



## Aviso Legal

### Artículo de divulgación

Título de la obra:	Leer, observar y sitiar al lenguaje: poéticas de archivo en La filial de Matías Celedón
Autor:	Velázquez Soto, Armando Octavio
Forma sugerida de citar:	Velázquez, A. O. (2022). Leer, observar y sitiar al lenguaje: poéticas de archivo en La filial de Matías Celedón. <i>Cuadernos Americanos</i> , 3(181), 95-116.
Publicado en la revista:	<i>Cuadernos Americanos</i>
Datos de la revista:	
ISSN:	0185-156X

Nueva Época, año XXXVI, núm. 181, (julio-septiembre de 2022).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México.  
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el  
Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510,  
Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>  
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.

- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

# Leer, observar y sitiar al lenguaje: poéticas de archivo en *La filial* de Matías Celedón

Por Armando Octavio VELÁZQUEZ SOTO\*

**P**UBLICADA EN UN IMPECABLE VOLUMEN por la editorial independiente Alquimia en el 2012, *La filial* de Matías Celedón (Santiago de Chile, 1981) se convirtió rápidamente en una obra reconocida debido tanto a su perturbadora trama, como a las complejas restricciones compositivas asumidas por el autor. A pesar de compartir ciertos rasgos con otras obras chilenas publicadas en años cercanos, como *Facsímil* (2014) de Alejandro Zambra y *Chilean Electric* (2015) de Nona Fernández, el artefacto desarrollado por Celedón pareciera inscribirse, a partes iguales, en distintas genealogías radicales de las artes visuales y textuales. Merecedora del Premio Municipal de Santiago y del Premio de la Crítica, ambos en el 2013, *La filial* escapa a las clasificaciones literarias tradicionales, e incluso a las catalogadas como experimentales, para lanzarse hacia los dominios de lo visual y el conceptualismo artístico.

A juicio de Jorge Manzi, existe un corpus de obras “que han cambiado la experimentación verbal y literaria por una avanzada también experimental hacia la zona audiovisual (*sic*)” y destaca que tal vez dichos proyectos han tenido una mayor repercusión al explorar nuevas rutas estéticas que aquellos circunscritos a lo verbal;<sup>1</sup> sin duda en *La filial* la composición de cada una de sus páginas revela una profunda indagación en las posibilidades de interacción entre la hoja como superficie, más cercana al lienzo que a la pantalla, los elementos tipográficos y las imágenes. Tales características la convierten en una obra multimodal, capaz de apropiarse y refuncionalizar el lenguaje burocrático en una intensa semiosis anclada —quizás inseparablemente— en la materialidad obje-  
tual

---

\* Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México e integrante del Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea de la misma institución; e-mail: <armandovelazquez@filos.unam.mx>.

<sup>1</sup> Jorge Manzi, “Experimentalismos en la novela chilena reciente: la ilegibilidad como estilo”, en Macarena Areco, ed., *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*, Santiago de Chile, Ceibo, 2015, pp. 51-74, p. 54.

del libro y de los procedimientos analógicos que lo conformaron, actualizando con ello estrategias conceptualistas latinoamericanas.

En la penúltima página de la obra aparece un paratexto en el que se da cuenta de algunos de esos procedimientos:

*La filial* fue escrito y realizado con un sello Trodat 4353, con tipos móviles de 3 mm y 4 mm, en dos tablillas de seis líneas con un máximo de 90 caracteres por impresión. Este trabajo forma parte de una colección de cinco objetos diferentes impresos por el autor, uno de los cuales constituye el holotipo *Copiadador*, timbrado sobre un libro de actas, original reproducido en las páginas anteriores.<sup>2</sup>

La elección del Trodat 4353 (un modelo de sello actualmente en desuso) para la “escritura” de la obra, implica adoptar una serie de limitaciones para transformarlas en posibilidades creativas: restringir el número de caracteres y líneas por página (espacializando el lenguaje), emplear sólo letras mayúsculas (en dos tamaños distintos) y dos colores de tinta (negro y rojo), además de reproducir un limitado número de imágenes (algunas hechas con el sello). Asimismo, el original de *La filial* (denominado “holotipo *Copiadador*” en clara referencia a las taxonomías zoológicas) tiene una existencia material y su soporte es un libro de actas, de los que se emplean para registrar las decisiones que rigen el funcionamiento de una empresa.

El lenguaje burocrático empleado en la obra, el sello Trodat como herramienta de escritura y el libro de actas como soporte, son un conjunto de restricciones composicionales deliberadamente elegidas por el autor que vinculan su trabajo a las escrituras conceptuales del siglo XXI;<sup>3</sup> no obstante, la materialidad de *La filial* es un elemento fundamental tanto en la lectura como en su escritura, “si voltear la página significa experimentar la inminencia de un nuevo golpe, nos damos cuenta que cada uno es, sin embargo, la huella de unas manos y una psique que los ha pacientemente compuesto, letra por letra, en su lugar de trabajo, con su Trodat, su

---

<sup>2</sup> Matías Celedón, *La filial* (2012), 3ª ed., Santiago de Chile, Alquimia, 2016, p. 203. Todas las citas de la obra provienen de esta edición, en adelante sólo indicaré el número de páginas entre paréntesis junto a la cita.

<sup>3</sup> Darren Wershler, “Conceptual writing”, en Marie-Laure Ryan, Lori Emerson y Benjamin J. Robertson, eds., *The Johns Hopkins guide to digital media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2014, pp. 89-90.

cuaderno y su tinta”.<sup>4</sup> La formación casi artesanal de cada una de las páginas del libro podría considerarse limitada frente a las vastas posibilidades de los programas computacionales; no obstante, la elaboración analógica de *La filial* es también un posicionamiento estético y político, que recurre a la rematerialización de la escritura, del trabajo creativo y del libro mismo para desnaturalizar los lenguajes y métodos empleados en la cotidianidad represiva del estado de sitio narrado fragmentariamente en la obra. El aislamiento y los tipos de violencia a los que son sometidos los personajes traen a la memoria, sin nombrarla, la última dictadura chilena; así como en cada página observamos y leemos los vestigios del golpe dado por el sello sobre la hoja (el golpe en sí mismo no puede ser aprehendido por el libro), *La filial* se asume como una huella —un conjunto de ellas, obstinadamente materiales— del *spectral* golpe militar ocurrido en el pasado, pero siempre latente y amenazante en el horizonte.

Pese a su incuestionable complejidad, o quizás debido a ella, y del tiempo transcurrido desde su publicación, actualmente existen pocos análisis sobre *La filial*. Las primeras aproximaciones a esta obra de Matías Celedón son diversas reseñas (casi todas publicadas en sitios de Internet), dentro de las cuales destaca la escrita por la crítica literaria Patricia Espinosa, quien se refiere tanto a la trama de la obra como a sus características composicionales, y señala que es “una escritura que se comprime para dejar escapar sólo pequeños fragmentos [...] es una novela que desacata la tendencia estética de nuestra época y recupera la tensión experimental, mediante el afán por cuestionar los límites genéricos y jugar con el montaje”.<sup>5</sup>

La “escritura que se comprime” es un elemento significativo tanto a nivel diegético como visual: en el primero construye una narración fragmentaria que proporciona la información mínima para construir una trama plena de vacíos; en el segundo, la escritura en su dimensión tipográfica también aparece sitiada, cercada por el

---

<sup>4</sup> Eugenio Santangelo, “Artefactos narrativos: el holotipo de *La filial* de Matías Celedón”, E-Literatura, Revista 404 (México, CCD, 25 de noviembre de 2016), en DE: <<https://editorial.centroculturaldigital.mx/articulo/artefactos-narrativos-el-holotipo-de-la-filialde-matias-celedon>>. Consultada el 6-XII-2021.

<sup>5</sup> Patricia Espinosa, reseñas de *Cardumen*, de Nicolás Poblete, y de *La Filial*, de Matías Celedón, en sección Crítica Literaria, *letras.mysite.com. Página Chilena al servicio de la cultura* (2012), en DE: <<http://www.letras.mysite.com/pes300912.html>>. Consultada el 7-XII-2021.

blanco de la página, reducida a los bordes del Trodat que la produce y la contiene; la dimensión visual reitera e intensifica el estado de sitio al que son sometidos los personajes de la obra. *La filial* es sin duda un relato, aunque muy difícilmente puede ser considerada una novela, pues esquivo no sólo los bordes de los géneros literarios, sino también las fronteras mismas de la literatura, haciendo de la inespecificidad uno de sus rasgos constituyentes.

Para Florencia Garramuño, el arte inespecífico es “*un modo de elaborar un lenguaje de lo común que propicia la invención de modos diversos de la no pertenencia*. No pertenencia a la especificidad de un arte particular, pero también, y sobre todo, no pertenencia a una idea del arte como una práctica específica”.<sup>6</sup> El desborde y la “tensión experimental” son algunos elementos de *La filial* que construyen y afirman su inespecificidad; no obstante, no sólo cuestionan el ámbito de lo estético, también asumen un posicionamiento político al desestabilizar las prácticas literarias tradicionales y lo que ellas permiten ver.

En la reseña crítica de Eugenio Santangelo se afirma que *La filial* es “la bitácora, el diario de un encierro prolongado, en el que cada enunciado es la borradura de eventos, violencias, circulación de deseo por el blanco de las hojas, en *un archivo que no retiene sino sus trazos mínimos*”.<sup>7</sup> De acuerdo con las fechas que aparecen a lo largo del libro, el encierro dura alrededor de dos semanas, del 8 al 18 de junio de 2008; no obstante, resulta imposible saber con precisión el tiempo transcurrido al interior de las oficinas y, además, una porción de lo narrado corresponde a un pasado previo al trabajo en *La filial*.

La constitución de un “archivo de trazos mínimos” me parece un elemento fundamental en la obra, esto puede apreciarse tanto en la intención de uno de los personajes por consignar lo ocurrido, como en el aspecto visual del volumen: en la primera y la última páginas están impresas las pastas del libro de actas en el que fue sellada *La filial*, lo que produce la idea de una carpeta o archivo contenido en el libro físico que el lector sostiene; asimismo, en las páginas finales de la obra, después de que termina el aislamiento

---

<sup>6</sup> Florencia Garramuño, *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Buenos Aires, FCE, 2015, p. 26. Las cursivas son del original.

<sup>7</sup> Santangelo, “Artefactos narrativos” [n. 4]. Las cursivas son mías.

al restablecerse la electricidad, aparece el sello de un juzgado civil y una voz enuncia que pudo acceder a los informes hechos sobre el encierro, con lo cual *La filial* adquiere las connotaciones de un archivo judicial. Santangelo también señala que “aprovechando de manera perturbadora la iconotextualidad performativa del timbrado, Celedón nos consigna un libro que desfigura el archivo literario contemporáneo, trastocando su mercadeo de legibilidades huecas”;<sup>8</sup> en este sentido, la ardua legibilidad de la obra (inseparable de su visibilidad y materialidad) es también una apuesta en contra de los relatos condescendientes sobre la democracia neoliberal que sustituyó a la dictadura, una apuesta fincada tanto en el producto final (el libro en sí) como en los procedimientos manuales y físicos realizados para su elaboración.

Dentro de los pocos estudios de mayor amplitud sobre la obra, destaca el artículo de Sebastián Reyes Gil, en el que analiza algunos de los procesos conceptualistas de su composición, principalmente la noción de corte. También propone posibles genealogías en la literatura chilena para interpretar *La filial* no a partir de su rareza, sino de los elementos que comparte con obras previas y contemporáneas. “En *La filial* hay varias restricciones que determinan la escritura, como el uso exclusivo de timbres, las frases tipificadas de un vocabulario restringido, o el recurso a los materiales disponibles en una oficina”.<sup>9</sup> Estas limitaciones son procedimentales tanto como estructurales y genéricas; de acuerdo con Anastasia Salter, “escribir bajo restricciones tiene menos que ver con las estructuras formales impuestas por fuerzas y reglas externas y más con la decisión deliberada del autor de aceptar las prohibiciones como un camino hacia la creación”.<sup>10</sup> Los primeros en popularizar el concepto de escribir obedeciendo ciertos parámetros (evitar el uso de una letra, por ejemplo) fueron los integrantes del Grupo Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle) en los años sesenta del siglo pasado; al

---

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Sebastián Reyes Gil, “Corte y conceptualismo en *La filial* (2013) de Matías Celedón”, *Revista Letral* (Universidad de Granada), núm. 24 (julio de 2020), pp. 139-158, p. 143.

<sup>10</sup> “Writing under constraint is less about the formal structures imposed by outside forces and rules and more about an author’s deliberate decision to embrace constraints as a path to creation”, Anastasia Salter, “Writing under constraint”, en Ryan, Emerson y Robertson, eds., *The Johns Hopkins guide to digital media* [n. 3], pp. 533-536, p. 533. La traducción de textos es mía.

conjugar las propuestas ouilipianas con diversas estrategias de las vanguardias literarias (cita, montaje, apropiación etc.), entre otros recursos, las escrituras conceptuales de Europa y de Estados Unidos se consolidaron, en el ámbito de la experimentación artística, como una tendencia dominante durante las últimas décadas y han potenciado su trabajo al emplear herramientas informáticas.

A pesar de que el arte conceptual euronorteamericano es la línea hegemónica, en *La filial*, Matías Celedón no orienta su trabajo sólo hacia la creación, tampoco recurre a programas computacionales; de aquí que la genealogía trazada por Reyes Gil, circunscrita sólo a la literatura chilena, destaque la existencia de otras tradiciones y rastree antecedentes significativos, como la obra *Stamp book* (1989) de Guillermo Deisler, elaborada a partir del reciclaje de estampillas postales fuera de circulación después de la caída del Muro de Berlín. La experimentación manual con los modos de hacer un libro, el desborde de las fronteras literarias, artísticas y estéticas, aunados a la voluntad de dejar constancia de lo ocurrido (al consignar los sucesos para construir un archivo de huellas), vinculan *La filial* más que con el arte conceptual hegemónico, con el conceptualismo latinoamericano, en el cual “no solamente [se] cuestiona la estética sino también la actitud hacia el papel que tiene el arte —la manera de producirlo y el impacto que pretende tener”.<sup>11</sup> Aunque su lectura esté orientada por el conceptualismo hegemónico y no haga referencia a la dimensión archivística, sin duda la interpretación realizada por Reyes Gil constituye una profunda aproximación a la obra de Celedón, y es un referente clave para mi propia investigación.

En este trabajo abordaré *La filial* a partir de uno de los elementos fundamentales en su configuración: el archivo construido al interior del universo diegético y en el que se transforma la obra misma, lo cual permite vincularla con el “giro archivístico” experimentado en las artes en las últimas décadas, y más concretamente con las “poéticas de archivo” desarrolladas en el ámbito literario latinoamericano. A su vez, me referiré a las estrategias implementadas en la composición de *La filial* a partir de su relación con el arte conceptualista latinoamericano, tal como lo han estudiado

---

<sup>11</sup> Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*, Murcia, Cendeac, 2009, p. 30.



Mari Carmen Ramírez y Luis Camnitzer. Finalmente, destacaré la dimensión política de la obra a partir de las reflexiones de Florencia Garramuño sobre el arte inespecífico, y de Jacques Rancière en torno a la repartición de lo sensible y los regímenes de las artes.

I. “*ESTAS SON MIS HUELLAS / DIGITALES*”:<sup>12</sup>  
*apuntes sobre las poéticas de archivo*

*El archivo que no cesa.  
Porque este escribir ya no tiene nada que ver con la estética  
(llamemos estética a cualquier amor), entonces:  
el archivo. Caso es decir cerrado, que no cesa.*

*Oswaldo Lamborghini,  
“16 de agosto. 1980”*

LA complejidad de *La filial* no se limita a los procedimientos empleados para la composición de cada una de sus páginas, también se extiende a la trama del relato, una historia en la cual los personajes aparecen apenas delineados, obligados a actuar conforme a una serie de medidas que les son impuestas por la subsidiaria para la cual trabajan. La ambigüedad está presente desde el título de la obra, pues nunca se aclara cuál es la empresa principal de la que depende la sucursal, ni tampoco qué tipo de labor se realiza en este espacio, aunque puede inferirse que es de carácter administrativo.<sup>13</sup> A pesar de que no es posible establecer con claridad la historia, se nos relata lo que ocurre al interior de un edificio de oficinas cuando sin explicación alguna se suspende el servicio eléctrico y la comunicación con el exterior, además de obligar a quienes se encuentran presentes a mantenerse en sus puestos (imponiéndose de facto un estado de sitio). Los empleados carecen de nombre y sólo son identificados a partir de una de sus características: La

<sup>12</sup> Celedón, *La filial* [n. 2], p. 148. En las citas de la obra emplearé versalitas en un intento por conservar algunos de los rasgos tipográficos del libro; uso una diagonal (/) para señalar el salto de una línea a otra y dos (//) para el cambio de página.

<sup>13</sup> Reyes Gil desarrolla otra interpretación del título relacionada con lo filial, lo relativo a los hijos: “y así, al mismo tiempo en que simbólicamente comienza la historia al desligarse de la empresa ‘madre’ o ‘matriz’, nace la novela hijo [...] Pero el lenguaje del hijo nunca es del todo nuevo, es aprendido. En *La filial*, ese lenguaje reapropiado de la matriz-madre está condicionado por el sistema normativo burocrático e institucional”, Reyes Gil, “Corte y conceptualismo” [n. 9], p. 147. Más adelante me referiré al lenguaje aprendido, reapropiado, y a su relación con ciertas prácticas conceptuales.

sorda, La ciega, El cojo, El manco, El tuerto y quien narra parte del relato (posteriormente se sabrá que es ciego al color).

La historia puede dividirse en segmentos a partir de los cambios en la voz que enuncia: el primero corresponde a los mensajes que *La filial* envía anunciando el corte de la electricidad (pp. 1-8);<sup>14</sup> el segundo es el más extenso (pp. 9-180) y es enunciado por uno de los trabajadores, que asume la responsabilidad de “dejar constancia” de lo que sucede, además hay una analepsis (pp. 112-148) en la que él refiere algunos sucesos ocurridos antes de ingresar a este empleo; el tercero también corresponde a *La filial* (pp. 181-184), “SE ENUNCIA / LA RESTITUCIÓN / DEL SERVICIO”; aunque no hay ninguna certeza, el cuarto segmento (pp. 185-190) pareciera ser emitido por el mismo trabajador del segundo, y en él se narra cómo se restablece la electricidad; finalmente el último segmento (pp. 191-202) inicia con el sello de un juzgado civil, y en las páginas siguientes se afirma, “TUVE ACCESO A / LOS INFORMES. // VI LAS FOTOGRAFÍAS”. Hay un salto temporal desde el momento en el que vuelve la energía hasta que se consultan los documentos, pero no se especifica cuánto tiempo transcurrió ni de dónde proviene la voz que enuncia. A pesar de que es posible identificar distintas voces en la obra, en algunos segmentos irrumpen frases e imágenes de origen incierto que perturban la estabilidad de la enunciación.

La imposición del estado de sitio implica también el cese de los derechos laborales: “LA FILIAL NO SE / HARÁ RESPONSABLE POR / DAÑOS O HURTOS AL / INTERIOR DEL RECINTO” (p. 7). Al iniciar el corte de energía uno de los empleados asume la tarea de consignar lo que sucede: “INTERRUMPO MIS LABORES / COTIDIANAS PARA DEJAR / CONSTANCIA. // NO HAY LUZ. // HAN CERRADO LAS SALIDAS. // LAS LÍNEAS TELEFÓNICAS / ESTÁN CORTADAS. // AFUERA SE OYEN GRITOS” (pp. 9-13). La suspensión de servicios y el aislamiento al interior de las oficinas parecieran replicar la violencia que ocurre en el exterior, con lo cual ambos espacios se construyen como lugares peligrosos (oscuros e incomunicados) que se irán enrareciendo aún más conforme avanzan las páginas, hasta que los límites que los separan se vuelvan completamente difusos. Las “labores cotidianas” del empleado consisten en: “TIMBRO LAS ÓRDENES, / LAS INSTRUCCIONES,

---

<sup>14</sup> Cabe destacar que la numeración de las páginas también fue realizada con el sello Trodat empleado para la “escritura” de la obra.

/ LOS MANDATOS...” (p. 30), es decir, sellar documentos para darles un carácter oficial: el sello es un instrumento por medio del cual se manifiesta un poder burocrático que organiza, instruye y manda. La voluntad de “dejar constancia” asumida por el trabajador es el origen de los registros que constituyen *La filial*, a eso se debe que las herramientas empleadas para la escritura sean propias de una oficina: el sello, las tintas y el cuaderno de actas, y a que aparezcan imágenes de objetos relacionados con este ámbito: cinta adhesiva, tarjetas de visita, papel arroz, entre otros. De la decisión de consignar lo ocurrido depende el que se hayan elaborado los registros al interior del relato y la posibilidad de consultarlos en el apartado final de la obra, de tal manera que las huellas perduran más allá de los sucesos que las originaron. No obstante, el impulso por archivar no se agota en el personaje del trabajador, también abarca los procesos analógicos de elaboración de *La filial*, y se relaciona con la apropiación y resignificación del discurso burocrático y sus herramientas de escritura, la espacialización del texto, la revaloración de la importancia de la tipografía y el uso de imágenes, entre otros.

En las últimas décadas el “mal de archivo” (Derrida), el “furor de archivo” (Rolnik), el “impulso de archivo” (Foster) y el “paradigma del archivo” (Guasch) se ha extendido en las prácticas artísticas, literarias y culturales hasta constituir una tendencia claramente identificable: “tanto los coloquios académicos como las instituciones museográficas, se llenan de curiosidad hacia cuestiones de registro, inventario, colección, repertorio, documentación y memoria(s)”.<sup>15</sup> Si bien este interés tiene ya una larga historia, en Latinoamérica las culturas de la memoria erigidas al final de las dictaduras que asolaron al subcontinente en la segunda mitad del siglo pasado, han dado lugar a una verdadera “obsesión por el archivo”, semejante y distinta a la desarrollada en otras latitudes.<sup>16</sup> En el ámbito de lo literario han surgido diversas prácticas poéticas o narrativas estructuradas en torno a la tensión entre la memoria y el documento;<sup>17</sup> algunas de ellas son puramente verbales, mientras

---

<sup>15</sup> Nelly Richard, *Zona de tumultos: memoria, arte y feminismo*, Buenos Aires, Clacso, 2021, p. 203.

<sup>16</sup> Vid. Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

<sup>17</sup> Roberto Cruz Arzabal, “Archivos potenciales: domiciliación y colindancias en *Viriditas* de Cristina Rivera Garza”, *Letras Femeninas* (University of Nebraska), vol. 42,

que en otras se observa el empleo de distintos recursos como un procedimiento esencial de composición que trastoca los límites de la textualidad al incorporar otros sistemas semióticos (modos) en la construcción de universos ficcionales.<sup>18</sup> La inclusión de estos elementos visuales no sólo está motivada por una voluntad de experimentación; se inscribe en el giro archivístico de las artes obstinado en documentar la realidad por medio de la recolección de rastros y huellas. Patricia López-Gay observa dos tendencias en dichas narrativas: en la primera se considera al archivo como fuente del relato; en la segunda, ambos se constituyen mutuamente, de tal forma que el proceso de selección y catalogación de las huellas se narrativiza.<sup>19</sup> Es precisamente en esta segunda tendencia en la que se inscribe *La filial*, pues en ella la configuración del relato va unida al proceso de conformación narrativa y material del archivo (el cual aparece visualmente en la obra, de ahí su multimodalidad). Los actos de registrar y ordenar las huellas son el origen de *La filial* y la constituyen tanto temáticamente como en su dimensión material: la obra es un archivo en proceso que se muestra mientras se conforma.

La amplia investigación realizada por Anna María Guasch es una referencia fundamental para comprender las poéticas actuales; el trabajo monumental de Guasch se centra en las relaciones entre arte y archivo desarrolladas principalmente en el ámbito europeo en un periodo de casi un siglo, de 1920 a 2010. Para esta historiadora existen tres paradigmas del arte contemporáneo: la obra única, la multiplicidad del objeto artístico y el archivo, sobre este último afirma que “se refiere al tránsito que va del objeto al soporte de

---

núm. 2 (julio-diciembre de 2016), pp. 35-43; Paula Klein, “Poéticas del archivo: el ‘giro documental’ en la narrativa rioplatense reciente”, *Cuadernos LIRICO. Revista de la Red Interuniversitaria de Estudios sobre las Literaturas Rioplatenses Contemporáneas en Francia*, núm. 20 (10 de julio de 2019), p. 6, en DE: <<https://journals.openedition.org/lirico/8605>>. Consultada el 3-XII-2021; Patricia López-Gay, *Ficciones de verdad: archivo y narrativas de vida*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2020.

<sup>18</sup> Por ejemplo, en los libros *Poste restante* (2001) y *Ramal* (2011) de Cinthya Rimsky, y en *Chilean Electric* (2015) de Nona Fernández, ambas autoras chilenas; *El pozo y las ruinas* (2011) de la argentina Jimena Néspolo; *Persona* (2017) del peruano José Carlos Agüero; *Conjunto vacío* (2015) y *La compañía* (2019) de Verónica Gerber, *Desierto sonoro* (2019) de Valeria Luiselli, y *Permanente obra negra* (2019) de Vivian Abenshushan, las tres autoras mexicanas.

<sup>19</sup> López-Gay, *Ficciones de verdad* [n. 17], p. 72.

la información, y de la lógica del museo-mausoleo a la lógica del archivo”.<sup>20</sup>

En la conceptualización del último paradigma propuesto por Guasch resuenan las concepciones que se desprenden de los trabajos de Foucault y Derrida, en cuyas reflexiones el archivo adquiere un dinamismo alejado de la pasividad monumental que lo caracterizaba: no es sólo el depósito abrumador de huellas y vestigios, sino también una manera de leer desestabilizadora del sentido, un cruce entre el lugar y la ley que construye una interioridad de límites difusos. Incluso pareciera que el archivo es imposible de definir ya que “es solamente una *noción*, una impresión asociada a una palabra y para la cual ni Freud ni nosotros tenemos ningún concepto”.<sup>21</sup>

Posteriormente, Guasch identifica en el arte contemporáneo dos tipos de funcionamiento (o máquinas) relacionados con su soporte físico: “el archivo unido a la cultura objetual y a la lógica de los sistemas de memorias materiales, y el archivo basado en la información virtual, que sigue una racionalidad más próxima a lo flexible y no estable”.<sup>22</sup> Su investigación es sobre los archivos objetuales, en los cuales no interesa determinar el origen de los objetos conservados, sino los datos, inconsistencias e incluso banalidades que se desprenden de ellos. El funcionamiento de *La filial* se vincula claramente a la “cultura objetual” debido a la materialidad de los procedimientos y elementos que la constituyen; al presentarse como un archivo “recalcitrantemente tangible”,<sup>23</sup> la obra apela a la estabilidad de las huellas y los restos por su valor probatorio “como evidencia[s] alegada[s] de existencia”.<sup>24</sup> Paradójicamente, los archivos materiales o virtuales construidos en el arte, no necesariamente aseguran que algo o alguien haya existido.

Al interior del arte de archivo, Guasch identifica dos dimensiones: su lógica (bajo qué reglas se reúnen los objetos, la ley) y su arquitectura (la distribución de esos objetos para su exposición,

<sup>20</sup> Anna María Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011 (Col. *Arte contemporáneo*, núm. 39), p. 10.

<sup>21</sup> Jacques Derrida, *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Francisco Vidarte, trad., Madrid, Trotta, 1997, p. 37. Las cursivas son del original.

<sup>22</sup> Guasch, *Arte y archivo* [n. 20], p. 15.

<sup>23</sup> Hal Foster, “El impulso de archivo”, Constanza Qualina, trad., *Nimio* (Provincia de Buenos Aires, UNLP), núm. 3 (septiembre de 2016), pp. 102-125, p. 105.

<sup>24</sup> López-Gay, *Ficciones de verdad* [n. 17], p. 22.

el lugar).<sup>25</sup> Ambas dimensiones son esenciales para considerar a *La filial* como una obra de archivo. A nivel de conformación del libro por parte del autor, las dos son enunciadas parcialmente en el paratexto que aparece al final del volumen: la arquitectura implica al libro de actas donde se imprimen los sellos, las restricciones que limitan el número de caracteres y líneas y la distribución de texto e imágenes en la superficie de la página; de esta manera, al recorrer las hojas del libro se accede tanto al desarrollo de la trama como al despliegue del archivo. La lógica que regula la reunión de los objetos, la ley, es mucho menos clara: por un lado, lo archivado alude al ámbito burocrático (tanto por el lenguaje resignificado como por los personajes y el espacio en el que ocurre la historia); por el otro, los fragmentos almacenados son los mínimos narrativos y descriptivos que permiten configurar el relato. Como todo archivo, *La filial* no sólo conserva, también singulariza lo que resguarda, pues “la archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento”.<sup>26</sup>

Con respecto a los materiales que conforman las obras dentro del paradigma del archivo, Guasch destaca que “pueden ser encontrados (imágenes, objetos y textos), construidos, pero también públicos y a la vez privados, reales y asimismo ficticios o virtuales”.<sup>27</sup> En principio podría suponerse que los materiales de *La filial* son inventados y su inclusión dentro del relato les da un cariz ficcional (ciertamente problemático); no obstante, es necesario considerar que en esta obra los materiales no son sólo los elaborados por el autor y presentados como producidos por uno de los personajes, sino también aquéllos de los que se ha apropiado para componer el libro (*ready-mades* inscritos en nuevas rutas de circulación). Entre estos últimos se encuentran las herramientas de escritura (sello, tintas y libro de actas) y el propio discurso burocrático, ambos recontextualizados y resignificados, como lo destaca Sebastián Reyes Gil:

---

<sup>25</sup> Estas dimensiones sin duda remiten a Derrida, quien concibe el archivo “en el cruce de lo topológico a lo nomológico”, donde la domiciliación (como asignación de residencia para el archivo) se encuentra con la consignación (el principio de reunión que coordina todos los elementos del archivo como una unidad). “No sólo requiere que el archivo esté depositado en algún sitio, sobre un soporte estable y a disposición de una autoridad hermenéutica legítima. Es necesario que el poder arcóntico [...] vaya de la mano con lo que llamaremos el poder de *consignación*”, Derrida, *Mal de archivo* [n. 21], p. 11. De esta manera, el lugar y la ley son constituyentes del archivo.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>27</sup> Guasch, *Arte y archivo* [n. 20], p. 163.

“En sus registros paródicos del lenguaje corporativo y burocrático, en la serie de apropiaciones textuales y materiales, *La filial* expone, mediante los procesos de extrañamiento provocados por el corte, la sinrazón de las normas en el lenguaje que dominaba el correcto funcionamiento de la institución”.<sup>28</sup> Sin embargo, la apropiación y los registros paródicos no logran por completo sacudir los vestigios de origen latentes en los recursos empleados, pues el sello como herramienta sigue asociado a la producción textual del poder y a la violencia institucionales; asimismo, el discurso burocrático que ha sido intervenido para hacerlo narrativo, adquiere otro modo de “burocraticidad” cuando se integra al archivo judicial en el que se transforma la obra.

Por sobre todas las posibilidades y diferencias de las obras que agrupa como arte de archivo, Guasch destaca en ellas la obstinación por “documentar la verdad del presente”, de tal manera que “la supervivencia del archivo, la relación entre archivación y supervivencia, es asimismo esencial para el funcionamiento del archivo. El archivo sería un repositorio para el futuro, un punto de partida, no un punto final”.<sup>29</sup> Al consignar por medio de su sello lo que sucede, el empleado de *La filial* documenta el presente sin tener del todo claro cuál será el destino de esa información; no obstante, como “repositorio para el futuro”, *La filial* no tiene su origen en el registro de las cosas irrelevantes que ocurren o en la inestabilidad del presente (y sus realidades virtuales); consignar y archivar son formas de preservar las huellas de la violencia para que ésta sea recordada en el futuro.

Arjun Appadurai destaca que “más que la tumba de la huella, el archivo es con mayor frecuencia el producto de la anticipación de la memoria colectiva”,<sup>30</sup> pues si bien ese registro no es la memoria, lo que en él se alberga puede dar lugar a procesos de rememoración en el futuro, de aquí que para él esos registros sean la aspiración, el proyecto de una voluntad colectiva por recordar. En el segmento final de *La filial* puede observarse que la persistencia del archivo

---

<sup>28</sup> Reyes Gil, “Corte y conceptualismo” [n. 9], p. 148.

<sup>29</sup> Guasch, *Arte y archivo* [n. 20], p. 303.

<sup>30</sup> “Rather than being the tomb of the trace, the archive is more frequently the product of the anticipation of collective memory”, Arjun Appadurai, “Archive as aspiration”, en Joke Brower y Arjen Mulder, eds., *Information is alive: art and theory on archiving and retrieving data*, Rotterdam/Nueva York, NAI Publishers, 2003, p. 16.

(entendida en el sentido de durar e insistir) es lo único que se opone al olvido del horror: “TUVE ACCESO A LOS INFORMES. // VI LAS FOTOGRAFÍAS // MI REACCIÓN FUE ADVERSA. // LA RUTINA —PASAN AÑOS— PERSISTE. // EL PERSONAL INDIFERENTE / EN SUS RESPECTIVAS / ESTACIONES DE TRABAJO” (pp. 192-196). A pesar de la apatía generalizada, el conocimiento de los registros incide cuando menos en un sujeto, y aunque el final de la obra no es alentador, la mera existencia de dichos registros puede producir la reactivación de lo que ha sido dejado de lado y, con ello, contrarrestar la indiferencia.

Como ha podido observarse, *La filial* no está del todo comprometida en las luchas por las huellas del pasado, sino orientada por un claro deseo de contribuir a las memorias del porvenir, “esta práctica del archivo, al situarse en un presente casi contemporáneo a la escritura [...] nos distancia de la idea del pasado, aunque permanezca en ella la de archivo de lo real y de recolección de fragmentos y retazos”.<sup>31</sup> Para Stuart Hall dicha práctica está delimitada por sus propias condiciones de existencia y es, al mismo tiempo, una crítica “siempre abierta al futuro y la contingencia (la relativa autonomía de las prácticas artísticas); siempre un compromiso, *una interrupción*”<sup>32</sup> que perturba las estructuras osificadas de un campo. Después de la revisión que he realizado sobre los usos de archivo, vinculando *La filial* con este paradigma artístico, cabe preguntarse, ¿en qué medida la documentación del presente realizada en esta obra trasluce una desconfianza en “lo real”? ¿En qué tipo de “proyectos sociales” se inscribe *La filial*? En última instancia, ¿cómo desestabiliza el artefacto narrativo creado por Matías Celedón el campo de la literatura latinoamericana? Para tratar de responder, en el siguiente apartado me referiré a algunas de las estrategias conceptuales empleadas para configurar la obra, y me situaré en las perspectivas desarrolladas por Mari Carmen Ramírez y Luis Camnitzer sobre el arte conceptualista latinoamericano.

---

<sup>31</sup> Garramuño, *Mundos en común* [n. 6], p. 70.

<sup>32</sup> “Always one open to the futurity and contingency—the relative autonomy—of artistic practice; always, as we tried to define it earlier, *an interruption*”, Stuart Hall, “Constituting an archive”, *Third Text* (Reino Unido), vol. 15, núm. 54 (primavera de 2001), pp. 89-92, p. 92. Las cursivas son del original.



2. “*LA PENUMBRA / ES SUFICIENTE LUZ / PARA ESCRIBIR*”:  
ready-made e instalación  
como procedimientos compositivos

*Yo definiría el arte político como un arte que conscientemente se propone intervenir [...] las relaciones de poder [...] Esta intervención debe ser el principio organizador de la obra en todos sus aspectos, no sólo en su forma y en su contenido, sino también en su modo de producción y circulación.*

*Andrea Fraser,  
“Tactics inside and out”*

EN el estudio de Sebastián Reyes Gil, además de establecer antecedentes en la literatura y el arte chilenos, *La filial* también se vincula con las prácticas de la escritura conceptual (principalmente en la tradición euronorteamericana) y se realiza en ella un profundo análisis del “corte” como procedimiento fundamental en distintos niveles de la obra: el corte eléctrico y de comunicaciones es el detonante del relato; la sintaxis entrecortada y la escritura recortada (contenida por el sello) modulan la narración; los personajes caracterizados por mutilaciones o discapacidades remiten a cortes simbólicos en una sociedad fragmentada; todo lo anterior actualiza el corte histórico que significó el golpe de Estado. Asimismo, destaca que el empleo de sellos “retrotrae la escritura a su materialidad objetual y concreta” y añade que en *La filial* esa característica “expresa una tendencia nostálgica del escritor como artesano”,<sup>33</sup> con lo cual se corre el riesgo de quedar atrapado en una mirada melancólica de un pasado inexistente.

La interpretación del “corte” desarrollada por Reyes Gil es sumamente iluminadora al indagar cómo funciona este procedimiento en diversos niveles de la obra, incluyendo la composición realizada por el autor de *La filial*; no obstante, considero que la valoración hasta cierto punto negativa de la materialidad del libro y del trabajo de Matías Celedón (atrapados “en su manualidad anacrónica”), se debe a que se ha tomado como baremo al “conceptualismo del

<sup>33</sup> Reyes Gil, “Corte y conceptualismo” [n. 9], pp. 155-156.

*mainstream*”, sin considerar del todo las adecuaciones y propuestas del conceptualismo latinoamericano. Aunque partieron del mismo punto, Luis Camnitzer destaca la necesidad de distinguir entre “arte conceptual” y “arte conceptualista”; el primero se refiere sólo a las prácticas desarrolladas en Estados Unidos y en algunos países europeos, mientras que el segundo designa “las muchas estrategias [al respecto] que aparecieron entre los años 1950 y 1980”<sup>34</sup> en distintas regiones del mundo, incluida Latinoamérica. Y a esas estrategias escriturales es que se vincula la obra de Matías Celedón. La distinción planteada por Camnitzer en ninguna medida implica la imposición de una frontera infranqueable entre ambas vertientes; por el contrario, su objetivo es destacar las particularidades de los desarrollos locales sin derivarlos de los “centros originales” y con ello proponer una historia no lineal del arte. La distinción planteada por el artista y teórico uruguayo está en consonancia con el trabajo de Mari Carmen Ramírez, investigadora puertorriqueña, para quien el arte conceptual latinoamericano se diferencia del euronorteamericano por sus críticas tanto al ámbito que le compete como a situaciones políticas y sociales: “las propuestas fundamentales del arte conceptual [latinoamericano] se convirtieron en elementos de una estrategia para exponer los límites del arte y la vida en condiciones de marginación y, en algunos casos, represión”.<sup>35</sup> Muchas de estas propuestas en apariencia son iguales a las del conceptualismo del *mainstream*, pero son resignificadas tanto para emplearlas en un contexto distinto, como para dotarlas de una intencionalidad política. El *ready-made* y la instalación son dos de los procedimientos que Ramírez estudia en las producciones de distintos artistas conceptuales latinoamericanos, retomaré algunos de los aspectos que la investigadora puntualiza con respecto a ellos porque considero que funcionan de manera semejante en *La filial*.

Por tanto, frente a la desmaterialización del objeto artístico y su desplazamiento por reflexiones verbales, característica del arte conceptual, en el latinoamericano hay una recuperación de los

---

<sup>34</sup> Camnitzer, *Didáctica de la liberación* [n. 11], pp. 39-40.

<sup>35</sup> “The fundamental propositions of Conceptual art became elements of a strategy for exposing the limits of art and life under conditions of marginalization and, in some cases, repression”, Mari Carmen Ramírez, “Blueprint circuits: conceptual art and politics in Latin America”, en Aldo Rasmussen, ed., *Latin American artists of the twentieth century*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1993, pp. 156-167, p. 159.

objetos y una espacialización de los mismos a través del empleo del *ready-made* y la instalación, que funcionan como contrapartes de las propuestas conceptuales:

Así, en la obra latinoamericana, el objeto *ready-made* siempre está cargado de significados relacionados con sus funciones dentro de un circuito social más amplio [...] En la mayoría de los casos, la adición de significados más extensos se logra sacando el objeto de la circulación, transformándolo físicamente [...] Una vez transformado, el objeto se inserta en una proposición donde opera a través del siguiente mecanismo lingüístico: mensaje explícito, metáfora y analogía.<sup>36</sup>

Como ya lo he destacado, en *La filial* el empleo del *ready-made* funciona en distintos niveles y etapas: el sello es herramienta de inscripción tanto como las marcas dejadas sobre las páginas, de esta forma Celedón se apropia del instrumento por medio del cual la autoridad valida los documentos y lo convierte en una máquina de escritura para componer su libro; asimismo, el propio lenguaje burocrático es reelaborado al narrativizarse y recontextualizado para usarse más allá de su ámbito de pertenencia. Al estar fuera de contexto, tal lenguaje se muestra en toda su extrañeza y, al mismo tiempo, desestabiliza los marcos del discurso literario porque opera una doble fractura al evidenciar la brutalidad del poder que se ejerce socialmente por medio del lenguaje burocrático y la precariedad del ámbito literario y, por extensión, del artístico. En *La filial* los objetos *ready-made* “se inserta[n] en una proposición” que no tiene un carácter explícito, pero tampoco pueden adscribirse por completo a la metáfora o la analogía tal como las plantea Ramírez: “en la metáfora, lo que se muestra equivale a algo que no se puede decir, que queda así ambiguo; la analogía, por otro lado, establece un marco para la comparación de dos sistemas formales, jugando con sus correspondencias para crear un tercer sistema”.<sup>37</sup> Tomando

<sup>36</sup> “Thus, in the Latin American work, the ready-made object is always charged with meanings related to its functions within a larger social circuit [...] In most cases the infusion of broader meanings is achieved by removing the object from circulation, physically transforming it [...] Once transformed, the object is inserted into a proposition where it operates through the following linguistic mechanism: explicit message, metaphor, and analogy”, *ibid.*

<sup>37</sup> “In metaphor, what is shown is equivalent to something that cannot be said, which thus remains ambiguous; analogy, on the other hand, sets up a framework for comparison of two formal systems, playing upon their correspondences to create a third system”, *ibid.*, p. 160.

como ejemplo los análisis desarrollados por Ramírez —curadora de obras de varios artistas conceptuales como Meireles, Dittborn, Grippo y el propio Camnitzer—, puede observarse que el relato de Matías Celedón funciona a la par como metáfora y como analogía.

Por un lado, la ambigüedad es un rasgo fundamental de *La filial*, muy poco es lo que queda claro en esta obra; por ejemplo, una de las páginas más desconcertantes del libro contiene la reproducción de una identificación denominada “individual dactiloscópica” (ficha en la que se imprimen las huellas digitales de ambas manos de una persona), junto con la fotografía de una mujer, distintos números y la huella de su pulgar derecho, además de la palabra “NOTIFICADA” (p. 72); todos los elementos tienen el objetivo de identificar a la mujer de la imagen, pero la omisión de su nombre hace que esta función cambie: “La aparición abrupta de la foto de una joven no hace sino volver a extrañar un texto más bien ‘desrostrificado’ y la llena de reminiscencias obscuras: rostros desaparecidos, cuerpos no-identificados”,<sup>38</sup> de tal manera que la fotografía reactiva significados latentes en la memoria colectiva que remiten, sin nombrarlos, al secuestro y la desaparición de personas como métodos empleados durante las dictaduras latinoamericanas.

Por otra parte, la trama de *La filial* en la que el corte, la suspensión de los derechos, la violencia directa en contra de los empleados, el restablecimiento de “la normalidad” y el acceso a los informes, configuran un sistema de sucesos análogo al conformado por el golpe de Estado, la dictadura, la vuelta a la democracia y la creación de comisiones de la verdad, al cual remite por las semejanzas y posibles comparaciones que pueden hacerse entre ambos; a partir de ellas, en el relato de Celedón se narra el estado de sitio impuesto sobre una oficina y, a la par, el horror de las dictaduras en Latinoamérica. Ya sea como mensaje explícito, metáfora o analogía, en el conceptualismo latinoamericano “el potencial comunicativo del *ready-made*, como depósito de significantes importantes para una comunidad específica, se explota al máximo”<sup>39</sup> al cuestionar tanto el ámbito artístico como las difíciles condiciones de vida ocasionadas por regímenes políticos represivos (sin importar que sean democráticos).

<sup>38</sup> Santangelo, “Artefactos narrativos” [n. 4].

<sup>39</sup> “The communicative potential of the ready-made, as a reservoir of signifiers important to a specific community, is fully exploited”, Ramírez, “Blueprint circuits” [n. 35], p. 162.

Al ser objetos *ready-made*, el sello, las marcas y el lenguaje son sacados de su ámbito, transformados y relocalizados sobre las páginas del libro, las cuales adquieren un funcionamiento distinto al habitual de los soportes sobre los que se imprime: la superficie incide en la significación del texto. De esta forma, la espacialización de las páginas en *La filial* también visibiliza la propia escritura en su dimensión tipográfica y opera de forma semejante a como lo hace en la poesía visual latinoamericana, especialmente en la poesía concreta brasileña, en la cual se implementó “la manipulación tanto de las palabras como del espacio para interrumpir la linealidad del discurso [...] los espacios adquirieron la jerarquía de unidades de significado y sirvieron para componer una estructura visual”.<sup>40</sup>

En la mayoría de las páginas de *La filial*, el espacio en blanco que rodea al texto intensifica la experiencia de aislamiento al que son obligados los personajes a lo largo de la trama. No obstante, el espacio también puede funcionar de otras formas: al inicio de la obra, cuando se interrumpen todas las actividades, el trabajador sella lo siguiente: “UNA MOSCA / CRUZA LA LÍNEA / DE POLVO. // DESAPARECE” (pp. 20-21), después se suceden dos páginas en las que aparece de forma desordenada la palabra “TEDIO” (pp. 22-23) sellada por toda la superficie, transmitiendo tanto el aburrimiento del empleado como la acción que realiza para acabar con el insecto, pues el sello se usa para aplastarlo y las páginas se transforman en el espacio diegético en el que ocurre esta acción, que concluirá con “UNA MOSCA MUERTA” (p. 24).

La reunión del sello, las marcas, el lenguaje y el resto de los elementos sobre la página también pueden entenderse como una instalación, desde la perspectiva de Mari Carmen Ramírez, “posicionar objetos, que es la esencia del trabajo de instalación, es una oportunidad para alterar las convenciones de un espacio dado para transformarlo en una matriz cultural donde se decodifican los significados y se les dan nuevas formas [...] La instalación se convierte así en un espacio de confrontación y negociación de significados”.<sup>41</sup> Resulta evidente que en *La filial* no sólo se alte-

<sup>40</sup> Camnitzer, *Didáctica de la liberación* [n. 11], p. 181.

<sup>41</sup> “Positioning objects, which is the essence of installation work, is an opportunity to alter the conventions of a given space in order to transform it into a cultural matrix where meanings are decoded and given new forms [...] The installation thus becomes a space of confrontation and negotiation of meanings”, Ramírez, “Blueprint circuits” [n. 35], p. 163.

ran las convenciones de la página como soporte del texto —que potencia su valor de superficie que participa en la significación—, sino del libro mismo tanto en su dimensión material como en los procedimientos para conformarlo, deliberadamente “artesanales” en un claro cuestionamiento a los modos de producción informatizados e industriales y, también, a los considerados propiamente artísticos; la matriz desestabilizadora del artefacto narrativo de Celedón no se agota en la mirada nostálgica del trabajo artesanal, apunta incisivamente a visibilizar la dimensión laboral de la creación artística (inadvertida en el culto a la obra) mostrando a la par los procedimientos empleados y el objeto elaborado con ellos.

### 3. “*PARA QUE / C O N S T E*”: consideraciones finales

*El cine, el video arte, la fotografía y el arte de la instalación reorganizan la estructura de nuestras percepciones y el dinamismo de nuestros afectos. Como tales, pueden abrir nuevos pasajes para la subjetivación política.*

Jacques Rancière,  
“*Las paradojas del arte político*”

LIMITAR los posibles sentidos y alcances de *La filial* al ámbito de lo literario implica pasar por alto su inespecificidad como práctica artística y lo que puede desprenderse de ella, pues “la idea de un fruto extraño en tanto inespecífico —algo que no pertenece ni se reconoce en la especie— parece albergar un potencial crítico y político muy intenso y novedoso”.<sup>42</sup> Asimismo, dicha potencia se debe también a la ambigüedad de la propia obra, en la cual se cancela la viabilidad de producir un mensaje claro, descentrando con ello la figura del autor-autoridad para apartarse del “modelo pedagógico de la eficacia del arte”.<sup>43</sup> Florencia Garramuño destaca que esta literatura indisciplinada, “fuera de sí”, al incorporar otros discursos (tradicionalmente considerados extraliterarios) “se figura como parte del mundo e inmiscuida en él, y ya no como esfera

<sup>42</sup> Garramuño, *Mundos en común* [n. 6], p. 37.

<sup>43</sup> Jacques Rancière, *Disenso: ensayos sobre estética y política*, Steven Corcoran, ed. e introd., Miguel Ángel Palma Benítez, trad., México, FCE, 2019, p. 176.

independiente y autónoma [...] parece proponerse para sí funciones extrínsecas al propio campo disciplinario”.<sup>44</sup> En *La filial* además de incorporarse al discurso burocrático también se realiza una apropiación de sus materiales de escritura, con lo cual se evidencian los sinsentidos brutales del lenguaje del poder y se desestabilizan las fronteras de lo literario. No obstante, ¿cuáles podrían ser esas “funciones extrínsecas” que la obra se propone?

El “fuera de sí” de *La filial* implica y se construye a través del énfasis puesto en la tensión existente entre los elementos textuales y visuales presentes en cada página y en la propia espacialidad de éstas concebidas como una superficie significativa. Magdalena Perkowska ha destacado con acierto que el encuentro de dos medios (texto e imagen) en una página no es sólo una forma distinta de expresar, sino fundamentalmente otra manera de ver, y añade que obras semejantes a *La filial* son “un objeto cultural en cuya materialidad heterogénea se articulan los discursos sociales e históricos de una América Latina situada en el principio de un siglo”.<sup>45</sup> Es sin duda en la “materialidad heterogénea” de la obra de Celedón, en su empleo del archivo como creación de memorias para el futuro y en los procedimientos artesanales con los que fue compuesta (vinculados a prácticas conceptualistas como el *ready-made*, la instalación y el corte), en donde puede percibirse que la apuesta política de *La filial* inicia desde la elaboración de la obra, se extiende hasta su circulación (por medio de una editorial independiente) y convoca una recepción que une a la lectura con la aprehensión de lo visual, desarticulando con ello cualquier tipo de jerarquía (entre palabra e imagen, autor y espectador, prosa y verso, entre otras).

Las elecciones estéticas para construir *La filial* son otro modo de ver y, a la par, de visibilizar. Para Jacques Rancière, frente al régimen policial que vigila la permanencia de cada quien en su sitio, la política del arte produce una emancipación de esos lugares (de ese orden), “la relación entre estética y política es entonces [...] la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración, en

<sup>44</sup> Garramuño, *Mundos en común* [n. 6], p. 45.

<sup>45</sup> Magdalena Perkowska, *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2013, p. 58.

el que recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular”,<sup>46</sup> interrumpiendo con ello las “experiencias sensoriales normales” y posibilitando la subjetivación de los espectadores fuera del lugar que les había sido asignado. El potencial crítico de *La filial* —perceptible más en las formas estéticas que en las intenciones autorales— permite vincularla con “las prácticas del arte que no producen formas de conciencia o impulsos subversivos *para (sic)* la política”, pero que sin duda aportan a la conformación de “un nuevo panorama de lo visible, lo decible y lo factible”.<sup>47</sup>

#### RESUMEN

*La filial* (2012), de Matías Celedón (Santiago de Chile, 1981), ha cobrado reconocimiento tanto por su perturbadora trama como por su peculiar composición. En este trabajo se estudia el archivo construido al interior del universo diegético —en el cual se transforma la obra misma—, hecho que permite vincularla con las “poéticas de archivo” desarrolladas en el ámbito literario latinoamericano; además se destacan las funciones que cumplen el *ready-made* y la instalación como prácticas de escritura.

*Palabras clave:* conceptualismo latinoamericano, narrativa chilena, arte inespecífico.

#### ABSTRACT

*La filial* (2012) by Matías Celedón (Santiago de Chile, 1981) is known both for its disturbing plot and for its peculiar composition. This paper studies the archive that is created within the diegetic universe —in which the text itself is transformed—, connecting this book with “archival poetics” as developed in Latin American literature; the functions accomplishing the ready-made and installation elements as writing practices are also highlighted.

*Key words:* Latin American conceptualism, Chilean narrative, Nonspecific art.

---

<sup>46</sup> Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Manuel Arranz, trad., Barcelona, MACBA, 2005, p. 15.

<sup>47</sup> Rancière, *Disenso* [n. 43], p. 192.