

Conceptualismo y alegoría en la novela *Chilean Electric*, de Nona Fernández

Sebastián Reyes Gil

Universidad de Santiago de Chile

Resumen: La novela *Chilean Electric* (2015), de Nona Fernández, trata las relaciones entre literatura, memoria y política en el Chile actual, interrogando la modernización del país, su neoliberalismo y democracia de consensos durante la transición a la democracia. A diferencia de otras obras de Fernández, esta breve novela combina logos, grafías, fotocopias, entre otros materiales visuales, que forman un claroscuro alegórico referido a los procesos modernizadores chilenos. Las cualidades formales en *Chilean Electric* ubican el texto en una micro escena de narrativas conceptuales recientes que trabajan en torno a la materialidad de la escritura. Observando la relación entre conceptualismo y alegoría, es posible reflexionar sobre las relaciones entre estética y política. El artículo muestra cómo las combinaciones de signos en esta obra nos permiten cuestionar la narración histórica de la nación. Elementos como la luz, la presencia de la mujer en la escritura y la memoria de los detenidos desaparecidos durante la dictadura militar de Pinochet, se encuentran presentes en *Chilean Electric* de manera que, por sus figuraciones en la novela, desencadenan sentidos disruptivos y heterogéneos.

Palabras clave: Alegoría – Conceptualismo – Novela – Chile – Fernández.

ona Fernández ha sido una de las novelistas que más ha llamado la atención de la crítica especializada chilena y latinoamericana en la última década. Desde que la autora publicó *Mapocho* (2002), su primera novela, los investigadores se han centrado en distintos aspectos de su obra, por lo general relacionados más con los temas y contenidos, y menos con las formas. Se ha situado a Fernández en la generación de los "hijos"¹; escritores y poetas en su mayoría nacidos en los 70s, y que, según Amaro, “han hecho de los recuerdos de infancia un auténtico locus de la memoria” (110). Sus relatos son ficcionales, pero tienen elementos autorreferenciales donde “incluso coinciden el nombre del narrador, el protagonista y el

¹ Otras obras seleccionadas por Amaro para su corpus de literatura de los hijos son: de Nona Fernández, *Fuenzalida* (2012); de Alejandro Zambra, *Formas de volver a casa* (2011); de Diego Zúñiga, *Camanchaca* (2009); de Alejandra Costamagna, *Animales domésticos* (2011).

autor” (Amaro 110). Por su parte, Peller, respecto a la obra de Fernández, afirma que junto con *Space Invaders* (2014) y *La Dimensión desconocida* (2016), *Chilean Electric* (2015) compone “una trilogía que trata los efectos del terrorismo de Estado sobre una diversidad de sujetos: sobre quienes fueron niños y adolescentes en aquellos años” (66). Patricia Espinosa incluye a Fernández en un corpus de autoras que expresarían la memoria e insubordinación del sujeto femenino. Todos estos estudios se enfocan en los temas, mientras que abordan escasamente las formas narrativas. La excepción se da cuando aluden a distintos géneros narrativos o las estructuras temporales de las tramas. El único crítico que ha publicado un análisis más propiamente formal de las obras de los llamados “hijos” es Wolfgang Bongers, para quien la novela *Fuenzalida* (2012), de Fernández, desarrolla “un discurso híbrido, acercándose, a nivel reflexivo y formal-estético, a los registros, tecnologías y medios audiovisuales modernos” (129). Según él, hay en la novela *Fuenzalida* una “fusión de capas culturales, afectivas y perceptivas diversas” así como la creación de “una (anti)memoria fragmentada, mezclando hechos históricos, autoficciones, narrativas mediáticas” (129). Bongers usa el rótulo “intermedial”² para el análisis literario de otros autores, además de Nona Fernández, como Alejandro Zambra y Jorge Baradit. Aunque su crítica sí aborda aspectos estructurales y formales, no atiende la historia de los movimientos o tendencias literarias. Bajo la denominación “intermedial” se borran las referencias al conceptualismo y las neovanguardias, que constituyen una genealogía compleja en la obra de los autores que él mismo cita. *Chilean Electric* no puede sustraerse a ese contexto histórico. La necesidad de contextualizar una obra no es un mero capricho de la crítica literaria, sino que es un aspecto crucial para su comprensión, porque la sitúa dentro de un sistema de referencias que amplían su lectura. Para desarrollar más el aspecto conceptual, central en esta novela de Fernández, voy a recurrir a algunos críticos que han explorado lo que se denomina conceptualismo en literatura.

Chilean Electric recupera elementos de la prosa concreta, semejante por sus estrategias de escritura a la narrativa conceptual. Valiéndose de la tradición de la poesía visual, resaltando ciertos aspectos icónicos y tipográficos del texto, la novela desarrolla lo que Brian McHale denomina escritura concreta, donde se da una “tensión ontológica entre el libro como objeto y la palabra del texto” (184)³. Más específica y recientemente, Kenneth Goldsmith asocia el conceptualismo a las tendencias de la música y poesía concreta de Oulipo y Fluxus (cit. en McHale xx) -sabemos que Fluxus, a su vez, tuvo influencia en la Escena de Avanzada en Chile⁴, de la cual Fernández es también metafóricamente “hija”. Esa misma tensión entre objeto y palabra la encontramos en el conceptualismo, término que proviene originalmente de las artes visuales, y que, para el

² Curiosamente, Bongers deja fuera de su análisis *Chilean Electric*, una obra que, si uno sigue su propia línea argumental, sería la más concretamente “intermedial” de la autora.

³ Todas las traducciones del original en inglés en este artículo son mías.

⁴ Denominación que da Nelly Richard a un movimiento artístico de neovanguardia desarrollado durante la dictadura militar (1973-1989) en Chile. Se puede ver en su libro *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales pesados, 2014.

caso literario, según Laurie Emerson, se entiende usualmente proveniente de la poesía experimental de los años 90 en Canadá y EE. UU. Emerson llama conceptuales los “trabajos que materializan un concepto que es más importante como finalidad que el lenguaje y las ideas literales expresadas” (292), y pone como ejemplos a “las cualidades poéticas, o incluso las rarezas del lenguaje diario, (...) o la materialidad del significante” (292). Una de las más asertivas definiciones de conceptualismo literario nos la entrega Craig Dworkin y sus nociones de “escritura no creativa” (xliii). Para él se trata de una escritura más gráfica que semántica, orientada al texto más que a la diégesis, y donde el sujeto y las metáforas, se encuentran en una “auto reflexividad lingüística desnuda” (xliii), y no en la confesión narcisista. La escritura conceptual rechaza la intervención del autor a favor del automatismo. En ella se reciclan materiales, muchas veces a partir de reglas arbitrarias de procedimiento escritural. Algunas de las operaciones típicas son cortar y pegar diversos registros lingüísticos y textos, la utilización de varios formatos, en este caso impresos, de lenguaje visual y gráfico, la reapropiación y reutilización de materiales (fotos, íconos, tipografías diversas, dibujos, fotocopias, etc.). El énfasis está puesto en el proceso de la producción de signos, o bien en ciertas formas de programación. Muchos de estos rasgos, como veremos, están presentes de manera sobresaliente en *Chilean Electric*, lo cual efectivamente nos permite asociar la obra a esta tendencia en el campo literario. Como veremos, la novela sostiene una tensión entre palabra alfabética, en el sentido más tradicional, y la materialidad del texto. Asociada al conceptualismo, necesitamos aproximarnos a la alegoría, y abrir con este tropo una lectura particularmente política de esta novela.

En su uso más contemporáneo, la alegoría se aplica “a trabajos de arte y literatura que son imaginados como significados de algo otro respecto a lo que dicen, incluso cuando no hay indicación de este significado alternativo” (Teskey 38). Ese “algo otro” (la palabra alegoría está formada por la palabra *allos*, que originalmente en griego significa “otro”) es un significado que, en este caso, no puede ser reducido a una sola significación. Contra la interpretación mecánica en la alegoría, la acumulación de materiales y referencias en ella nos hace “ir tortuosamente entre el entendimiento literal y el metafórico” (Quilligan cit. en McHale 145). La alegoría nos conduce a un vértigo interminable, en un laberinto de posibles sentidos. Solicita o nos induce a interpretar, y al mismo tiempo frustra ese deseo. McHale observa cómo la promesa de interpretación definitiva de la alegoría se frustra, por ejemplo, en Kafka: “el Castillo” puede ser una alegoría de Dios, la Ley, la Historia, la Cultura, etc., de manera que el resultado de la *sobredeterminación* deriva en la indeterminación. La interpretación más maniquea de una alegoría es aquella que relaciona rígidamente lo literal y lo figurativo, anulando la ambigüedad de un texto poético. Esa concepción mecánica de alegoría ha sido desvirtuada por un amplio conjunto de críticos, como Walter Benjamin y Paul de Man⁵, y sus observaciones respecto a la temporalidad de este tropo, sobre cuyas ideas volveré más adelante.

⁵ Ver cap. “The rethoric of temporality” en *Blindness and Insight* (de Man 1996).

Sobre la relación, por último, entre conceptualismo y alegoría, importante para mi argumento de lectura sobre *Chilean Electric*, nos podemos remitir a la caracterización de la escritura alegórica según Craig Owens, para quien las semejanzas entre ambas nociones saltan a la vista. En la alegoría el texto se lee a través de otro texto, como palimpsesto, y en ella se “confiscan imágenes” (Owens 70), igual que en el conceptualismo, que recicla y resitúa. Como en el arte conceptual, el trabajo alegórico no tiene como finalidad restaurar, ni hacer regresar o fijar el significado de una palabra según su origen, sino más bien añadir y apilar para, por el contrario, desligar la unidad original o habitual entre significante y significado. También, en el tipo de alegoría que nos interesa y el conceptualismo, se produce cierta “confusión entre lo verbal y lo visual” (Owens 74) o, dicho de otra manera, se crean “imágenes u objetos escritos, (...) la palabra escrita es la imagen visual” (Place y Fitterman 19). Owens denomina esta cualidad como “pictogramática”, y se produce cuando la escritura se vale de estrategias de apropiación donde predomina lo transitorio y lo híbrido. Vanessa Place y Fitterman ofrecen notables pistas sobre la conexión entre conceptualismo y alegoría. Si para Dworkin algunas formas de la narrativa conceptual más comunes son la anáfora, el apóstrofe y la ironía (cit. en Vanessa Place y Fitterman xlv), para Place y Fitterman, en cambio, “toda escritura conceptual es alegórica” (17). Lo que estos autores tratan de recalcar, es que la objetualidad y la preponderancia de la materialidad del significante se presta especialmente, en la escritura concreta, para la alegoría y el colapso de la unidad de los signos, cuando desencadena la apertura de significados a partir de un mismo significante. Uno podría decir que esa cualidad de lo figurativo, ambiguo y excesivo es propia de la poesía en general, pero en la escritura conceptual esa ambigüedad se encuentra especialmente expresada en las materialidades del texto. Es en la heterogeneidad material donde, por decirlo así, los signos se emancipan, y donde dislocados de su origen y contexto fijo, permiten la proliferación de los sentidos.

La crítica de las obras artísticas y literarias, considerando los debates teóricos en torno a la alegoría, tuvo en los años noventa un importante auge en el Cono Sur, a partir de la neovanguardia literaria de los años setenta y ochenta, cuando se desarrollaron varios procedimientos alegóricos que, en palabras de Idelber Avelar, reflejaban “un tiempo que solo se deja leer en la cruda materialidad de los objetos” (15). Esta afirmación interesa aquí especialmente, porque nos remite a la importancia de lo objetual en la escritura y a la temporalidad de la alegoría, que se leyó como táctica política de la memoria. Nelly Richard dice que la “Escena de avanzada” en la dictadura militar en Chile, realizaba “un devenir-alegoría del símbolo”, y en ella hubo un “elenco de técnicas postmodernistas que trabajaban con el recorte y el montaje, (...) el *collage* (...) el fragmento y del ensamblaje” (21). Aunque los artistas que eligió Richard pertenecían sobre todo al campo de las artes visuales y no a la narrativa, hay una correspondencia entre las técnicas visuales del período dictatorial y la escritura conceptual de la escena literaria reciente en Chile⁶. Tal vez sea *La*

⁶ Entre los autores que han mencionado a Nona Fernández en relación con la alegoría en el contexto de la crítica chilena, Grinor Rojo ofrece un panorama de narrativa chilena extenso, refiriéndose sobre todo a la figura alegórica de la casa. Pero en Rojo no hay atención en la materialidad de la lengua.

nueva novela (1977), de Juan Luis Martínez, obra que ha sido muy revisada por la crítica interesada en la poesía concreta, sería el principal nexo literario con el pasado neovanguardista chileno, donde la alegoría se encuentra intrínsecamente ligada a la visualidad y lo objetual.

Recientemente, respecto al conceptualismo en Chile, Cussen ha señalado una genealogía de literatura conceptual bastante amplia, que incluye poesía y narrativa, seleccionando a poetas como Pablo Neruda o Nicanor Parra, junto al mencionado caso paradigmático de Juan Luis Martínez. Aunque hay un riesgo de abstraer la producción literaria de su historia al establecer vínculos entre obras conceptuales tan distantes en el tiempo y distintas en sus formatos, géneros y estilos, la mirada retroactiva de Cussen logra ver cómo en la literatura se producen anticipaciones y relaciones estéticas subterráneas que una historia clasificatoria y lineal de lo literario pierde de vista. Respecto al conjunto de novelas recientes que presenta Cussen, dentro de la tendencia conceptual, se reseñan *Leñador* (2013), de Mike Wilson, *Taxidermia* (2014), de Alvaro Bisama, y *Facsimil* (2015), de Alejandro Zambra, todas obras de autores pertenecientes a la generación de los “hijos”. Mientras que *Leñador* recurre a la parodia de uso de manuales, instrucciones, métodos y hábitos de leñadores canadienses, en *Facsimil*, la estructura formal de test es determinante en la escritura. *La Filial* (2012),⁷ de Matías Celedón, no mencionada en este conjunto por Cussen, es sin embargo el referente comparativo más importante para *Chilean Electric*, ya que recurre no solo a estrategias similares (cortar y pegar registros de escritura, diversas grafías e íconos, el uso de fotografías y fotocopias, entre otros), sino que también acude a las figuras de luz y la electricidad para su trabajo alegórico, ya que *La Filial* trata sobre el corte de energía eléctrica al interior de una sucursal. En suma, las obras mencionadas introducen elementos de visualidad, automatismo, copias de registros, además de otras operaciones conceptuales que continuaremos revisando. *Chilean Electric* se ubica entonces en este contexto, no solo por pertenecer a un período histórico de publicaciones y generacional, ni por los temas abordados, sino porque es parte de una micro escena estética y formal en las letras chilenas recientes. Pero ¿solo chilenas? Más allá de las fronteras nacionales, Héctor Hoyos ha destacado el conceptualismo en autores como el argentino César Aira y el peruano-mexicano Mario Bellatin. Sus ideas contribuyen a una observación geopolítica más amplia del fenómeno. Según Hoyos, estaríamos frente a un “peculiar retorno sublimado a Jameson, que uno podría decir intercambia alegorías nacionales por otras globales” (190)⁸. Hoyos cree que nos encontramos en un giro hacia el arte (158) en obras literarias conceptuales recientes, donde Aira y Bellatin, según una

⁷ *La Filial*, además, está vinculada a *Chilean Electric* porque fue publicada tres años antes, en el mismo formato de libro y por la misma editorial (Alquimia).

⁸ Jameson afirmó que la literatura latinoamericana era, hacia 1980 cuando escribió su famoso ensayo sobre este asunto, una alegoría de la nación, y recurría a la dialéctica del amo y el esclavo, afirmando que “al final, solo el esclavo sabe qué es realmente la realidad y la resistencia de la materia; solo el esclavo puede alcanzar cierta conciencia materialista verdadera de su situación, ya que es precisamente por eso que es condenado. El Maestro, sin embargo, está condenado al idealismo” (85).

serie de referencias a Duchamp y Beuys, se apropian de algunos procedimientos creados por estos artistas para, desde la narrativa, darles un vuelco a las literaturas neovanguardistas locales. La hipótesis de Hoyos merece ser explorada en un estudio aparte, porque además de fijarse en las formas y técnicas de dos autores destacados y prolíficos como Bellatin y Aira, realiza un intento por replantearse las relaciones entre literatura local y global.

Propongo leer *Chilean Electric* como una obra conceptual y alegórica sobre los procesos de modernización en Chile, y más recientemente sobre el neoliberalismo. El vehículo más utilizado para la expresión alegórica de la modernización en la novela es la luz y su serie de expresiones. *Chilean Electric* está sembrada de figuraciones sobre la luz, que se apilan y arruinan en fragmentos, y se asocian, entre otros aspectos, a la energía eléctrica⁹. Los objetos mencionados en relación con la luz en la obra son varios, y los analizo en las siguientes páginas; velas, faroles, boletas de la luz (así se llama en Chile a la factura de la electricidad), logotipo de la compañía eléctrica, entre otros. La aparición de estos objetos en la novela resulta diversa: mimética, metafórica, y a veces concreta (el objeto en sí, ej. fotocopiado), o bien conceptual (ej. focalización en el procedimiento de producción). Como es sabido, la alegoría destaca la temporalidad de los signos. El ícono de la compañía de la luz en la novela, como vamos a ver, tiene distintos significados según cómo se nos presenta materialmente, y cómo se ubica en un determinado contexto o período histórico. En otras palabras, los efectos de la escritura en Fernández abren, por las temporalidades propias de la alegoría, “lecturas otras” de la memoria política y social, de ciertos efectos de la modernización en Chile, el neoliberalismo y la democracia de consensos durante la transición. Otra dimensión decisiva en la obra es el rol de la mujer en la esfera pública, donde también la materialidad de la letra nos conecta con la historia de la mujer escritora.

La luz ha sido un tema recurrente en la poética de Fernández. Ya en *Mapocho*, su primera novela, leemos: “la boca del dios pronunció un monosílabo. Luz. Su lengua se arrió a su paladar, sus labios se apretaron dejando un pequeño espacio para emitir el sonido divino y la palabra luz se hizo” (40). Aquí la asociación entre luz y logos cartesiano se presenta en lo orgánico y fisiológico: la boca de dios. Hay en *Mapocho* también faroles y neones, de los cuales dependen los movimientos de los personajes, que así dibujan la cartografía de la ciudad. Las alusiones a la luminaria se amplían en su siguiente novela, *10 de Julio Huamachuco* (2007), donde también los postes de luz y los faroles muestran la relación entre oscuridad y fuentes luminosas, determinando la percepción de los personajes en el espacio. Luego, en su tercera novela, *Fuenzalida* (2012), surgen elementos relacionados con objetualidad y luz, como en la fotografía que da inicio a la novela:

⁹ Sobre el tema específico de la luz en esta obra, encontramos algunas reflexiones en Valenzuela, para quien esta novela “busca iluminarse desde una visualidad escrita” (190).

Lo primero es una fotografía. Una polaroid vieja que se escapó de una de las bolsas de basura amontonadas en la mitad de la cuadra. Mezcla de papel, cenizas, latas de cerveza y colillas de cigarrillos sueltas. Un perro intruso rompió el plástico negro de un mordisco y la dejó caer al suelo, bajo la luz amarillenta de un farol. De lejos brilla un poco. Llama la atención ese destello mugriento (2).

El farol de la calle produce los objetos que dependen del tipo de luz depositada sobre ellos y la luz muestra los materiales de desperdicio. En *La dimensión desconocida* (2016), título que responde a la traducción española de la serie televisiva *Twilight Zone*, las referencias a la luz, partiendo por el título de la novela, son varias. Esta ilumina la dimensión desconocida, oscura, de los violadores de derechos humanos que la narradora investiga. Después de nombrar a varios torturadores y centros de detención durante la dictadura, dice: “La lista es interminable. Volví a entrar a esa dimensión oscura, pero esta vez, con un farol que había cargado durante años y que me permitía moverme mucho mejor ahí dentro. La luz de ese foco iluminó mi recorrido...” (21). El desplazamiento en el espacio está otra vez determinado por la iluminación. También encontramos en esta obra, como en *Chilean Electric*, las velas que encienden los familiares de los detenidos desaparecidos, convocando su memoria en el espacio urbano. Las distintas metáforas y símbolos de la luz en la novela van formando así un claroscuro de la modernización y el neoliberalismo en Chile, mostrando las penumbras de sus zonas ocultas y marginales.

Chilean Electric (desde aquí en adelante *Ch.E.*) se organiza narrativamente sobre todo en torno a escenas biográficas de dos personajes principales: la narradora y su abuela. Los acontecimientos ocurren según saltos temporales desde principios del siglo XX hasta nuestros días. La obra se estructura en cinco capítulos: “Registro de instalación”, “Registro de consumo” (con cuatro subcapítulos que son: “Cortocircuitos números 1, 2, 3 y 4”); “Deuda pendiente”; “Corte en trámite”; y un epílogo: “La ceremonia de la luz”; todos relacionados con enunciados característicos de una compañía de electricidad. La luz pasa por distintos estados, literalmente se prende o apaga, ilumina a medias, y al ser nombrada y desarrollada en el texto, se recicla en el lenguaje en diferentes formas, registros y figuras. Observamos desde el principio procedimientos conceptuales de copia y reciclajes de códigos pertenecientes al ámbito de la compañía eléctrica. La luz aquí tiene significados *sobredeterminados*, y surge la ambigüedad e indeterminación. En los fragmentos de la vida de la narradora, aparecen sus abuelos y otras personas en Santiago de Chile. La primera parte de la novela, subtitulada “Registro de instalación” (15), nos relata el recuerdo que tiene la narradora de la abuela, y la aparición de la luz eléctrica en la ciudad de Santiago, particularmente en su Plaza de Armas el año 1883. Se cita en esta parte, el título de una de las empresas que proporcionaron luz a la ciudad, la Compañía Alemana Transatlántica de Electricidad (CATE), y leemos cómo Santiago se fue transformando en una urbe “insomne” (21), afectando las vidas de sus habitantes, sus vigiliadas y sueños, es decir sus modos de estar en el tiempo y el espacio: “La ciudad fue apareciendo de a poco,

enfocándose en sus rincones más oscuros”, y los habitantes más afortunados que tuvieron acceso a la luz eléctrica; “quizá desde entonces empezaron a imaginar en sus torcidos sueños una ciudad delimitada por neones, por lucecitas de colores, por focos de seguridad” (21). El logo de CATE está fotocopiado en una página, y según la narradora, imita un ojo (29), que es en el texto, un símbolo de visibilidad/invisibilidad, y como veremos, una metonimia del testigo o fotógrafo que registra abusos policiales en la dictadura. El ojo (la mirada) resulta ser objeto de represión y violencia física.

Al principio de este artículo planteé que, desde el comienzo de la obra, encontramos elementos de narrativa conceptual, como el uso de distintos registros escriturales, y también una visualidad concreta: logotipo, boletas de luz, entre otros. A diferencia de otras obras de Fernández, una visualidad concreta pasa al primer plano. Aquí el significado depende de la grafía, es determinado por la forma de la marca o huella. El símbolo de CATE, rescatado y fotocopiado, se añade como parte del material a la narración, desprovisto de su función original (identificar los postes, marcar la ciudad con la presencia de la compañía), integrándose ahora al conjunto alegórico de metáforas sobre la luz que van articulando la obra.

Luego, investigando sobre la luz eléctrica, la protagonista aprende que “el primer alumbrado eléctrico (...) no fue diseñado para el uso de la gente, sino que se organizó para iluminar las habitaciones de los pasajeros de un hotel y las vitrinas y los productos del pasaje Matte” (76). Se trataría del Hotel Gran Santiago, cercano a la Plaza de Armas, construido para comerciantes viajeros del siglo XIX. La instalación de la luz estuvo entonces ligada a la creación de oficinas comerciales, para iluminar el ambiente de los inversionistas. La novela muestra cómo los recorridos de cables instalados por las empresas de energía eléctrica establecieron límites urbanos que dividían, jerárquicamente las zonas, entre quienes tenían y no tenían luz. El progreso incluyó a unos, mientras que excluía a otros. También se nos dice que la luz eléctrica despertaba y “contagiaba” nuevas necesidades en la población:

La luz se expandió como una peste brillante iluminando todo a su alrededor, hipnotizando al público para generar necesidades antes desconocidas, encendiendo más y más ampolletas. El contagio fue tan vertiginoso que la luz ya no parecía buscar satisfacer las demandas de la gente, sino inventarlas para facilitar su uso continuo (29).

La llegada de la luz a la ciudad de Santiago representa un paso importante en la dialéctica del capitalismo comercial chileno, ya que resulta beneficiosa para algunos, pero perjudicial para otros al dividir la ciudad. Por otra parte, se crean nuevas necesidades en la población, presagiando la transformación más reciente de Chile, es decir la creación, desde la dictadura militar en adelante, de un modelo neoliberal que genera riqueza, pero también desigualdad.

El primer personaje que adquiere relevancia en relación con la historia íntima de la narradora, es su abuela que, se nos dice, trabajaba como burócrata en un Ministerio, escribiendo desde las sombras, como escritora fantasma, los discursos del conocido dirigente socialista chileno Clodomiro Almeyda (1923-1997). La abuela trabaja con una máquina de escribir marca Remington, que luego hereda la narradora. En la novela podemos leer parte de uno de esos discursos, que aparece citado como si fuera una mimesis exacta, simulando la tipografía de la máquina. Suponemos que es la misma Remington que ocupa la protagonista ahora para teclear algunos fragmentos de la *Cb.E.* La vieja máquina, en su desperfecto, se salta la H, mientras que “la A y la C ya no existen, porque los dedos de mi abuela las borraron (...) Me pregunto qué palabras de esa jerga burocrática escribiría tanto” (38). También leemos una columna de palabras con la tipografía de la Remington: “Atentamente. Acuerdo. Acta. A usted. A su persona” (38). Por otra parte, la narradora ha escrito con esa máquina su primer cuento, “Fin de pista” (39), cuyo título aparece en *Cb.E.*, otra vez con la tipografía de la Remington. Luego, en una página en blanco, leemos “Mi labor se resume a registrar” una afirmación especialmente significativa para nuestro análisis (41). Aquí se recicla un fragmento de discurso burocrático para resituarlo en este nuevo contexto ficcional. La intertextualidad incluye la atención por el significante que, expresado en la diferencia tipográfica, despierta otros sentidos por un efecto de extrañamiento. El énfasis en la materialidad de la escritura, nos van enseñando el transcurso de la historia de la abuela, que se expresa formalmente en los residuos objetuales de la letra y sus grafías, su aparición clara o borroneada, o incluso su presencia invisible en las páginas. La narración y los elementos conceptualistas que revisamos al principio de este artículo, van formando una alegoría nostálgica¹⁰. La representación de claroscuro como dialéctica de la modernización, su figuración alegórica, se demuestra en otra página, cuando con la misma tipografía Courier, leemos “ya no había sombras. Todas habían sido tragadas por la luz” (64). En esta frase aparece borroneada la letra “h”, tal como se nos ha indicado ocurre con la Remington de la abuela. De este modo, se simula el momento “aurático” de la escritura, parodiando un posible instante originario de la narración. La letra es un registro de significación: la “h” borroneada hace referencia a su mudez, lo no dicho, es un monema que cita un tiempo otro, y resurge como objeto en sí mismo, más allá de cómo se articule normalmente dentro de una palabra.

La relación de la escritura con la máquina de escribir tiene una significación especial en esta novela. La Remington se nos presenta en la historia como un objeto fetiche que nos retrotrae, entre otros ámbitos, a la empresa *Remington and Sons*, que en sus principios en el siglo XIX fue fabricante también de armas, produciendo luego máquinas de coser y escribir. Esta relación nos induce a reflexionar sobre los vínculos entre escritura máquina, y trabajo manual. Gallo ha estudiado, siguiendo en parte las investigaciones de

¹⁰ Cabe mencionar aquí la resonancia con el documental de Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz* (2010). Allí también se articula una alegoría en torno a la luz y la memoria de los detenidos desaparecidos durante la dictadura de Pinochet en Chile.

Kittler, las relaciones entre máquina de escribir y modernismo mexicano, y lo que el autor denomina “literatura de la máquina de escribir”¹¹. En Chile encontramos también casos donde se abordan relaciones entre máquina de escribir y literatura. Para crear caligramas, Vicente Huidobro usa la máquina en su poemario *Canciones en la noche* (1913). Gabriela Mistral, en cambio, parece reticente, cuando le escribe al poeta Amado Nervo: “qué extraño pues que escriba con un dolor incontenible en las manos, y para espantar esta ternura angustiada, busque esta cosa antipoética y helada que es la máquina de escribir y le envíe en filas correctas lo que habría sido un tipo irregular y sacudido” (cit. en Pincheira 28). Por su parte, en resonancia con la fabricante de armas Remington, el poeta chileno Enrique Lihn escribió: “si yo fuera una máquina de matar me desharía de mi máquina de escribir” (24): su escritura a máquina es como disparar un arma mortífera.

En *Chilean Electric* encontramos restos de textos de oficina, burocráticos, que se expresan en la escritura anacrónica de la abuela, la cual se transmite a la nieta narradora, quien hereda el oficio de escritora, pero ahora como autora en la esfera literaria. El uso de la máquina representa también traer al presente un tiempo de feminismo incipiente. La Remington es un objeto mediante el cual la narradora se vincula retroactivamente no solo con la palabra y la escritura, sino también con la historia de la abuela, y junto a ella, con la historia de la mujer funcionaria pública del país. El aparato permanece presente en la casa, en el lugar de trabajo de la narradora (que es escritora), y la observa inquisitiva y ominosamente: “Ahora me mira desde el mueble, frente a mi escritorio. Me vigila como lo hacían los ojos de la CATE de los postes de luz. Me observa en silencio mientras yo tecleo sobre ella en la pantalla del computador” (40). La Remington se transfigura en testigo vigilante, y personificando a la abuela como lo femenino en la obra, le devuelve la mirada a una narradora casi paranoica. La máquina y el cuerpo de la abuela comparten su energía: “Una especie de cortocircuito enviaba toda la energía que quedaba a esas manos y en un impulso eléctrico y nervioso ellas seguían digitando palabras invisibles. Un acta o un discurso silente imposible de descifrar” (92). *Chilean Electric* nos remite ahora a la energía, en especial a la eléctrica. Resto orgánico (cuerpo), mecánico (máquina Remington) y ahora aparato electrónico (computador) se conectan: máquinas y cuerpos se unen. La máquina de escribir es un objeto que encarna fantasmagóricamente a la abuela, y sería, recurriendo a palabras de Avelar, la manifestación de la cripta en la que se aloja el objeto perdido, enterrado vivo y condenado a una existencia espectral (20). En *Chilean Electric* ocurre un viaje de regreso, y también hacia el presente y el futuro, como una máquina de tiempo, a través de una escritura fantasmal, de palabras como detritus, que nos remiten a la inmanencia y la historicidad de las cosas, y a través de ellas, de la mujer escritora en Chile.

Exploremos ahora los Cortocircuitos, clave importante para leer *Chilean Electric* en relación con las metáforas de lo eléctrico y de la luz. Estos cortes van formando

¹¹ Gallo fija su atención en una fotografía de Tina Modotti llamada “La Técnica. La máquina de Juan Antonio Mella” (1928), porque le parece que en esta imagen se expresan, condensadas, las relaciones entre tecnologías de escritura, vanguardia literaria y revolución.

subdivisiones de cuatro subcapítulos, con tiempos y espacios diferentes. Fallas de contacto que producen vacíos en la historia del país. Los “Cortocircuitos” narran hechos entre 1975 y 1990, es decir, principalmente durante el período dictatorial en Chile. En el primero de ellos, la narradora tiene cuatro años (1975), y recuerda cuando fue fotografiada en la Plaza de Armas, sobre un caballo de madera como los que usaban los fotógrafos de plaza para retratar niños. El tema de la fotografía ya había sido desarrollado por la autora en *Fuenzalida*¹², y en esa novela las fotos no solo son narradas, sino incluidas como tales en el libro. La fotografía de la página 65 funciona en la obra como huella nostálgica. En el Cortocircuito N°2, nos encontramos en 1984, momento en que la protagonista reparte panfletos de protesta contra la dictadura de Pinochet en la misma Plaza, y se encuentra con un niño que sangra porque ha sido golpeado por carabineros. Los fotógrafos de prensa acuden a registrar el hecho y la imagen narrada es violenta: el ojo izquierdo del niño está desprendido de su rostro, en el suelo. Ese ojo arrancado parece mirar de vuelta a la narradora, desde su ceguera, como testigo castrado del horror.

En el tercer “Cortocircuito” volvemos al año 1976, y aquí se imita el estilo de un registro judicial para relatar objetivamente los hechos: los sucesos ocurridos en la desaparición del marido, hijos y nueras, de la activista chilena de derechos humanos Ana González de Recabarren. Se compara entonces la luz de la electricidad con otra de las velas que han encendido los familiares de los detenidos desaparecidos en la Plaza. Este contraste entre luz eléctrica y de velas, expresa la resistencia de la memoria social y política en las penumbras, y también la contraposición entre velatorio por los caídos, frente al “modernizante” proyecto neoliberal de la dictadura. De manera análoga, en otra parte de la novela, se relata cómo, al dorso de las cuentas de la luz que llegaban a los hogares, aparecían rostros de personas perdidas, y se muestra la fotocopia de una de esas boletas¹³. La narradora piensa que los rostros de esas personas perdidas aminoran el efecto angustiante o deprimente que tiene la suma de su deuda en la cuenta de la luz, y describe cómo la Compañía usaba la tragedia de otros (desaparición de seres queridos) para alivianar la propia (deuda impaga de la cuenta). Otra vez, en esta parte, hay varios de los elementos conceptuales que hemos venido destacando: la materialidad de la letra y los objetos de la historia volcados en las páginas reflejando la resistencia desde las zonas sombrías de la historia y la borradura efectuada por los pactos de la transición a la democracia en Chile.

Finalmente, en el “Cortocircuito” número cuatro, nos encontramos en el día 17 de agosto de 1990. Aquí la novela nos sitúa en un cementerio de la ciudad de Viña del Mar, y se relata la exhumación del cadáver de Salvador Allende. El cuerpo enterrado del expresidente que vuelve a salir a la luz representa también la memoria de un período

¹² Para ver las relaciones entre fotografía y trama en Fernández, ver Bongers 2018.

¹³ La idea ya había sido usada por la autora en su novela *10 de Julio Humachuco*: “En la cuenta de la luz aparecen distintos rostros de niños perdidos. Son niños que han desaparecido de sus casas en extrañas circunstancias. Sus padres, en un intento desesperado por encontrarlos, publican sus fotografías allí con el objetivo de que si alguien los ve, pueda dar alguna información” (*Fuenzalida* 99).

histórico de Chile, violentamente reprimida, que retorna al presente, perturbando la consciencia de la transición a la democracia. Sobre la misa del expresidente socialista, que se lleva a cabo en la Catedral de Santiago, leemos: “El ataúd de Allende era exhibido en la cegadora claridad de una ceremonia hecha para la sobreexposición a las cámaras y los reflectores” (61). El paso de las sombras a la luz total termina por cegar, en este caso, por la luminosidad excesiva de lo espectacular. Así entonces, estos cortocircuitos de la novela, que cortan la narración en cuatro momentos, describen una historia de desconexiones, alumbramientos y sombras, circuitos imperfectos e intermitencias, marcados por la violencia social y política. En el relato se vinculan momentos históricos conectados entre sí por signos que aparentemente no tienen ninguna relación, en una estructura de yuxtaposiciones y *collages* que cuentan una historia política y social alternativa a la oficial. En ese entramado se asocian sucesos y materialidades diversas de la letra, y la luz -o su falta- es uno de los principales denominadores comunes, y desde cada “corte”, se forman las escenas cortos en el relato. La luz es en la novela la cara ficticia del progreso capitalista, y en sus cortes, permite el regreso y aparición de los detenidos, la irrupción de fragmentos reprimidos de la memoria, de manera que colaboran a componer *Chilean Electric* como clarooscuro histórico-político del país.

En el capítulo “Deuda pendiente”, también la corriente eléctrica contribuye con sus sentidos figurativos a las contraposiciones entre el avance (progreso) y el retroceso. La narradora se pregunta “cual será el mensaje oculto de esta historia. Qué cortocircuito quedó ahí, soltando descargas eléctricas” (69). Se nos cuenta que, en la Plaza, una mujer “completamente loca” (72) baila sola la canción “Vuelvo” del grupo musical chileno Illapu. La Plaza comienza a vaciarse debido a la transmisión de un partido de fútbol entre Chile y Perú. Abruptamente la narradora realiza un salto temporal, y nos habla de un 21 de mayo¹⁴ cuando ella era una niña. Si cuando era pequeña observaba las representaciones de la batalla naval contra los peruanos con perspectiva y orgullo patriótico, la narración ahora intenta una compensación histórica al afirmar que “A punta de balas y sangre, Chile llegó arando el desierto y se hizo de los territorios donde estaban los mayores yacimientos de salitre” (74). El texto sugiere una “deuda pendiente”, no respecto a las violaciones de los derechos humanos, ni menos al más literal sentido de la cuenta de luz, sino que esta vez con el pueblo peruano.

Más adelante, para aminorar la deuda de luz de los consumidores, la narradora reproduce paródicamente instrucciones o consejos impersonales: “Mantenga abiertas las cortinas (...) Pinte las paredes con colores claros (...) al comprar un electrodoméstico fíjese en las indicaciones de consumo del artefacto” (78), entre otras. Estos registros de frases típicas son técnicas usuales en las narrativas conceptuales, como cortar y pegar frases que se extrañan de su función original. Al reproducir en la novela paródicamente un lenguaje técnico referido al ahorro de la energía, a un orden sobre qué hacer respecto a ella, se introduce precisamente una distancia con esas frases que nos rodean, carentes

¹⁴ Día de las glorias navales de Chile.

de cualquier espontaneidad, y *sobredeterminadas* por su función instructiva y normativa. Son frases monótonas que paradójicamente impiden comprender la causa de los problemas a los que se refieren y enfrentarlos. El efecto aquí de la reiteración, finalmente termina por denotar su vacío y su absurdo.

La novela continúa exponiendo, a modo de ensayo poético, otras ideas sobre la historia de la luz. La abuela decía que la “Historia de Chile puede dividirse (...) a partir de la ceremonia de la luz. Podría decir que hubo cosas fundamentales que fueron iluminadas con acierto, pero que también hubo otras que quedaron tristemente encandiladas y chamuscadas por las ampolletas de la plaza” (83). Entonces enumera algunas de esas “cosas”, como muertos de guerras, trabajadores, huelgas y demandas laborales, en la pobreza de sus vecinos cuando la narradora era niña, y en “los que no tienen un foco seguidor, los que no aparecen los plasmas, pero que están ahí (deambulando extraviados en un mar negro y oscuro, a la deriva, sin posibilidad de ver la luz)” (85). Las metáforas de la luz se refieren aquí al sujeto iluminado o no, en el sentido de visibilizado u oculto, integrado o marginal en la oscuridad. La narradora repite la frase “iluminar con la letra la temible oscuridad”, y lo hace con la tipografía de la Remington. Entonces, además del elemento conceptual, de visualidad concreta con que, en la página del libro, la protagonista “ilumina” su frase, observamos cómo se ha ido constituyendo un claroscuro de letras.

La novela continúa, hacia el final, mencionando la generación de luz en la zona desértica del norte de Chile, donde se encuentran los observatorios astronómicos internacionales. La luz artificial de las ciudades y poblados allí dificulta el desarrollo científico de la astronomía porque contamina la luminosidad de los cielos, cubriendo las señales que envían los astros muertos¹⁵. Otra vez aquí, nos encontramos como un remanente u objeto original, perdido, olvidado, cubierto por la luz artificial. Luego en la novela, volvemos otra vez a la Plaza de Armas, donde un partido de fútbol de Chile y Perú es transmitido en la pantalla de un gran televisor, y la narradora afirma que los peruanos inmigrantes, quienes habitualmente forman grupos en la Plaza, en esos momentos del partido han desaparecido: “me los imagino a unas cuadras de aquí, escondidos en sus pensiones, atrincherados en sus cocinerías, en sus centros de llamado, o apiñados en las oscuras y estrechas piezas de las casonas de su little Lima” (81). La Plaza adquiere su significado de lugar de deliberación, de espacio público ciudadano, solo que en ese espacio se puede también cegar, ocultar, segregar y reprimir. Otra vez, la historia de Chile puede dividirse según tiempos de desaparición y otros de aparición según la luz y lo que se ofrece a la mirada: “Podría decir que hubo cosas fundamentales que fueron iluminadas con acierto, pero también hubo otras que quedaron tristemente encandiladas y chamuscadas por las ampolletas de la plaza” (83). Entre esas cosas “chamuscadas”, implícitas o explícitas en el texto, están los muertos de la Guerra del Pacífico, las

¹⁵ Otra vez se puede comparar el/un astro muerto y el cuerpo de ejecutados políticos desaparecidos, idea que fue desarrollada por Patricio Guzmán en el documental *Nostalgias de la luz* (2010).

demandas laborales, las huelgas, la represión, el niño sin ojo apaleado por los carabineros en la dictadura militar (85), en aquellos “que no aparecen en los plasmas” (85), además de otros elementos que permanecen rezagados en el lado oscuro de la dialéctica modernizadora. La letra, afirma la protagonista, tiene como intención iluminar esta “temible oscuridad”, proponiendo así explorar las relaciones entre literatura, política y memoria.

En el final de *Chilean Electric*, sola en la plaza, la narradora tiene visiones, iluminaciones. Los muertos resurgen, “las personas perdidas que aparecen en las cuentas de la luz”, o también el niño “con su ojo izquierdo tapado por una venda” (98). Cualquier líder que hable por ellos en la plaza deberá “Proclamar la segunda independencia, la independencia de la luz, donde todos tendrán su lugar porque la luz del país debe ser para iluminarlos a todos” (99). La narradora termina dando un discurso como una suerte de mesías, afirmando “Soy yo la que me subo a una banca y comienzo a hablar a la multitud (...) Yo la que viene del futuro” (99). Luego, se arroga el poder de encender o apagar la luz en una iluminación final donde “ni ella ni nadie desaparecerán nunca más”. Las últimas palabras están escritas en alemán, haciendo referencia a la antigua empresa alemana de la luz: “Eins, zwei, drei” (100), una cuenta hasta tres, para que se haga la nueva luz, utópica y esperanzadora, como si el acto poético final de la oradora-narradora en la plaza pública pudiese devenir en un nuevo orden. La escena final de redención expresa el deseo por un nuevo comienzo de una iluminación reveladora. Es como el momento místico de la loca en la plaza, profeta de la nueva verdad, pero que resulta sin embargo, ser otro fragmento más de la obra. Si hubiese alguna redención, esta habría que extraerla no de esa escena, sino del trabajo mortificador de la alegoría en el conjunto de la obra (Knaller 85, Benjamin 232-235). Benjamin dice que, en la alegoría, “su intención en última instancia no acaba en la creencia de la contemplación de huesos, sino que en un salto sin fe hacia la idea de la resurrección” (232). Para Benjamin, “Al final en los signos de la muerte del barroco la dirección de la reflexión alegórica es revertida: en la segunda parte de su amplio arco regresa para redimir” (232). Tal vez, esa última escena mesiánica de la loca en la Plaza representa esa ansia de salvación, o tal vez se trata del renacimiento después de la mortificación corporal (de los objetos, los personajes, los signos) purificadora. Este final se asemeja a las propuestas de algunos neovanguardistas y grupos de avanzada en Chile, quienes, frente a la crisis de los años de dictadura, vislumbraron una suerte de arte total¹⁶. Es la voz redentora de la mujer enajenada, que sin embargo dice la verdad. La yuxtaposición entre la voz de la protagonista y aquella de la profeta en la plaza, entre narradora y personaje, producen un efecto irónico. Este resultado ocurre por el desdoblamiento: “Yo, la que repite palabras que no son mías” (100): pueden ser las

¹⁶ Me refiero a la crítica de Nelly Richard al grupo CADA: “Esas consideraciones visionarias sobre el rol precursor del arte que anticipa el devenir social, descansaban en una concepción finalista de la historia tomada como decurso lineal y marcha evolutiva hacia la plenitud de un resultado” (44).

palabras de la loca en la plaza, la de las mujeres que bailan la cueca sola, o de la abuela, porque hacia el final de la novela la ambigüedad de la voz narrativa hace que esta pueda ser la de muchas otras. Mediante los juegos de grafías y significantes se desencadenan múltiples significados. Los reflejos de referencias al interior del texto (abuela, loca, autora, narradora, etc.) no se agotan en la interpretación alegórica de correspondencias exactas entre lo literal y lo figurativo, sino que abren el texto vertiginosamente a un abismo de sentidos sobre la modernización chilena y su resultado en el neoliberalismo imperante como contraposición de sombras y luces.

OBRAS CITADAS

- Amaro, Lorena. "Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente". *Literatura y lingüística*, no. 29, 2014, pp. 109-29.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Benjamin, Walter. *The Origen of German Tragic Drama*. London: Verso, 1985.
- Bongers, Wolfgang. "Memoria, medios audiovisuales y literatura expandida en la narrativa chilena reciente (Baradit, Fernández, Zambra)". *Revista de humanidades*, no. 37, enero-junio, 2018, pp. 103-30.
- Cottingham, John. "Context, History, and Interpretation. The Religious Dimension in Descartes' Metaphysics." *Descartes and Cartesianism: Essays in Honour of Desmond Clarke*, Oxford UP, 2017.
- Cussen, Felipe. *Neoconceptualismo: Ensayos*. Dehli: Sarak Editions, 2014.
- Darrigrandi Navarro, Claudia. "El 'Lado de B' de la escritura: cronistas y empleados". *Literatura y Lingüística*, n. 34, 2016, pp. 71-96.
- de Man, Paul. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- Dworkin, Craig. "The Fate of Echo." *Against expression: an anthology of conceptual writing*, edited by Craig Dworkin and Kenneth Goldsmith, Northwestern UP, 2011, pp. xxiii-liv.
- Espinosa, Patricia. "Memoria e insubordinación en la narrativa de mujeres chilenas siglo XXI". *Taller de letras*, n. 59, 2016, pp. 169-82.
- Emerson, Laurie. "Conceptual Poetry." *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton: Princeton University Press, 2012, pp. 292-293.
- Fernández, Nona. *Mapocho*. Santiago: Planeta, 2002.
- . *Chilean Electric*. Santiago: Alquimia, 2015.
- . *Av. 10 de julio Huamachuco*. Santiago: Uqbar, 2007.
- . *Fuenzalida*. Santiago: Random House Mondadori, 2012.
- . *La dimensión desconocida*. Santiago: Random House Mondadori, 2016.

- Fitterman, Robert y Vanessa Place. *Notes on conceptualism*. Ugly Duckling Press, 2009.
- Gallo, Rubén. *Máquinas de vanguardia: Tecnología, arte y literatura en el siglo XX*. México D.F.: Sexto Piso, 2014.
- Hoyos Ayala, Héctor. *Beyond Bolaño*. New York: Columbia UP, 2015.
- Knaller, Susan. "A Theory of Allegory beyond Walter Benjamin and Paul de Man; with Some Remarks on Allegory and Memory." *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 77:2, 2002, pp. 83-101.
- Jameson, Frederic. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text*, vol. 15, Autumn, 1986, pp. 65-88.
- Jeftanovic, Andrea. "Mapocho de Nona Fernández: la ciudad entre la colonización y la globalización". *Chasqui*, n. 36, 2007, pp. 73-84.
- Jung, Karl Gustave. *The Collected Works. The archetypes and the collective unconscious*. Vol. 9. London: Routledge, 1981.
- Kittler, Friedrich. *Gramophone, film, typewriter*. Stanford: Stanford UP, 1999.
- Lihn, Enrique. *El paseo abumada*. Santiago: Minga, 1983.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London; New York: Routledge, 1987.
- Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism." *October*, v. 12 (Spring), 1980, pp. 67-86.
- Peller, Mariela. "Nona Fernández (2016) La dimensión desconocida". *CROLAR*, v. 6, n. 2, 2017, pp. 64-66.
- Pincheira, Dolores. *Gabriela Mistral, guardiana de la vida*. Santiago: Andrés Bello, 1989.
- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.
- Rojo, Grinor. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena*. Santiago: LOM, 2016.
- Stoichita, Victor I. *A short history of the shadow*. Reaktion Books, 1997.
- Teskey, Gordon. "Allegory." *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton: Princeton University Press, 2012.
- Valenzuela Prado, Luis. "Formas residuales en la narrativa de Nona Fernández". *Mitologías hoy*, v. 17, 2018, pp. 181-97.