

# ECOS MECÁNICOS, ECOS MAQUÍNICOS:

## ficción, cuerpo y memoria en la narrativa reciente\*

Mary Luz Estupiñán Serrano<sup>1</sup>

227

La relación entre escritura y materialidad, una preocupación que ha ganado importancia en las últimas décadas, ha permitido exhibir los protocolos implícitos que hacen posible que cualquier escritura tenga lugar. Insistir en la materialidad, es insistir en los cuerpos que la manipulan, pero también en los supuestos que la borronean, para el caso la tradicional jerarquía entre cuerpo y mente. El estudio de esta relación ha llevado, entre otras cosas, a intervenir esa jerarquía y a repensar las viejas ideas que se tenían de cuerpo y de mente: “Estamos conectados con nuestro mundo a través de los sentidos; estos no son simples receptores pasivos de estímulos, ni el cuerpo es únicamente un punto para ver el mundo desde una perspectiva central. La cabeza tampoco es el único lugar del pensamiento cognitivo; pues nuestros sentidos, y todo nuestro ser corporal estructuran, producen y almacenan directamente un conocimiento existencial silencioso”, escribe Juhani

---

\* Este texto se enmarca dentro del Proyecto FONDECYT (N° 111900055), titulado: “Del saber como tejido al tejido como saber. Tejedoras y mecanógrafas en la literatura latinoamericana (siglos XX y XXI)”, patrocinado por la PUCV.

<sup>1</sup> Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Pallasmaa (2012, p. 9). Pensamos con el cuerpo es lo que nos dice el autor finlandés en *La mano que piensa* (2012) y en *Los ojos de la piel* (2018). La mano piensa. La mano ve. Hasta cierto punto estas son metáforas que dislocan o revinculan sentidos y en tanto tropos cuentan con una tradición sinestésica de larga data. Pero no dejan de ser desconcertantes si las asumimos como conceptos-metáfora que permitan desorganizar ciertos mapas. Si bien la vieja idea de que pensamos con la parte superior del cuerpo ya ha sido bien cuestionada, de modo tal que sería difícil seguir figurando la secuencia entre cerebro, mente, idea ¿cuánto podemos conceder a otras formas de pensamiento? ¿qué zonas podrían irradiarlo? ¿qué tipo de pensamiento habilita literalmente la mano o, mejor, el cuerpo?

Tales dislocaciones permiten, de igual manera, operar un desplazamiento del *régimen escópico* –coadyuvante de la jerarquización moderna entre mente y cuerpo–, hacia un *régimen háptico* que permita nuevos atributos y nuevas operaciones sentipensantes. Este desplazamiento es posible advertirlo en escrituras recientes. Aquí abordaremos dos ficciones chilenas: *Chilean Electric*, de Nona Fernández (2015) y *El sistema del tacto*, de Alejandra Costamagna (2019). En ambas el régimen háptico es rastreable gracias a la incorporación tanto de la máquina de escribir cuanto de sus operadoras, las manos femeninas, y sus operaciones, teclear, copiar, registrar. Las yemas de los dedos son aquí sinécdoque del cuerpo y ese cuerpo es también un receptáculo de memorias.

En este escrito nos ocupamos entonces de la máquina de escribir en varias dimensiones. En un primer momento veremos cómo opera en tanto dispositivo en cada ficción y bajo qué formas hace su ingreso a la escritura. De ahí la idea de ecos mecánicos recogida en el título. En un segundo momento, nos detendremos en la figura de la abuela secretaria, de donde se desprende la relación de los dedos con el teclado, aunque también de las mujeres con el registro en lo que podemos pensar como ecos maquínicos. Y cerraremos enunciando las implicaciones de un régimen háptico.

### Máquinas de escribir

En una exposición denominada *Ecos Mecânicos: A máquina de escrever e a prática artística*, que se exhibió recientemente en el MAC-USP<sup>2</sup> y que reunió una heterogeneidad de registros, artefactos y prácticas artísticas<sup>3</sup>, no solo de Brasil, se presenta a la máquina de escribir como un dispositivo que pertenece a un pasado reciente, cuyos procedimientos y mecanismos chocan con la era digital, en la que queda reducida a una mera curiosidad. “Como una especie de tipografía estándar, la máquina de escribir funcionaba, hasta hace unas décadas, como una imprenta portátil y asequible capaz de combinar escritura, habla y publicación. La sonoridad característica de las teclas hace de la máquina de escribir un instrumento musical de percusión”<sup>4</sup>. Así la presenta la curadora de la muestra, Cristina Freire, quien, en su breve presentación, vuelve a insistir en la marca temporal, pues hoy su *desuso* pendularía entre la inutilidad y la ornamentación. Pero es precisamente su inutilidad práctica lo que puede habilitar nuevas significaciones estéticas y políticas. ¿Qué implica su caducidad, su anacronismo?

229

Se exhiben así en pocas líneas varios de los lugares más frecuentados en los estudios de la máquina de escribir. En tanto dispositivo nos recuerda su diseño y engranaje mecánico. Su vínculo con el cuerpo mediante la pericia y primacía de las yemas de los dedos de quien la conduce. La estandarización de los tipos que radicalizó la padronización de la escritura iniciada por la imprenta unos siglos antes. En este sentido, será su simplificación y homogenización lo que permitirá la combinación entre escritura, pensamiento y publicación. Y, por supuesto, la sonoridad de las teclas que la emparentaron en sus primordios con el piano (KITTLER, 1999; LYONS, 2018) y que luego la convertiría en instrumento musical en

<sup>2</sup> La exposición se realizó entre el 27 octubre de 2018 y el 26 enero de 2020. Para mayores detalles, Cf: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2018/ecos/home.htm>

<sup>3</sup> “Poemas visuais, publicações, manifestos, programas de ações e performances, descritivos de situações, ambientes e ações-partituras, fotografias com textos, etc.”

<sup>4</sup> “Como uma espécie de tipografia padrão, a máquina de escrever funcionou, até há algumas décadas, como uma prensa portátil e acessível capaz de associar a escrita, a fala e a publicação. A sonoridade característica das teclas torna a máquina de escrever um instrumento musical percussivo”. Traducción propia. Disponible en: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2018/ecos/curadora.html#topo>

sí mismo<sup>5</sup> con lo cual se indica una pluralización de sus usos y la amplificación de sus posibilidades.

El mismo título de la exposición indica una diseminación. “Ecos mecánicos” invoca y convoca diversos registros, soportes y repertorios, pero no en cualquier escena sino en la de las prácticas artísticas, como indica el subtítulo, y que da cuenta de varias operaciones: la máquina de escribir y la práctica artística, esa conjunción no siempre feliz, pues en algunas ocasiones se redujo a la simple adquisición de una máquina por parte de los escritores, tal como lo expuso tempranamente Flora Süssekind para el caso de Brasil de fines del siglo XIX e inicios del XX y Rubén Gallo para el México revolucionario; la máquina *en* la práctica artística, que solió entrar como tema y representación, tanto en la literatura como en la poesía; y la *máquina artística*. Esto es, la alteración de una práctica y sus formas operada por la máquina y que permitió la experimentación tanto poética como estética.

230

A partir de la anacronía de la máquina de escribir y la posibilidad que abre para nuevos significados estéticos y políticos es que exploro las dos ficciones indicadas. En ambas la máquina de escribir cobra una presencia inusitada. De *Chilean Electric*, de Nona Fernández (2015) y *El sistema del tacto*, de Alejandra Costamagna (2019) me interesa ver no tanto la máquina *en* la escritura, aunque inevitablemente nos referiremos a ella, cuanto la máquina *de* la escritura. Es decir, el foco está en la relación entre máquina y técnica literaria y las resignificaciones a que da lugar.

Los fragmentos que componen *Chilean Electric (ChE)* están urdidos por un recuerdo falso que la abuela cuenta a su nieta. El recuerdo en disputa es sobre la instalación de la luz eléctrica en Santiago. El hecho factual tuvo lugar a inicios del siglo XX y no precisamente en la Plaza de Armas, sino en sus inmediaciones, mientras que la versión de la abuela se retrotrae veinticinco años y la circunscribe en la zona cero, como es referida la Plaza. Allende la veracidad o falsedad del recuerdo, lo que da cuenta de la distinción entre historia y memoria<sup>6</sup>, la luz artificial funge como metáfora

<sup>5</sup> Es el caso de la ya clásica creación de Leroy Anderson, titulada *The Typewriter* (1953), que desde entonces no ha dejado de ser interpretada.

<sup>6</sup>Para esta distinción ver ROJAS, 2015.

que habilita la exploración de la historia familiar y política. O más bien, la metáfora de la luz vincula la intrincada relación de planos que, en un largo siglo XX, a veces se ensombrecen, otras titilan o encandilan. La historia está compuesta por retazos que, en su conjunto, remiten a un circuito eléctrico: “Registro de instalación”, “Registro de consumo”, “Cortocircuito n°1”, “Cortocircuito n°2”, “Cortocircuito n°3” y “Cortocircuito n°4”, “Deuda pendiente”, “Corte en trámite” y “La ceremonia de la luz”. Estas piezas están intercaladas por signos de diverso tipo, además de fotografías y documentos. Como se puede advertir, en términos formales, *ChE* es un texto inclasificable.

*El sistema del tacto (ST)*, por su parte, es articulada por Ania, una joven santiaguina descendiente de una familia italiana que emprendió la errancia a este lado del Atlántico a inicios del siglo XX. Pese a la frágil relación que mantiene con su padre, este le pide cumplir la que tal vez sea su última voluntad: visitar, al otro lado de la cordillera, a su tío Agustín para despedirlo en su lecho de muerte. Esta reanudación del viaje inverso de Ania será un pasaje a la recomposición de una genealogía desvanecida por el tiempo y la distancia, pero también de una memoria a la deriva. Al igual que la anterior, esta ficción también experimenta en términos formales. En ella asistimos a diversos cruces: genéricos, temporales, geográficos, ficcionales. Encontramos así fragmentos del Manual de dactilografía de Agustín, de un Manual del inmigrante de principio de siglo, entradas de enciclopedia, pasajes de libros prestados de tío a sobrina, cartas y la intercalación de fotografías.

En ambas ficciones la máquina de escribir se hereda. La máquina se convierte así en el mejor vínculo atesorado (*ChE*) o en el único vínculo afectivo plausible (*ST*). En una, la máquina permite iluminar la oscuridad y, en otra, adquirir el único pasaporte en una genealogía donde la abuela ha sido arrancada contra su voluntad del lugar donde nació. El elemento común que desata los relatos es la figura desvanecida de la abuela, chileno alemana una, italiano argentina otra, figura que engarza una genealogía migrante, una historia personal y un contexto político. Pero ¿qué es lo que aquí se hereda?

En *ChE* la máquina pasa de abuela a nieta: “La herencia más preciada del oficio de mi abuela es su máquina de escribir. Una Remington

grande y negra, de teclas gastadas, donde la H se salta y la A y la C ya no existen, porque los dedos de mi abuela las borraron por completo” (2015, p. 38). Tenemos en primer plano la relación filial que parece sellarse con el dispositivo. Sin embargo, el acento pareciera estar en otro lugar: “La herencia más preciada del *oficio* de mi abuela es su máquina de escribir”. La máquina reafirma la relación abuela-nieta, pero también la de empleada-escritora. Lo que se lega es del orden de la letra. Lo que se lega es la máquina escritural en este caso. Una máquina que representó allí una vía de liberación femenina, gracias al trabajo de oficina, y aquí un ingreso a la república de las letras.

En el *ST* el itinerario es menos directo: la herencia pasa de madre a hijo y luego de tío a sobrina: “¿Se da cuenta la madre de que el hijo se pone en sus manos, en sus dedos, para continuar el oficio que ella abandonó, para seguir tal vez su genealogía defectuosa?” (2019, p. 113). Bien, ella no abandonó la máquina y su trabajo de secretaria en una fábrica de Piamonte, Italia, por voluntad; la obligaron a dejarla enviándola a Campana, Argentina, para seguir la estela errante en la que se embarcó parte de su familia a inicios del siglo XX buscando salvar sus vidas, sea del hambre, sea de la guerra. Le hicieron cambiar su máquina y la oficina por un marido y una casa que atender. Este destierro involuntario y un destino obligado de mujer hará de la nostalgia una condición permanente y será el detonante de una genealogía sin arraigo, una genealogía defectuosa que no consigue instalarse del todo en su segunda casa. “Nunca han hecho sentir a Nélide como una intrusa, a pesar de su castellano mal hablado y de su nostalgia crónica” (p. 94). Agustín, su único hijo, intentará ser taquígrafo, aunque sin éxito. Será Ania entonces la encargada de revolver el agua turbia de una disgregada familia y quien recupere la figura e historia de Nélide. La máquina será la única liana que ate a abuela y nieta: más que dos vidas, dos tiempos, dos geografías.

### **Máquinas de escribir como índice mecánico**

En *ChE* la máquina de escribir hace su ingreso mediante varios procedimientos. Como *tipografía*: en fuente *courier new* se intercalan o reiteran frases e ideas claves que a la narradora le interesa que retengamos.

“Esta es la empresa en la que trabajaba mi papá” (2015, p.22); “Ya no había sombras. Todas habían sido tragadas por la luz” (p. 64). La tipografía anuncia saltos en la narración y enmarca, a la vez, otros procedimientos que indicamos en seguida. Como *transcripción*: transcrito leemos un extracto posible del discurso de Cloro –dirigente sindical y posterior Ministro del Trabajo, jefe de la cartera donde trabajó la abuela del relato–, discurso probablemente teclado por la abuela en su máquina gastada. Como *apariciencia*. “Fin de pista” (p. 39) es el título del primer cuento que la nieta escribió con la máquina heredada. El título ingresa en la tipografía de máquina para que retengamos ese primer ejercicio escritural presentado en su apariencia mecánica. Como *registro*: como el que aparece en Cortocircuito N° 3, “Mujer sola llega” (p. 55), en relación al bien conocido caso de don Manuel Segundo Recabarren Rojas, cuya familia fue detenida y desaparecida en dictadura y cuya búsqueda y deseo de justicia serán la lucha de Ana González, su esposa, de quien se dice que llegó sola a interponer uno de los primeros recursos de protección en lo que era la incipiente Vicaría de la Solidaridad, que pronto se convertirá en el bastión de la defensa de los Derechos Humanos en dictadura. La imposible resolución del dramático caso será una de las sombras a iluminar en la historia reciente de Chile. Y, por último, como *relación con la escritura*: “Iluminar con la letra la temible oscuridad” (p. 87; 93). Aquí hacen eco las palabras del escritor argentino Rodolfo Walsh, quien en una entrevista con Ricardo Piglia a inicios de los setenta afirmó en relación al contexto dictatorial que también se vivía en Argentina: “Tenés un arma: la máquina de escribir. Según cómo la manejas es un abanico o una pistola y podés utilizarla para producir resultados tangibles”. Observar, registrar, escribir. Este es, por un lado, un ejercicio de memoria posible habilitada por el dispositivo y que remite a la pregunta por qué puede la escritura, que no es sino la pregunta por la potencia de la ficción literaria. Escribir, exhibir. Explicitar, por otro, el proceso de escritura. “Escribo en la Remington de mi abuela...” (p. 94). La experiencia de escribir con una máquina heredada

remite a la carga afectiva del dispositivo, pero también a otras herencias: la de la letra y la inserción de las mujeres en ella, para el caso.

En *ST* la máquina de escribir entra básicamente de dos formas: *tipográfica* y *metafóricamente*. La letra *Courier* nos anuncia el cambio de registro. Esta es usada profusamente para incorporar fragmentos del manual de dactilografía que llevó Agustín. También para que sepamos de la carta con la que Agustín postuló a un puesto de taquígrafo anunciado en la prensa, y de la carta que Nina, la madre de Nélica, envió a sus parientes en Campana, Argentina, anunciándoles la llegada de su hija (2019, p. 103-104). Carta que porta el motivo de su melancolía. Y, por último, para interrumpir el relato con algunos ejercicios de palabras sueltas recogidos del manual de Agustín (p. 37; 48) o para reiterar, en un gesto similar, los errores de los estudiantes de Ania: “Alcohón, baldrar, barbosa, mumrmurllar” (p. 110). Como metáfora, las teclas y su sonido recogen las asociaciones bélicas de antaño: balas, disparos y ráfagas: “encerrarse en la pieza a teclear por teclear, como si las teclas de las máquinas fueran *balas* que pudieran perforar su pecho” (p. 48) [Énfasis agregado]. Aquí hace eco nuevamente el ya citado vínculo realizado por Walsh entre máquina y arma. Las metáforas bélicas, sin embargo, no son nuevas. Acompañaron los albores de la máquina allá por la década de 1870 y se mantuvieron hasta bien entrado el siglo XX. Escritores como Henry James, Jack Kerouac y Julio Cortázar afirmaban haber sido inspirados por ellas (KITTLER, 1999; CHEJFEC, 2015; LYONS, 2018)<sup>7</sup>, metáforas que luego dieron paso a las de *automatización* de la escritura, *escritura intuitiva*, *flujo maquinal* (SÜSSEKIND, 1987; GALLO, 2014), evidenciando la plena aceptación del dispositivo y sus operaciones. En *ST* el aspecto bélico es recuperado, no obstante, con un propósito diferente a los de antaño. Si allí describían un estado febril y creativo que se emparentaba, por lo demás, con el orden masculino de la letra, aquí remiten a la descarga emocional y diaspórica, vinculado más a una zona femenina y/o feminizada.

234

<sup>7</sup>No ocurre necesariamente lo mismo con las escritoras. Clarice Lispector, por ejemplo, prefería las máquinas silenciosas para poder trabajar de madrugada cuando sus hijos aún dormían. Para mayores detalles Cf. BATELLA GOTLIB (2007).

A través de la fuente tipográfica la máquina marca su presencia en un momento en que ésta es posible solo como simulacro. Sin embargo, es dable pensar la máquina ya no como artefacto, pues, en efecto, su utilidad práctica ha caducado, sino en virtud de lo que de ella pervive. La producción de máquinas de escribir cesó en la década de los años 80. Hoy es un objeto discontinuado y, precisamente por ello podemos pensar mejor sus implicancias. Nos lega tipos, sí, hoy convertidos en fuentes *typewriter* y sus derivaciones múltiples (*american typewriter, true typewriter, veteran typewriter, special elite, courier, courier new* y las que recuerdan las marcas, *Olivetti type, Underwood champion*, adaptables, como no, a las aplicaciones), pero sobretodo operaciones corporales e intelectuales: como el empleo de los 5 dedos al cual aún recurrimos al escribir en el teclado del computador. La disposición misma del teclado: básicamente tres hileras alfabéticas y una numérica, su ordenamiento no secuencial en términos alfabéticos: ASDFG ÑLKJH QWERT POIUY, etc., –incluso el teclado de los dispositivos táctiles guardan esta disposición–; el desplazamiento lineal del cursor que asemeja el movimiento del carro; el diseño de la página, en fin, todos esos elementos, y prácticas asociadas, a los que nos habituó la máquina siguen vigentes en la era computacional y digital. En esas huellas de la máquina de escribir hay algo que se deja leer. Es lo que Sergio Chejfec, siguiendo a Jacques Rancière, denomina “presencia pensativa” de la escritura que se quiere inmaterial. “La pensatividad de la escritura digital provendría de la resonancia material de su forma (la escritura como incisión o como marca sobre una superficie) en tanto pervivencia en un medio para el que esa materialidad es sobre todo una simulación; la simulación de la escritura material” (CHEJFEC, 2015, p. 48). La simulación de las tipografías lo que hace es no dejarnos olvidar la “sobrevida” de la máquina de escribir, es lo que explicita su “latencia”, lo que habilita esa “reflexividad” que no tenía antes cuando su presencia era transparente; “cuando un medio se desarrolla plenamente como tal, este se transparenta quedando fuera de todo análisis posible” (CASTILLO, 2019, p. 12).

Por último, el pensar y escribir en simultáneo o, al menos, su ilusión, es gracias a la máquina de escribir. Ese ritmo ganado mediante el uso de los 5 dedos de las manos y que para escritores como Jack Kerouac significó una

escritura frenética que solemos asociar a *La carretera*. Pensar y escribir en simultáneo sería, así, un intento por acoplar cuerpo y mente. Un intento que con la escritura mecánica devino hábito.

Volviendo a las ficciones en cuestión, en ambas predomina el juego alegórico con la memoria familiar y política. En *ChE* la tecla h desvanecida por el paso del tiempo introduce una crítica a la Historia oficial, por un lado, y, por otro, anuncia una memoria desvanecida, enmudecida, y será la escritura la encargada de reunir los restos y hacer el duelo. La escritura como bien indicó Judith Butler en *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2010), permite duelar las vidas desestimadas bajo marcos de violencia.<sup>8</sup> “Hay maneras de registrar a las poblaciones dañadas y destruidas” (BUTLER, 2010, p. 65). Las fotografías, los memoriales, son unas de ellas. La poesía, otra. Si bien Butler se refiere a las fotos de la cárcel de Abu Ghraib, Irak –que se dieron a conocer a la opinión pública entre 2005 y 2006– y a la poesía escrita desde la cárcel de Guantánamo –compilada por Mark Falkoff en *Poemas desde Guantánamo* en 2007–, es decir a registros realizados por sujetos sometidos a condiciones extremas de violencia, en nuestro caso sería la escritura de ficción la que posibilitaría seguir convocando las vidas despojadas por la dictadura en aras de reconocer las pérdidas. Es “iluminar con la letra la temible oscuridad”, pero también reunir los retazos desperdigados y ocluidos del relato nacional, así como exponer los cuerpos enmudecidos por la historia oficial. Nos referimos en concreto a las migraciones de distinto signo que comparecen en las ficciones aquí tratadas.

Por último, un aspecto no menor de estas ficciones es el hecho de que la relación central con la máquina la comandan las mujeres. Es en principio una asociación convencional. Sin embargo, esta resulta relevante no solo por la genealogía matricial que se traza y exhibe, sino porque pone de manifiesto otra arista que acompaña este oficio y que es menos explicitada: la del registro, que aquí detentan las manos femeninas.

---

<sup>8</sup>“Una vida que no es merecedora de ser llorada es una vida que no puede ser objeto de duelo porque nunca ha vivido, es decir, nunca ha contado como vida en realidad”. (BUTLER, 2010, p. 64)

En su historia de la máquina de escribir, Friedrich Kittler (1999) llamó la atención sobre dos transformaciones operadas por este artefacto. En primer lugar, prescribiría un ordenamiento. La máquina despojó a las mujeres del tejido y a los hombres de la escritura a mano, pues la industrialización nulificó ambas actividades manuales (p. 186). En segundo lugar, invertiría los términos. “La máquina de escribir no puede conjurar nada imaginario, como el cine; no puede simular lo real, como puede la grabación de sonido; solo invierte el género de la escritura. Al hacerlo, sin embargo, invierte la base material de la literatura” (p. 183). Y continúa, el “mecanografiado equivale a la desexualización de la escritura” (p. 187). Si saber escribir (a mano) era detentar el privilegio del conocimiento, mecanografiar implicaría la indistinción genérica del mismo. Pero sabemos que este sueño no se ha realizado, incluso en la era de la computarización. Y ello tiene que ver con varios otros monopolios: uno de ellos es el del registro, pues hasta el surgimiento de la máquina “el monopolio del registro en el procesamiento de datos en serie era un privilegio de hombres” (p. 187). Privilegio que empezaría a mermar gracias a la proliferación de millones de secretarías que, como también lo indica el pensador alemán, comenzó a finales del siglo XIX por lo menos en Estados Unidos. En América Latina este fenómeno se dio durante las tres primeras décadas del siglo XX. Así lo indica Graciela Queirolo para Buenos Aires y algunas narraciones de la época.<sup>9</sup>

De modo que la única revolución de la máquina, según Kittler, sería la inversión del sexo en la escritura y, por tanto, en el registro. Si bien la asociación de la mujer con la mano y el varón con la mente no cesó con la masificación de la máquina de escribir y tampoco todas las mujeres abandonaron el orden de la manufactura, una veta importante se abrió en el tema del registro. Transcribir, copiar, pasar en limpio son tareas asociadas al oficio ¿cómo se vincularían con el registro?, ¿cuáles serían sus alcances? Retomaremos este punto más adelante.

---

<sup>9</sup> Cf. Storni (1920); De Queiroz (2017).

### Máquinas de escribir como dispositivo afectivo

Como ya ha sido indicado, la máquina se lega de abuela a nieta de manera directa (*ChE*) o indirecta (*ST*). La máquina de escribir ha sido asociada por la misma Costamagna con la descarga que realizan los personajes. Las teclas, las letras, son asumidas como proyectiles. Los ejercicios de palabras sueltas parecen ser parte de esa descarga. “Hijos, maleza, relampago” (2019, p. 36). “Viajantes, saña, bravo, cavar” (p. 48). Las erratas dicen del poco dominio que tiene Agustín del dispositivo mecánico, pero también de lo errático, lo torpe, que es este personaje debido al desarraigo y las complicaciones con la lengua. Una complicación que, como ya anticipamos, heredó de su madre.

La máquina indica el desarraigo de Nélide, pero es también la única pertenencia de Agustín que lo hace desear algo. En este sentido, es un *dispositivo de pertenencia*. Agustín “no tiene carácter ni dinero ni facultades. Apenas tiene una máquina de escribir que no domina del todo, una radio para escuchar las radionovelas, los tangos o la música gringa que logra sintonizar y una montaña de pensamiento que lo suceden cada día” (p. 36). En su empeño por aprender a usar la máquina crea su propio diario, que es a la vez ejercicio y registro. Como ejercicio es titubeante. Como registro es búsqueda y arraigo. Igual ocurrirá con Ania tras la muerte de su tío. La máquina pasará a ser su única pertenencia, literal y simbólica: “Ania no tiene plantas, no hay jardín. No tiene más raíces al otro lado” (p. 91), solo un gato y ahora la máquina de Agustín.

La máquina de Agustín da cuenta de su poco uso. Así nos lo indica el hallazgo de su sobrina cuando “Abre un armario y en un rincón, como escondida, la ve: la máquina de escribir de Agustín, la que heredó de su madre [...] Está llena de polvo pero intacta” (p. 58-59). En *ChE*, en cambio, la máquina exhibe su degaste: “La luz hace trampa con el tiempo” (2015, p. 31). El poco uso de la primera da cuenta de sueños truncados; en la segunda, la h desvanecida, la ausencia de teclas ya indicada y las teclas duras dan cuenta del sobreuso y de las capas de tiempo que la atraviesan: “La máquina desapareció un par de semanas. Fue internada y cuidadosamente intervenida por un especialista” (p. 40). Pese a ser sometida

a una revisión técnica de rigor que garantizaría su reanudación, la máquina finalmente no es usada por la nieta, pues no es este el interés primario que las vincula. La relación de la narradora con la máquina es afectiva, pero no en el sentido del vínculo estrecho que se alcanza con un instrumento cotidiano de trabajo, como en algunas crónicas de Clarice Lispector<sup>10</sup> o en *Historia de mi máquina de escribir* de Paul Auster, por ejemplo, es afectiva en virtud del vínculo con su abuela materna, que no es sino el vínculo con una genealogía, en el doble sentido, familiar y temporal, que el dispositivo actualiza.

En *ST* la máquina es el único vínculo que acerca a Agustín con Ania. “Un día, piensa, le va a enseñar a teclear a la chilenuita. Tiene dedos finos, seguro que resultaría muy eficiente en estas labores. Como su madre cuando tenía cabeza y juventud. Cuando era italiana. La niña va a aprender rápido, está seguro. Y van a pasar a tarde juntos entre golpe y golpe, él dictando y ella escribiendo” (2019, p. 85). Las relaciones de género son las tradicionales. El dicta, ella copia. Beben de la misma matriz en la que Nérida fue arrancada por la fuerza de Italia y obligada a casarse en ultramar. La máquina, sin embargo, es el único eje de arraigo al cual su hijo puede aferrarse, pero también de conexión afectiva de sujetos en diáspora.

239

### **Abuelas secretarias**

De la abuela de *ChE* sabemos que trabajó en una oficina del Ministerio del Trabajo, que es por tanto una empleada pública y que previo a este empleo estable incursionó en la cultura de oficina tempranamente, cuando tenía 14 años. Tuvo varios oficios (secretaria, mecanógrafa, empleada), y desempeñó diversas funciones. “Registraba reuniones, conferencias, entrevistas, encuentros importantes, actividades varias. Las yemas de los dedos funcionaban como antenas” (2015, p. 32). Registrar, teclear. Transcribir, copiar. No solo documentos administrativos y burocráticos, sino discursos y reuniones sindicales en los que no sabemos cuánta autoría tuvo. Y sobre todo captar. “Captaban la información y luego la sellaban en el teclado de su

---

<sup>10</sup> “Propaganda gratis” (*Revelación de mundo*, 15 diciembre 1973) y “Gratitud a la máquina” (*Descubrimientos*, 20 enero 1968).

máquina de escribir. Si se tomaba una decisión crucial si alguien declaraba algo, si alguien lo desmentía, si alguien llegaba como nuevo funcionario, si renunciaba o se cambiaba de cargo, los dedos de mi abuela lo dejaban por escrito para que el ministro de turno lo firmara” (p. 32). Todo pasa por las yemas de sus dedos. Ella misma describe el carácter principal de su trabajo: “Mi labor se resume a registrar” (p. 41). Pero este registrar excede el transcribir y el copiar requerido en el orden administrativo y burocrático.

La transcripción, asociada a la escritura manual, “es para mí”, escribe Sergio Chejfec, “una tarea muy asociada a la revisión y a la reescritura; y casi indisolublemente unida a la idea de creación y concepción literaria” (2015, p. 22). La transcripción y la copia está vinculada a la máquina de escribir y a los manuscritos y, por tanto, a los originales. No es difícil concordar con esta versión creativa de la transcripción y la copia. Su condición mínima es la apropiación. Podemos apropiarnos del archivo literario y cultural o de las prácticas aristocráticas y dinásticas como es el caso de Santiago Baradiotti Merlo, el ex mayordomo de la familia Moreira Salles, motivo central de *Santiago* (2007), película de João Moreira Salles. Para que la copia se convierta en creación debe haber modificación, transformación, nos dice Remedios Zafra y se pregunta “¿No es la mera repetición de la copia la forma más básica de la domesticación?” (2013, p. 198). Evidentemente no estamos ante un proceso de reescritura, pero tampoco ante la mera domesticación. ¿Qué otro procedimiento habrá en la transcripción de discursos, en la copia de informes, de documentos?

Tal vez aquel que tiene que ver con el registro, con la memoria. “Mi abuela siguió de cerca este proceso [la creación de la Central Unidas de Trabajadores] y lo registró paso a paso tecleando cada detalle. Supongo que también debe haber tecleado el discurso oficial que el Cloro dio frente a los trabajadores en el primer congreso de la CUT” (FERNÁNDEZ, 2015, p. 33). La relación de la abuela con Cloro se da en el marco de la subordinación de los roles de género: secretaria/dirigente. Aquí la autora no opera una alteración ficcional de dicho orden. Simplemente exhibe esa trama social. Empero, este vínculo con el movimiento sindical le da relieve a su recuerdo falso, pues su padre fue uno de los trabajadores alemanes que

trabajó para la empresa eléctrica que iluminó la Plaza. Hay una secuencia entre memoria obrera, plaza pública, empleada pública y movimiento sindical que se quiere afianzar. Asimismo, entre memoria obrera y memoria migrante. La Plaza la han habitado y transitado alemanes, peruanos, haitianos, etc.

Y hay otro plano de la memoria en el que el registro y la escritura operan luminosamente: el político, articulada ahora por la nieta: “Yo, la que copió todos los mensajes de auxilio que me fueron transmitidos. Yo, la que intenta enfocar con la letra” (p. 100). “Yo la que viene del linaje ligado a la luz” (p. 99). La letra como luz que ilumina las sombras del oscuro pasado reciente.

De Nélide sabemos que fue dactilógrafa: “esos dedos de dactilógrafa profesional que había trabajado en una fábrica importante en Italia” (COSTAMAGNA, 2019, p. 69). Al parecer, más que su tierra, añora su oficio. O, más bien, añora su tierra porque allí desempeñó un oficio. Y es que ser operadoras de máquinas, a inicios del siglo XX, portaba para muchas el sueño de emancipación femenina. Con el trabajo de oficina surgió la figura de mujer moderna (QUEIROLO, 2018). Una figura ambivalente; por un lado, motivó la salida de las mujeres de la casa, lo que les permitió aplazar cada vez más el matrimonio, y les proveyó un salario. Por otro, operó un desdoblamiento del dispositivo de género, mediante los bajos salarios y la producción de una idea de feminidad que exacerbaba el cuidado del cuerpo. Esa idea de mujer moderna no significó la felicidad prometida. De hecho, en ocasiones, produjo el efecto adverso y no fueron pocas las que buscando la emancipación terminaron aisladas, señaladas, confinadas, encarceladas. Ese fue el caso de María Carolina Geel, una de las cuatro homicidas que recoge Alia Trabucco en su libro *Las homicidas* (2019). María Carolina fue taquígrafa y escritora de mediados del siglo XX. Con dos divorcios a cuestas, era una mujer independiente y moderna. Para esos años ser escritora era poco común, así que ello le valió la etiqueta de “anormal”, o, dicho de otro modo, loca. Dicha insignia no significó, sin embargo, la reducción de la pena por el homicidio de su novio, 14 años menor. La condena fue revertida por el indulto solicitado por Gabriela Mistral. Una vez libre fue castigada con otra prisión, la del silencio.

Cuál sería entonces esa máquina *de* la escritura habilitada en estas ficciones por la máquina de escribir. La afectación de la escritura no es solo a nivel visual, expresada en especial en la apariencia tipográfica, sino que tiene que ver con una idea de literatura ya no centrada en la representación, sino en la simulación, en los términos que lo plantea Chejfec: “La simulación brinda la posibilidad de operar sobre el universo representado; y ese universo representado en la pantalla se apoya en un conjunto de referencias analógicas” (2015, p. 62). Estas escrituras traen a un primer plano ese orden analógico.

### Régimen háptico

Pensamos con el cuerpo es la idea base de este nuevo régimen háptico. “Nuestros sentidos y todo nuestro ser corporal estructuran, producen y almacenan directamente un conocimiento existencial silencioso” (PALLASMAA, 2012, p. 9). Sobre el cuerpo se inscriben silenciosas capas de memoria. Recordemos las teclas gastadas de la vieja Remington que fueron borradas por los dedos de la abuela. Las yemas de los dedos aprehenden, anticipan. Los dedos captan, registran. Los tipos se inscriben en el cuerpo. La mano, nos recuerda Pallasmaa, “no es únicamente un ejecutor fiel y pasivo de las intenciones del cerebro, sino que más bien tiene su intencionalidad, su conocimiento y sus propias habilidades” (2012, p. 10).

Las teclas desvanecidas del teclado fueron guardadas en sus yemas para luego repetir el gesto de manera involuntaria: “Su vieja mano derecha, casi imperceptiblemente, teclaba sobre su pollera. Lo hacía de manera independiente al resto del cuerpo, en ese gesto que nunca dejó atrás” (FERNÁNDEZ, 2015, p. 35). Incluso en su lecho de muerte: “movía sus dedos sobre los pliegues de las sábanas como si hubiese estado teclando en su vieja Remington” (p. 92). Estos fragmentos dicen de la memoria corporal. “Recordamos a través de nuestros cuerpos tanto como a través de nuestro sistema nervioso y de nuestro cerebro” (p. 56), afirma nuevamente Pallasmaa en *Los ojos de la piel* (PALLASMAA, 2018).

Pero no será el tacto, en sus diversas alusiones, dedos, manos, piel, el único convocado aquí. El oído también. La sonoridad de las teclas resuenan ya no como balas, disparos, ráfagas, sino en la sonoridad de las palabras

tecleadas: *catrasca*, *baldrar*, *barbosa*, *mumrmurllar*. Insistir en la materialidad de la escritura es insistir en la hapticidad, no porque sea el tacto u otro sentido, el que desplace la mirada, sino porque la hapticidad lo que hace es reclamar la interacción de los sentidos, así como el pensamiento sensorial.

La máquina ve, la máquina observa, por un lado. El tacto dirige, el tacto comanda el escribir sin mirar, por otro. Si bien al personificarla se le otorgan atributos humanos a la máquina, índice de una centralidad afectiva, pero también de un antropocentrismo aún por desplazar, lo que interesa es que la máquina también condiciona, afecta, aunque en ningún caso determina, la escritura y su escribiente.

En *ST* hay, no obstante, un intento por romper esta matriz. “De pronto se le ocurre que el origen de sus problemas es que no tiene jardín” (COSTAMAGNA, 2019, p. 281). “Y que sin jardín ni pájaros ni teclados ni mares abiertos donde poner la mente en remojo, todo se vuelve improbable. Pero está segura, [de que] cuando todo esto pase tendrá un jardín y lo regará con esmero. Como si fuera un pequeño campo del interior, un territorio liberado de los recuerdos y la sangre. Lo regará con el sistema del tacto, como si se tratara de un corazón desfalleciente, con celo de taquígrafo” (p. 281). Ania desea “un territorio liberado de los recuerdos y la sangre”, un territorio regido por el tacto. Aquí el tacto es polisémico: tiene por supuesto que ver con lo táctil de la escritura que venimos trabajando, aunque también con ciertas actitudes: tener tino, ser asertiva en especial en las relaciones con otros. Se recoge así una vieja derivación latina de *tactus*, que además de tocar, significa prudencia para actuar. El término háptico, por su parte, “viene del verbo griego *háptomai*”, nos recuerda Pablo Maurette, que significa “‘entrar en contacto con’, ‘tocar’ o ‘agarrar’”. El carácter deponente del verbo (forma de voz pasiva, sentido de voz activa) refleja una de las cualidades más fundamentales de lo háptico: la simultaneidad de afectar y de ser afectado” (2017, p. 56). “Tener tacto es saber afectar” (p. 53).

Tocar, rozar, abrazar dice del con-tacto. Palpar, captar, percibir, comprobar con el afectar-se. Sellar, teclear, golpear con operar un dispositivo. Manipular, moldear, configurar, plasmar, tienen que ver con el hacer con las manos. Pensamos y actuamos con el cuerpo, una idea que está

lejos de ser nueva. La etimología misma del término ficción así nos lo indica. Antes de que se instalaran las ideas dicotómicas en el terreno de la literatura (realidad/ficción, verdadero/falso, mimesis/representación) hay una raíz que traza otra genealogía y arroja otra potencia para la escritura. Se trata de la raíz *fung*. Tal como ha recordado Raúl Rodríguez Freire, la ficción en sus orígenes tuvo que ver con el trabajo de las manos, en su acepción de plasmar, esto es, amasar o modelar la arcilla, pero también dar forma con cualquier sustancia plástica, incluida, por supuesto, de manera metafórica, la palabra. “La ficción [...] consiste en el trabajo sobre una materia a la que se le da forma con la mano, de ahí que los griegos usaran para ficción el término plasmar, que aún se mantiene (dedo, en inglés y alemán, guarda esta etimología: *finger*. En francés y español se mantiene la etimología indoeuropea: *dheigh*” (RODRÍGUEZ FREIRE, 2020, p. 375). Esta otra etimología permite no solo explicitar el carácter corporal de la ficción, sino también trazar otras genealogías e intentar otros relatos.

**REFERENCIAS**

AUSTER, Paul. *Historia de mi máquina de escribir*. Ilustraciones de Sam Messer. Buenos Aires: Booket, 2013.

BATELLA GOTLIB, Nadia. *Clarice Lipesctor. Una vida que se cuenta*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

BUTLER, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

CASTILLO, Luis Alberto. *Máquinas de hacer poesía. Imprenta, producción y reproducción de poesía en el Perú del siglo XX*. Lima: Meier Ramirez, 2019.

COSTAMAGNA, Alejandra. *El sistema del tacto*. Barcelona: Anagrama, 2019.

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

FERNÁNDEZ, Nona. *Chilean Electric*. Santiago: Alquimia, 2015.

DE QUEIROZ, Rachel. *As três Marias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GALLO, Rubén. *Máquinas de Vanguardia*. Trad. Valeria Luiselli. México: Sexto Piso, 2014.

KITTLER, Friedrich. *Gramophone Film Typewriter*. California: Stanford UP, 1999.

LISPECTOR, Clarice. "Propaganda gratis". In: \_\_\_\_\_. *Revelación de un mundo*. Trad. Amalia Sato. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011, p.329.

\_\_\_\_\_. "Gratitud a la máquina". In: \_\_\_\_\_. *Descubrimientos*. Trad. Claudia Solans. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010, pp. 29-30.

MAURETTE, Pablo. *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*. Buenos Aires: Mardulce, 2017.

PALLASMAA, Juhani. *La mano que piensa*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

\_\_\_\_\_. *Los ojos de la piel*. 2ª ed. 6ª tirada. Barcelona: Gustavo Gili, 2018.

QUEIROLO, Graciela Amalia. *Mujeres en las oficinas. Trabajo, género y clase en el sector administrativo (Buenos Aires, 1910-1959)*. Buenos Aires: Biblos, 2018.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

LYONS, Martyn. “QWERTYUIOP: La influencia de la máquina de escribir sobre las prácticas de escritura”. In: LYONS, Martyn; MARQUILHAS, Rita (Comps.). *Un mundo de escrituras. Aportes a la historia de la cultura escrita*. Buenos Aires: Ampersand, 2018, p., 247-272.

ROJAS, Sergio. “Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena”. *Revista Chilena de Literatura*, n.89, p. 231-256, 2015.

RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl. “Ficciones, academia y neoliberalismo bajo pandemia”. Entrevista con Nuno Figuerôa. In: \_\_\_\_\_. *La universidad sin atributos*. Santiago: Ediciones Macul, 2020, p. 359-394.

STORNI, Alfonsina. “La perfecta dactilógrafa”. *La Nación*, 9 de mayo de 1920.

TRABUCCO, Alia. *Las homicidas*. Santiago: Lumen, 2019.

WALSH, Rodolfo. “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”. Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh. Marzo de 1970. In: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1994, p. 74-74.

246

ZAFRA, Remedios. (*hadas*). *Mujeres que crean, programan, prosumen, teclean*. Madrid: Páginas de espuma, 2013.

**Resumen:** En este trabajo nos ocuparemos de dos ficciones chilenas recientes: *Chilean Electric*, de Nona Fernández (2015) y *El sistema del tacto*, de Alejandra Costamagna (2019). En ambas es posible advertir un régimen háptico gracias a la incorporación tanto de la máquina de escribir cuanto de sus operadoras (las manos femeninas) y sus operaciones (teclear, copiar, registrar). El cuerpo aquí media y alberga memorias de diverso tipo.

**Palabras claves:** máquinas de escribir; régimen háptico; ficción; memoria.

**Summary:** In this text we will deal with two recent Chilean fictions: *Chilean Electric*, by Nona Fernández (2015) and *El sistema del tacto*, by Alejandra Costamagna (2019). In both fictions it is possible to notice a haptic regime thanks to the incorporation of the typewriter, on the one hand, and its operators (the female hands) and their operations (typing, copying, recording), the other. Here the body mediates and holds memories of various kinds.

**Key words:** typewriters; haptic regime; fiction; memory.

Recibido em: 30/10/2020

Aceito em: 28/12/2020