistas culturales o literarias que quedan son portales muchas veces escritos por los mismos autores que se reseñan. Los libros circulan muy poco. Tras dos años de toque de queda, post Estallido Social y la pandemia, incluso las editoriales independientes han tenido que sintonizar con el mainstream del mercado para sobrevivir.

¿Le parece que en su generación de escritores nacidos en los 80 hay una ruptura o crítica ante lo que implicó el manifiesto Crack de Jorge Volpi, Ignacio Padilla etc. y la idea de una 'novela total'?

Antes se rompía con la tradición, ahora con los contemporáneos. Más que una diferencia, leo una continuidad en la dinámica de la ruptura, es decir, una actitud conservadora respecto a un impulso esencial de este oficio. Es la manera que tiene la literatura de preservarse y actualizarse. Me parece que cada generación busca crear y hacerse un espacio donde situar su manera de ver y hacer las cosas. Desconfío de los manifiestos y me parece que la literatura es un camino personal muy cambiante y, en ese sentido, me cuesta hablar por otros, porque creo que cada quien hace lo que puede. Lo que sí veo es que con el tiempo el mismo Padilla aclaraba que el Crack no fue ni pretendió ser nunca una generación ni un movimiento, ni mucho menos una estética, sino la invitación a recuperar cierta actitud hacia la escritura y la lectura. En el caso de ellos, me parece que al final interpelaban más a la industria y a otros agentes que a los autores, dispuestos a todo por nada.

Son los editores, los críticos, la Academia y el mercado (o sea, los lectores) quienes pueden y deben defender al género de la novela de la superficialidad. Creo que el quid de todo este asunto está en el “El traje nuevo del Emperador” de Hans Christian Andersen: cuando finalmente se modela el traje y los sastres huyen contando el dinero, parece que sólo una niña, en su inocencia, ve que el Rey está desnudo. Pero es obvio que todo el pueblo lo ve, solo que no dicen nada, porque a ellos les divierte muchísimo. Claramente el Rey tampoco fue engañado; lo sabe, pero es obsceno. La moraleja, entonces, es que ella nunca olvidará lo que pasó ese día y de grande podrá ofrecer en otros reinos, a otros reyes, un traje más brillante y original zurcido invisiblemente con ese mismo hilo.

En varias reseñas de sus libros destacan el aspecto experimental, el juego con lo visual, la fragmentación y la escritura del ensamblaje por la inclusión de otros medios como las diapositivas, la fotografía, diversos recortes de documentos e imágenes de objetos. ¿Considera que son obras experimentales y vanguardistas? ¿Y en tal caso, dialogan con la tradición de las vanguardias en Chile (tanto narrativa como poesía visual y arte conceptual) p. ej. el caso de Juan Luis Martínez?

Considero que son narraciones en donde la forma es parte del contenido. Los materiales con que trabajo siempre están subordinados a la exploración de un universo literario a través del lenguaje: es la palabra como material y contexto, generalmente en relación con un oficio y sus condiciones técnicas de producción. El relato como consecuencia de esos hechos. La escritura permite incorporar elementos extraliterarios para documentar una experiencia subjetiva. Antes que una vocación experimental, es entender la narración como un espacio más allá de la



página. En esa veta, efectivamente, hay una tradición de muchos autores y muchas autoras que me interesan porque interrogan su capacidad el asombro. En el contexto de la poesía, por ejemplo, y en particular en la tradición de las vanguardias chilenas, muchos de esos recursos se han explorado notablemente y la verdad es que frente a ellos más me siento de la retaguardia.

En su ensayo “Fragmentos y materiales” de la Monografía sobre literatura chilena que salió en la revista Mapocho en 2020, escribe: ‘En Chile sobrevivimos cavando y excavando nuestras propias tumbas [...] Hoy, la descripción desafectada de una fosa común arqueológica, remite de forma atávica a las páginas más siniestras del Informe Valech o a 2666 de Bolaño. Se hace difícil habitar el presente anclado a una actividad esencialmente rememorativa’ (376). En sus obras aparecen varias referencias al pasado histórico de la dictadura en Chile p. ej. en La filial (2012) la ficha dactiloscópica de una chica que no lleva nombre hace pensar en los desaparecidos y al mismo tiempo la violencia y el silencio después del corte de luz cuando leemos ‘el personal indiferente en sus respectivas estaciones de trabajo’ (196) hace referencia al pacto de silencio y un pasado aún oculto. ¿Tiene una clara intención de incluir el pasado en sus obras y, en tal caso, cómo lo maneja sin caer en la rememoración que ‘hace difícil habitar el presente’?

Me parece inevitable que el pasado aparezca, aunque sea de forma soterrada o velada. Chile es el país de lo que no se dice, por lo que nuestra historia da espacio para muchas conjeturas. Los conflictos se eluden sistemáticamente hasta que sobreviene una catástrofe y no queda más remedio que enfrentar los hechos. Mientras tanto, la omisión prolifera de muchas formas, por lo tanto, es la tierra del silencio y el malentendido, de las confusiones y la ambigüedad, de los eufemismos, de la censura y sobre todo de la autocensura. Las cosas están ahí pero no se ven. Yo soy muy frontal, aunque a veces pareciera que encaro el problema de forma oblicua. Mis novelas son exploraciones personales a universos afectivos fermentados en ese pasado, donde hay muchas imágenes cuyas primeras intuiciones están o se originan en esa historia y en mi memoria. Para imaginar uno recuerda. Me parece una realidad ineludible. La memoria cifra una suerte de sentido que a través de la ficción podemos llegar a conocer, intuir y valorar. Uno escribe para saber de qué escribe y, en ese sentido, el pasado se hace presente, siempre, a veces de forma enigmática o de manera recurrente, distorsionando nuestra percepción de muchas cosas.

¿Cómo clasificaría su obra La filial? (¿novela, objeto-libro, artefacto o testimonio?)

Un documento.

¿Qué le inspiró a escribir esta obra? ¿De dónde salió la idea de usar el timbre?

Antes que el texto encontré el timbre, el aparato: ‘Trodar 4253 – la imprentilla automática’, como dice en la caja. Me pareció que ahí había una posibilidad de historia, porque evocaba todo un mundo y una estética que podía reproducirse por sí mismo. Como te contaba antes, necesitaba urgentemente un trabajo y los trámites burocráticos para obtener la residencia eran interminables para poder regularizar mi situación e iniciar actividades. Toda esa sensación de encierro y la pesadilla burocrática estaba muy presente. El libro podía ser una salida. Después pasaron dos años y un día murió un viejo amigo poeta y no pude ir a su entierro. Ahí escribí la historia.

En el ensayo “Fragmentos y materiales”, afirma: ‘En el contexto globalizado actual, atrapados en las redes de una economía digital, el alcance de una situación local, por más al margen o periférica



*que sea, ha evolucionado y trascendido hacia la universalidad de manera irreversible' (2020: 379).
¿Considera que la historia local que cuenta en La filial también transcende hacia la universalidad?
¿Dónde situaría esta obra en relación con la dialéctica de lo local y lo global y por otro parte lo nacional y postnacional⁶?*

La filial es una zona difusa que evoca la dinámica interna de los servicios secretos de inteligencia. Es la versión local de la oficina clandestina encargada de vigilar y burocratizar el miedo tan propia de los regímenes autoritarios y los Estados totalitarios. Es la máquina hecha tira, rota, el trauma enquistado que seguirá operando, aunque esté desactivado. Por ese lado, me parece una realidad contemporánea bastante reconocible, cuyas prácticas opresivas se han extendido y complejizado en un mundo digital dominado y vigilado por grandes corporaciones de capitales anónimos. Entre las víctimas, muchas veces están también sus propios funcionarios sometidos a una estructura y voz de mando en donde no hay margen para la objeción de conciencia. Aunque no sabría situar este libro en los términos que planteas, creo se mueve en una zona fronteriza que busca estrechar y articular esos pocos elementos comunes para crear sentido en circunstancias donde se ha perdido lo demás.

Al publicarse después de la crisis financiera de 2008, en los años que realmente se siente las consecuencias de dicha crisis, y al tratarse de un corte de luz, La filial parece tener una importante reflexión sobre la cultura del trabajo en el Chile postdictatorial y las condiciones precarias en las que trabajan los marginados. ¿Le parece acierto esta interpretación? ¿Considera que en este sentido se trata de una obra política y comprometido con su tiempo?

Sí, es una obra política y comprometida con su tiempo, aunque su relación con la crisis del 2008 es más colateral que intencional, sintomática o sincrónica, pero en ningún caso algo deliberado. Hay una reflexión sobre la cultura del trabajo en un sentido amplio, pero más que orientada a su precariedad actual, apunta a la negación del individuo y su subordinación a una autoridad abstracta, anónima. De qué manera nos marca o condiciona la dinámica de obediencia a una jerarquía vertical inapelable, invisible, legitimada por la necesidad y el abuso, impuesta con el miedo y la violencia, que somete rutinariamente a competir, a imponerse y a llegar a tener que eliminar a otros en pos de sobrevivir.

¿Cómo fue el proceso de creación? ¿Considera que fue una especie de performance al usar el timbre?

El texto fue impreso en los objetos que el funcionario/narrador tenía a su alcance en la estación de trabajo. Durante un tiempo paseaba por barrio Congreso en Buenos Aires y luego ya en Santiago por el pasaje Tenderini o cerca de la Moneda. Buscaba fechadores viejos⁷ y otros artículos de oficina en pasajes y librerías del Centro. Esos lugares se mantienen suspendidos en el tiempo y dan cuenta de esa cultura fiscal que persiste. No fue planteado como una *performance*, aunque la acción del timbrado incorporó nuevos elementos a la narración. Fueron dos meses trabajando en las condiciones planteadas en el texto: todos los días en horario de oficina. A medida que pasaban las semanas, la acción de timbrar se fue tomando el proceso: empezaron a aparecer dibujos hechos con el sello, el texto fue cambiando

6 Con postnacional me refiero a un posible 'después de la nación' en línea de Jürgen Habermas (1998) para quién la nación ya no tiene relevancia en un mundo global, en el cual los Estados nacionales han perdido el poder soberano.

7 Un timbre fechador tiene un límite de años.



según su aspecto; algunas frases que funcionaban en el borrador debían modificarse al verlas timbradas, consolidando el lenguaje del texto y la estética institucional. Hacerlo a pulso le dio vida.

Como te contaba al principio, pienso que en su génesis sí tenía una ambición performática que no llegó a llevarse a cabo. Mi plan era hacer un tiraje inicial de 500 ejemplares a mano en un espacio encerrado. Tener una cámara de seguridad transmitiendo el proceso día a día, durante dos meses, en horario de oficina, hasta la entrega de todos los ejemplares. La fantasía era —y es; basta consignar en la página 73 una dirección local— poder montar transitoriamente este lugar en distintas partes donde resuene la historia o donde se traduzca: abrir filiales en distintas ciudades donde los ecos de los aparatos de inteligencia y los mecanismos de coacción impuestos por gobiernos autoritarios o totalitarios del pasado resuenen hasta hoy.

En su página web, el fragmento de La filial está acompañado por el sonido de la estampa, amplificando el mismo proceso de creación, además de la corporalidad y materialidad de la obra. ¿Qué importancia tiene la materialidad en la obra? ¿Qué reflexiones tuvo con respecto al diseño del libro físico en papel?

El timbre imponía restricciones formales que determinaron una especie de métrica y un ritmo de lectura asociado a ese pulso sonoro tan particular y reconocible. Es decir, desde el inicio, la materialidad fue determinante para la configuración del espacio narrativo. Además, juega un rol fundamental en términos la historia: es la evidencia, la prueba que tenemos de que lo narrado ha sucedido. Parte del efecto inmersivo se juega en ese registro, en su textura gráfica, en los artículos de oficina. Al mismo tiempo, en ese contexto, el timbre es la prótesis de ese funcionario, la marca de su puño y letra, su anónima declaración de existencia, como cuando dice: ‘estas son mis huellas digitales’. Con ese fin, los objetos seleccionados para la maqueta —un fichero, 4 rollos de papel de 30 metros, 4 resmas de hojas marginadas, un set de tarjetas de visita y un cuaderno de 200 hojas— constituyen el espacio de trabajo como una realidad concreta, por más que parezca una ficción suspendida en el tiempo.

¿Qué importancia tiene el cuerpo en la obra? P. ej. la mención de lo sexual, la violencia, el electroshock y, por otro lado, el uso de los nombres genéricos y anónimos como la ciega, la coja, la sorda, que hacen referencia a condiciones físicas.

Hay un concepto importante en la idea del libro que proviene de un concepto de las neurociencias. Son los *qualia*, una especie de categoría para determinar esa cualidad característica que define la esencia de una cosa y cómo la percibe cada uno de manera subjetiva. ¿Cómo explicamos nuestra experiencia individual cuando percibimos dolor? ¿Qué es lo doloroso del dolor? ¿O la rojez de lo rojo, siendo que la experiencia del rojo es esencialmente privada? La tara del narrador es la acromatopsia retinal: es ciego al color. Eso determina su punto de vista. Siguiendo esa línea, la idea con los nombres era abolir la identidad a partir de una chapa característica asociada a su condición, de esa manera un personaje particular era al mismo tiempo un individuo genérico. Una salida bien oficinesca, por lo demás, donde puedes decirle al otro por el sobrenombre durante años sin saber realmente cómo se llama. Una forma sencilla y bien cínica de desentenderse, de decir: yo no vi nada, no lo conocía, no sé de qué ni de quién me está hablando.

Hay un chiste absurdo que de niño nunca entendí y que asocio a lo que me evocan los años de la dictadura, el terror que infundían los aparatos de seguridad de



Pinochet y la cultura de la delación. ¿Cuál es el colmo de los colmos? Que un mudo, le diga a un sordo que un ciego los está mirando. Como ves, la impronta del laboratorio se cruza con la del centro de detención clandestino. Representa esa zona oscura donde los límites se confunden. No olvidemos que en Chile, estos aparatos de seguridad trabajaron de forma estrecha —recibiendo instrucción y apoyo logístico— con el enclave alemán de Colonia Dignidad, una secta fundada por un pastor Nazi que murió condenado en la cárcel por causas de pederastia. En el hospital de la Colonia se realizaban experimentos muy perversos. La alianza entre el fascismo militar chileno y estos Nazis tan bien recibidos es explicable sólo en el marco de la guerra fría, en donde el enemigo interno era el ‘cáncer marxista’ que debía ser extirpado. Los capítulos más escabrosos de la dictadura fueron escritos por médicos, químicos y oscuros especialistas civiles que ocupan su lugar en la historia y forma parte de una memoria que se puede elaborar. En el mismo año en que se estrenaba *El buevo de la Serpiente* de Ingmar Bergman, esto estaba pasando en Chile.

Lo visual adquiere un papel central en la obra tanto a nivel formal al cuestionar la dicotomía tradicional texto/imagen, pero también en la diégesis donde lo visual parece relacionarse con lo inefable, con lo que no se puede contar con palabras. ¿Cómo utiliza lo visual en relación con la escritura?

Los *qualias* determinan nuestra relación con las cosas y con los otros. Por ahora es sólo una intuición, pero creo que en esa zona liminal hay un espacio donde la literatura puede decir algo. ‘Si la proximidad se acercara más a las cosas sería las cosas’, escribía en esa sintonía Juan Luis Martínez a propósito de las transparencias. El timbre como prótesis aporta a la historia un elemento metaliterario que trastoca la posición habitual del lector: el narrador se hace presente en el objeto cuando el sello, usualmente imperativo y distante, interpela anómalamente en primera persona (‘interrumpo mis labores cotidianas para dejar constancia’). El lector pasa a estar dentro de lo que se formula. Hay muchos elementos ambivalentes y páginas donde el mismo sello es texto e imagen al mismo tiempo. Por supuesto, estas son reflexiones *ex post*, intuiciones que he ido pensando con el tiempo, pero en su momento la idea del centro clandestino/laboratorio era un espacio verosímil para que estos objetos timbrados pudieran estar dentro de un inventario. Hay una definición de Vilém Flusser que me parece trazar esa frontera de lo visual con la escritura de manera muy asertiva, y es que la imagen es una superficie con significado. Las implicancias de esa suposición abren nuevos caminos que van en la línea de las inquietudes que han dado forma a todos mis libros.

Teniendo en cuenta las referencias al pasado histórico chileno y el procedimiento de creación analógica, ¿podríamos considerar que La filial corresponde a una nostalgia reflexiva como lo entiende Svetlana Boym (2001), en sentido de que no sigue un único argumento, sino que explora formas de habitar varios lugares simultáneamente e imaginar diferentes espacios temporales, a diferencia de una nostalgia restauradora que intenta recuperar el pasado y se asocia al nacionalismo, a la religiosidad radial y la creencia en una única verdad? ¿Quizá incluso la nostalgia reflexiva en La filial podría considerarse como un acto de resistencia frente a la acelerada digitalización y el ruido blanco de la televisión?

Me gusta esa lectura. No me interesa tanto la reconstrucción de escena, sino la manera en que el pasado se hace presente en diferentes niveles y cómo nos interpela. De qué modo se actualiza y qué queda de él. Cómo nos apropiamos de esos materiales —los ecos, las sombras, los restos, sus indicios— y qué nuevas lecturas



se desprenden de lo que queda. En el caso particular de *La filial*, es un libro hecho de forma completamente analógica en años que se anunciaba que todo sería libro electrónico. Bueno, estas son mis huellas digitales. Finalmente somos las cosas que nos sobreviven. A mí me angustia un poco la idea de que, en el mundo digital, con la memoria almacenada en nubes y servidores, la información fácilmente puede desaparecer. ¿Quién responde por eso? Basta un apagón o que alguien no grabe el archivo y se pierde la biblioteca de Alejandría. Vivimos rodeados de ruinas que no entendemos y muchas veces no vemos como tal y eso distorsiona. En ese sentido, parafraseando a Svetlana Boym, el pasado es un blanco en movimiento. Te pone en una posición de extrañamiento. ¿Qué es lo artístico del arte? ‘El extrañamiento es lo que el arte tiene de artístico’, dice ella. Al final, todo cambia, pero no todo se convierte: ahí se crea un espacio y una necesidad.

Usted publicó su primera novela Trama y urdimbre (2007) en la editorial grande Random House Mondadori⁸ mientras que las siguientes publicaciones La filial (2012), Buscanidos (2014) y El Clan Braniff (2018) salieron en Alquimia Ediciones y Editorial Hueders, ambas editoriales independientes y relativamente nuevas si consideramos que Alquimia fue fundada en 2006 y Hueders en 2010. ¿Qué reflexiones tuvo antes de publicar en estas editoriales? ¿Cuál fue la razón por cambiar de una editorial grande a una editorial pequeña e independiente?

Más que reflexiones, fueron las circunstancias. En Mondadori tuve suerte de encontrar un editor como el escritor Germán Marín, que se arriesgó con una novela extraña de un autor sin antecedentes. Después pasó tiempo hasta que publiqué mi segundo libro, *La filial*, que se salía de los márgenes formales que tenían en Random House para sus colecciones. Se los mostré más que nada para decirles ‘esto era’, porque costaba entender el proyecto cuando lo explicaba. Marín entonces ya estaba preparando su salida y *Buscanidos* no le interesó a la nueva editora. Con *La filial* quería que una editorial financiara la realización de 500 ejemplares originales: lo que necesitaba eran las portadas con las páginas en blanco y dos meses de sueldo para timbrarlos. En ese tiempo, cuando la escribí, yo vivía en Buenos Aires y necesitaba trabajo, lo que fuera. Visto ahora, el esquema montado para el libro respondía a esa angustia, porque en el fondo, esperaba de la editorial esa especie de trabajo asalariado convencional —horario de oficina, haciendo una operación mecánica, como timbrar. Era una manera de decirme: lo que haces es un trabajo como cualquier otro. Pero al final era necesario ver de qué estaba hablando y tuve que hacer las maquetas para que se entendiera. Lo que pasó después es que, una vez impreso el texto en los objetos, la necesidad de publicarlo desapareció, porque los ejemplares ya existían. Fueron los escritores Guido Arroyo y Emilio Gordillo quienes insistieron en hacer una edición con el libro de actas digitalizado. Respecto a *Buscanidos* y *El Clan Braniff*, con Hueders hay vínculo de amistad y afinidad literaria que ha fraguado con los años y que es muy importante para trabajar. Además, han estado presentes en circunstancias personales importantes y a eso le doy mucho valor.

El fundador de Alquimia Ediciones, Guido Arroyo, ha expresado que la editorial se caracteriza por la ‘predilección por publicar obras híbridas, que trabajen desde la frontera de sus géneros’ y asimismo Álvaro Matus de la Editorial Hueders expresa la importancia de ‘buscar libros de otros formatos’ que expanden los géneros (citado en García 2019). ¿Cuál ha sido su experiencia con las editoriales independientes chilenas? ¿Le parece que hay más libertad para experimentar y jugar con los géneros en las editoriales independientes como en el caso de su obra La filial?

⁸ Hoy en día la empresa Penguin Random House Grupo Editorial.



Mi experiencia ha sido muy buena y creo que sí, hay más libertad, tanto en lo formal como en lo contractual. Con las editoriales independientes hay una especie de acuerdo tácito que se celebra: ambas partes convienen que en este negocio hay cosas más importantes que vender libros. Si bien en lo administrativo son otro universo, está permitido dar puntadas sin hilo, lo que da margen para que aparezcan libros más raros, voces más arriesgadas y propuestas menos calculadas o que no representan necesariamente el gusto de la mayoría.

A nivel internacional, La filial fue traducida al inglés por Samuel Rutter en 2016 y publicada en la editorial Melville House. ¿Cuál ha sido la recepción de su obra en el mundo anglosajón o en el extranjero en general? ¿Y cómo es el caso en España, donde todavía resulta sorprendentemente difícil conseguir sus obras?

Creo que mis libros son difíciles, entre otras cosas, porque cuesta conseguirlos. Salvo *La filial*, ninguno se ha publicado fuera de Chile. Hubo algunas críticas y reseñas positivas asociadas al lanzamiento de esa traducción —lo que supone un trabajo de prensa y marketing que la misma editorial promueve—, pero en general su circulación ha sido silenciosa, subterránea. De vez en cuando aparecen nuevos lectores que se manifiestan, recibo alguna invitación a participar de un festival o un coloquio y a veces descubro que en lugares lejanos suscitan interés, como en este caso. Cada libro arraiga a su modo y tiende sus propias ramas. Con el tiempo se percibe que han estado en movimiento y tienen una acogida que valoro.

Aparte de ser escritor, es guionista y periodista. ¿En qué proyectos ha estado como guionista? ¿Y de qué forma le influye la mirada periodística y cinematográfica en sus obras de ficción?

Del periodismo rescato sobre todo las técnicas de investigación y de producción, la necesidad de ir a terreno, también cierto arrojo y el compromiso con la verdad a la hora de discernir entre la ficción y no ficción. Uno de los primeros trabajos que hice como guionista fue una serie documental de unos jóvenes navegantes que durante 3 años dieron la vuelta al mundo en un velero (*En búsqueda de Shangrila*). Ahí aprendí dos cosas: el guionista es un cartógrafo, si tiene suerte participa de la expedición, pero el verdadero autor de lo que uno ve, es el montajista. La montajista de esa serie realmente volvió a tomar el material y le dio un sentido y una lógica totalmente distinta. En una sala de montaje se puede ir adelante y atrás en el tiempo. Desde entonces, distingo que gran parte de la escritura se juega en esa instancia y que es ahí donde aparece realmente el texto.

También he sido guionista de *realityshow*, lo que suponía observar en tiempo real, día y noche, a una serie de freaks en cautiverio voluntario. Ahí era necesario transformar el tedio cotidiano en material dramáticamente atractivo, ficcionando la realidad por medio del montaje. También he participado escribiendo en algunas series melodramáticas de ficción para la televisión (*Solita Camino* y *Juana Brava*), y este año debiera estrenarse una película (*La anunciada muerte de Willy Semler*), comedia coescrita con Benjamín Rojo, su director. Como ves, son registros bien diversos y lenguajes muy distintos que me han enseñado técnicas, procedimientos e incluso algunos programas que me han dado buenas herramientas para tener a mano.

Durante la trayectoria de su narrativa ha trabajado con las técnicas del timbre y de las diapositivas. Su próximo proyecto incluye el uso de cintas de audio. ¿Cómo surge este nuevo proyecto, qué formato tendrá el libro y cuándo podremos leerlo?



Es un texto escrito con los audiolibros que ha grabado para la Biblioteca de Ciegos de Santiago un exagente de la dictadura que cumple condena en Punta Peuco, donde están presos los uniformados que violaron los Derechos Humanos. Desde hace un tiempo estuve escuchando los libros que él grababa y, tijeando las frases, escribí un relato narrado con su voz. Espero que aparezca pronto.

Referencias

- Amaro, Lorena. 2017. "Los nuevos 'raros' latinoamericanos." *Quimera. Dossier: nueva literatura latinoamericana* 403: 31-32.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Boym, Svetlana. 2012. *La filial*. Santiago de Chile: Alquimia.
- Boym, Svetlana. 2014. *Buscavidos*. Santiago de Chile: Hueders.
- Boym, Svetlana. 2018. *El Clan Bruniff*. Santiago de Chile: Hueders.
- Boym, Svetlana. 2020. "Fragmentos y materiales." *Mapocho. Revista de humanidades* 88: 370-380.
- Celedón, Matías. 2007. *Trama y urdimbre*. Santiago de Chile: Random House Mondadori.
- García, Javier. 2019. "Los libros de la furia: 10 editoriales independientes de Chile." *La tenera*, 20 de diciembre, consultado el 5 de mayo de 2021, <www.latercera.com/culto/2019/12/20/furiadel-libro/>.
- Habermas, Jürgen. 1998. *Identidades nacionales y postnacionales*. Madrid: Tecnos.
- Locane, Jorge. 2019. *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*. Berlín/Boston: De Gruyter.
- Marks, Laura U. 2002. *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mora, Vicente Luis. 2022. "La erosión digital como problema para la lectura crítica de literatura contemporánea." *Álabe* 26: 1-13.
- Olsen, Tillie. 2022. *Silencios*. Barcelona: Las afueras.
- Premat, Julio. 2020. "¿Otros tiempos, otras formas? Encrucijadas de la literatura contemporánea." *Mapocho. Revista de humanidades* 88: 34-48.
- Reynolds, S. 2011. *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. New York: Faber & Faber.
- van der Heijden, Tim. 2015. "Technostalgia of the present: From technologies of memory to a memory of technologies." *Nexus. European Journal of Media Studies* 4 (2): 103-121.
- Willem, Bieke. 2013. "Desarraigo y nostalgia. El motivo de la vuelta a casa en tres novelas chilenas recientes." *Iberoamericana* 13 (51): 139-157.