



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE LETRAS

**LA ESCRITURA COMO FORMA RELACIONAL: NUEVOS
MATERIALISMOS EN *MIS DOS MUNDOS Y MODO LINTERNA* DE
SERGIO CHEJFEC**

TESIS PARA LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE MAGÍSTER EN LETRAS, MENCIÓN LITERATURA

ALUMNA: GABRIELA SOFÍA LÓPEZ DUJISIN

PROFESORES GUÍA: WOLFGANG BONGERS

VALERIA DE LOS RÍOS

Santiago, enero 2021

Índice

I.	Introducción	3
II.	Sobre la narrativa de Sergio Chejfec	9
III.	Los nuevos materialismos	25
IV.	<i>Mis dos mundos</i> : caminar pensar escribir	33
	Encuentros con animales y objetos	42
V.	<i>Modo linterna</i> : materialidades y sonidos	51
	Señales del mundo material	61
VI.	Figuras intermediales	66
	Los dibujos de Kentridge	67
	Fotografías y documentos	71
VII.	Conclusión	81
VIII.	Bibliografía	87

I. Introducción

La conexión del arte con las materialidades cotidianas y vitales¹ se intensifica en el paso de la modernidad a la contemporaneidad artística. Se trata, por tanto, de un cambio de paradigma estético que trajo nuevos lenguajes, temas, materiales y técnicas que apuntaron a la incorporación de lo extra-estético en la obra, y también, a las producciones intermediales. Así, el interés de las producciones artísticas por las materialidades cotidianas, traza una línea temática y estética que tiene relación con la irrupción del mundo real en el universo de la obra en términos materiales (Giunta 10). Este principio estético se traduce en propuestas que enfatizan el aspecto material de la escritura, o bien, ponen el foco en la materialidad entendida en un sentido amplio. Por ejemplo, en la exhaustiva descripción del mundo y sus objetos o en las experiencias que tienen relación con el habitar, es decir, dar cuenta de una experiencia sensorial con el mundo. Esta perspectiva, representa, en gran parte, el camino que dio lugar a las narrativas contemporáneas, caracterizadas por la fragmentariedad de los textos y las operaciones intermediales y que, en consecuencia, demandan a la teoría una apertura hacia formas interdisciplinarias de abordaje, que puedan rastrear las diversas formas en que aparece la materialidad y sus efectos estéticos. En esta línea, la presente investigación propone un acercamiento hacia las obras contemporáneas desde el enfoque de los nuevos materialismos, una perspectiva innovadora que pone el foco en la materia, en su capacidad de afectar y que nos lleva a una reflexión en torno a los efectos materiales de la escritura.

¹ Hago énfasis en el término *vitales*, dada su relevancia en la lectura neomaterialista que esta investigación busca afianzar.

La caminata, las materialidades cotidianas, el paisaje, la fotografía, la escritura son temas persistentes en la obra de Sergio Chejfec, tanto en su narrativa, como también en los trabajos de corte más ensayístico² –suponiendo que es factible hacer esta distinción– e incluso en sus entrevistas. En consecuencia, lo anterior se ha transformado en la principal clave de lectura de su propuesta literaria. No obstante, dada la preeminencia de estas lecturas, mi apuesta por abordar su narrativa, desde el enfoque de los nuevos materialismos, supone volver a estos conceptos –y a las obras– considerando una nueva definición de la materia que se aparta de su connotación histórica en oposición a la naturaleza (y a la vida) y desde la perspectiva de lo humano.

En breves palabras, los nuevos materialismos son un enfoque teórico-crítico de las ciencias y las humanidades que buscan reconceptualizar la materia como crítica a su definición en la tradición occidental. Lo anterior supone un giro hacia una noción de materia vital que reconoce su capacidad de agencia y que no busca construir una definición unitaria, sino pensar los efectos e interacciones que produce entendida como una fuente de acción. Es decir, se produce un desplazamiento hacia una compresión del medio ambiente material y las cosas que ilumina sus procesos de transformación y no sus definiciones. De ahí que se presenta como un desafío para las diferentes disciplinas proponer nuevas aproximaciones a los objetos de estudio que consideren el análisis de las materialidades y sus efectos.

En ese sentido, se desprenden dos brechas de esta vinculación entre las propuestas del nuevo materialismo y la narrativa de Chejfec. En primer lugar, se abre la posibilidad de hacer un análisis detallado de las interacciones entre sujeto y objetos materiales y entornos naturales, otorgándoles una nueva lectura que no ha sido considerada, pensando sus efectos,

² En *Las últimas noticias de la escritura*, por ejemplo.

ensamblajes e interacciones y las otras formas de materia que están ahí en juego. En segundo lugar, permite una aproximación de los nuevos materialismos hacia las artes, ante los escasos referentes que aplican este enfoque a la literatura. Así, esta investigación busca operativizar sus principales conceptos para pensar bajo qué operaciones aparece la materia en las obras de este autor y cómo esto conforma una dimensión fundamental de su propuesta estética. Por lo tanto, cabe destacar que lo anterior se presenta como una forma de abrir las dimensiones de sentido en sus textos y conectarlos con otras producciones estéticas actuales que problematizan los límites de la materialidad y del texto.

El nuevo materialismo es una perspectiva teórico-crítica que permite abordar las textualidades desde una perspectiva novedosa e interdisciplinaria que enfatizan en la materialidad como el elemento articulador de su propuesta estética. Sobre todo, en textos contemporáneos que exploran la conexión del arte con las materialidades cotidianas y que proponen nuevos temas, estrategias y modos narrativos que apuntan a la incorporación de lo extra-estético en la obra, y también, a las producciones intermediales. De este modo, en esta tesis busco proponer una nueva mirada sobre un corpus que se sitúa plenamente en un panorama contemporáneo y que puede servir como un ejemplo de cruce entre la perspectiva teórica de los nuevos materialismos y producciones literarias que manifiestan un interés por (observar, explorar, interactuar) el medio ambiente material, los cuerpos, los objetos y las cosas, así como, por enfatizar en la dimensión material de la escritura.

En esta línea, la presente investigación propone un análisis de *Mis dos mundos* (2008) y *Modo Linterna* (2013), a partir de la hipótesis de que ambas obras hacen una reflexión sobre las relaciones entre el sujeto y su entorno, en términos espaciales y objetuales, desde

un punto de vista materialista, y, en este sentido, sitúan el pensamiento y la escritura en su dimensión relacional, a través de sus modos narrativos y de la incorporación de figuras intermediales. A su vez, esta hipótesis busca responder la siguiente pregunta de investigación: ¿En qué sentido la escritura puede escenificar una situación relacional entre el sujeto y su entorno?

De esta manera, el objetivo general de esta investigación es hacer un análisis de *Mis dos mundos* (2008) y *Modo linterna* (2013) de Sergio Chejfec desde la perspectiva del nuevo materialismo. En esta dirección se despliegan tres objetivos específicos: (1) situar la obra narrativa de Sergio Chejfec, dando cuenta de las principales lecturas críticas que ha tenido *Mis dos mundos* y *Modo linterna*; (2) construir un corpus teórico a partir de la discusión de conceptos del nuevo materialismo que pueda ser aplicado en el análisis de objetos literarios específicos; (3) hacer un análisis detallado de las interacciones con objetos materiales y entornos naturales que cada obra del corpus literario describe y, de esta manera, caracterizar y contraponer las estrategias creativas con que estas obras ponen la materialidad como un eje articulador de su propuesta estética.

El primer capítulo “Sobre la narrativa de Sergio Chejfec” describe un panorama de las principales lecturas que ha tenido la obra narrativa de Sergio Chejfec, principalmente, las que están relacionadas al corpus a analizar y que reflexionan sobre los procedimientos de su escritura. Para definir qué vamos a comprender como materialismo y clarificar el enfoque de la investigación, el segundo capítulo estará dedicado a la construcción de un corpus teórico a partir de una discusión de conceptos del nuevo materialismo y otras teorías afines, como el posthumanismo. En esta dirección, se extraen dos conceptos que sintetizan la

reconceptualización de la materia que este enfoque propone: vitalidad y relacionalidad, como dos ejes que articularán el análisis de *Mis dos mundos* y *Modo linterna*.

En el capítulo dedicado a *Mis dos mundos*, se analizará cómo esta obra despliega una situación relacional a partir del vínculo pensar, caminar y escribir, siendo la caminata una instancia en la que el sujeto se relaciona consigo mismo y con el paisaje. En este caso, es descrita mediante un tipo de escritura ensayística que ha sido caracterizada como una “reflexión narrada”, dando forma a la temática del caminar como el problema central de la obra. Para desarrollar este análisis, se utilizará bibliografía que profundice en la poética del caminar en la literatura y también fuera de este ámbito, pensando en sentar una perspectiva que reflexione estéticamente sobre la caminata y que funcione como un punto de partida para el análisis de esta forma de desplazamiento en *Mis dos mundos*.

En la segunda parte de este análisis, se describen ejemplos en los que animales y objetos adquieren rasgos de vitalidad. En el caso de los animales, a partir de la mirada como forma de interpelación. En cuanto a los objetos, mediante una exhaustiva descripción de su materialidad y de la relación que el narrador ha entablado con estos, lo que se puede comprender como una de las estrategias de descentramiento que trasladan el eje de la narración hacia el entorno.

En el capítulo dedicado a *Modo linterna* se analiza el sonido (y el silencio) como estrategia de descentramiento narrativo. Se cuestiona, por tanto, cómo la producción de sensaciones atmosféricas, articuladas en su mayoría por la luz y el sonido, son clave en la conformación del medio ambiente de los personajes. Posteriormente, en “Señales del mundo material” se describe una escala mucho más pequeña que predomina en los relatos de *Modo linterna*: el mundo de los objetos y las materialidades con las que se entabla una misteriosa

complicidad. Lo anterior, siendo analizado bajo las nociones del nuevo materialismo como la vitalidad y la capacidad de agencia.

Por último, en “Figuras intermediales” se propone un cruce entre los nuevos materialismos y el enfoque intermedial, específicamente, para el análisis de las figuras intermediales entre escritura y dibujo, escritura y fotografía. En el caso de *Mis dos mundos*, se cuestiona cómo se crea una referencia a la obra del artista sudafricano William Kentridge, estableciendo un diálogo entre dos sistemas productivos, es decir, el de los dibujos y el de la escritura del propio libro, *Mis dos mundos*. De este modo, la obra se entiende como un proceso y no como un objeto cerrado sobre sí mismo, noción desde la cual aparece el movimiento y lo provisional (metafórica y literalmente) como dos líneas de investigación comunes y fundamentales para comprender sus operaciones. Por otra parte, la presencia de la fotografía en *Modo linterna* será abordada desde el concepto de documentalidad, comprendida como una estrategia de yuxtaposición del documento que permite el ingreso de otras voces y objetos desde el afuera del libro, que lo conectan con lo real y complejizan su estructura cronológica. La fotografía en este contexto será entendida como la producción de un efecto de realidad, como la reposición ilusoria de un estatuto físico, prueba del relato.

II. Sobre la narrativa de Sergio Chejfec

Sergio Chejfec (Buenos Aires, 1956) inició su carrera escribiendo para el suplemento cultural del diario *Tiempo Argentino* (1982 -1986) junto a otros jóvenes escritores como Daniel Guebel, Martín Caparrós, Jorge Dorio y Alan Pauls (Berg, *Siete*, 10). Posteriormente, fue redactor y columnista de la revista argentina *Babel. Revista de libros*, y luego editor de la revista cultural *Nueva Sociedad* de Venezuela, país donde residió desde 1990 hasta 2005 (Niebylski 13). Actualmente dicta clases en la escuela de literatura creativa de la Universidad de Nueva York, ciudad en la que vive desde hace quince años.

Desde la aparición de *Lenta biografía* en 1990, Chejfec, ha publicado una larga lista de novelas, poemarios, libros de ensayos y artículos que, si bien han tenido una circulación limitada, fueron muy bien recibidos por grandes nombres de la crítica como Beatriz Sarlo, Sylvia Molloy y Edgardo Berg. En la introducción de *Trayectorias de una escritura: ensayos críticos* (2012) –volumen dedicado al escritor argentino–, Dianna C. Niebylski destaca la importancia que tuvo *Mis dos mundos* (2008) para la difusión y el reconocimiento de su obra: “La merecida atención crítica internacional de la que fue objeto *Mis dos mundos* ha convertido a Chejfec en uno de los escritores latinoamericanos más estimados del panorama literario actual” (Niebylski 11), momento a partir del cual sus trabajos despertaron mayor interés crítico. Prueba de ello es que sus obras han sido traducidas a diferentes idiomas, así como también forman parte de los estudios académicos sobre literatura latinoamericana o comparada (François 13).

Para contextualizar los ensayos que componen el libro, Niebylski propone algunas claves de lectura que atraviesan su producción narrativa, tales como la memoria, el lenguaje,

la forma autobiográfica, el nomadismo y la construcción del espacio geográfico. En esta línea, plantea el interés del autor por explorar el sentimiento de desorientación a través del vagabundeo geográfico. La indiferencia de sus narradores –representantes de una sensibilidad contemporánea caracterizada por la superposición de tiempos y espacios que pueden ser reales, imaginarios o virtuales– que transitan por el espacio urbano o semiurbano permite la disolución de la trama, su indeterminación y la oscilación entre diferentes temáticas y ejercicios de la memoria motivados por el cruce entre el paisaje, el pensamiento y los objetos encontrados. A partir del recorrido por el espacio geográfico se da una reflexión desde la cual los personajes meditan sobre sí mismos³, y, al mismo tiempo, reflexionan sobre su relación con el mundo: “Hasta se podría decir que las novelas del autor tratan los encuentros y desencuentros entre narradores y su entorno, o narradores y otros, como si éstos fueran accidentes o alteraciones geográficas” (Niebylski 19).

En esta línea, Liesbeth François (2018) destaca que la errancia atribuida a los personajes de Chejfec se ha convertido en una metáfora productiva para caracterizar su estilo, en tanto la vagancia y el nomadismo se traducen en una ausencia de anclaje y en el impulso de vagar sin destino que muestran sus personajes y que se materializa en un modo narrativo caracterizado por la vacilación y la ambigüedad:

La narrativa de Chejfec, más que contar una historia, usa la trama como excusa para desarrollar una compleja red de significados y sumergirse en una zona de la existencia humana donde la realidad y la ficción, los valores y las acciones, la palabra y el referente mantienen entre sí relaciones siempre imprevisibles y llenas de inseguridad (François 18).

³ “Piensan andando; o ensayan y representan sus vidas al andar” (Berg, *Merodeadores*, 878).

De ahí que esta indeterminación y el carácter reflexivo de su escritura evocan el modo de pensamiento rítmico y asociativo del caminar. Es decir, el paseo relatado promueve una forma no estructurada de narrar –que se distancia de una estructura literaria basada en la progresión cronológica, como podría ser la histórica o biográfica– en la que los pensamientos y los recuerdos se mezclan, y, al mismo tiempo, se anclan en una experiencia material con un territorio. En ese sentido, la narrativa de Chejfec se configura a partir de una poética de “retóricas caminantes” y “figuras del desplazamiento” (Berg, *Merodeadores*, 878) que describen la experimentación de la ciudad desde el caminar de sus narradores.

La enunciación de estos itinerarios no avanza de forma lineal, por el contrario, se abre a la superposición de múltiples tiempos y espacios, des-dibujando las fronteras entre pasado, presente y futuro. Una escritura que se demora, oscila, habita los entre-tiempos: “a través de los retrocesos, las pausas y las detenciones de un peculiar fraseo, estableciendo, en su inconfundible compás, una inédita alianza entre pensamientos, ideas y conceptos” (Berg, *Merodeadores*, 879). Incluso estas vacilaciones y desplazamientos generan un movimiento en el plano semántico, que busca el “equilibrio de movimientos contrapuestos” (Sarlo 395), a través de la utilización de frases que avanzan en dos sentidos paralelos: negando y afirmando al mismo tiempo, puntualizando e inmediatamente corrigiendo (Sarlo 394). Esta forma de estructuración semántica, para Beatriz Sarlo, pone la ambigüedad como un rasgo distintivo de la poética de Chejfec. Asimismo, Berg identifica un movimiento similar en el plano sintáctico, que se configura a partir de frases extensas, saturadas de guiones y paréntesis, produciendo un contrato de lectura lento y moroso, que hace de la incertidumbre su objeto narrativo (Berg, *Extranjería* 90).

Respecto a lo anterior, Vila-Matas en el prólogo de *Mis dos mundos* (2008) se refiere al gusto del escritor argentino por llevar la extensión de las frases al límite, empujándolas

hasta su máxima expansión sin que pierdan el sentido o se vuelvan incomprensibles. De algún modo, poniendo a prueba la resistencia de las frases. También menciona, como otro recurso que exhibe la construcción de sus frases, la interrupción: “le gusta poner frases sin terminar y recomenzar con otra oración para evidenciar que la arbitrariedad del narrador también juega un papel en el campo más estrictamente lingüístico” (Vila-Matas en Chejfec, *Mis dos mundos* 8). En ese sentido, para Vila-Matas, este tipo de textualidad despliega “el arte de la digresión” (10) que exhibe Chejfec en este libro, como una manera de evidenciar las vacilaciones del narrador, el proceso de la escritura, y la narración como problema.

Por otra parte, el tratamiento de la temporalidad y el carácter autorreflexivo de la obra narrativa de Chejfec remite inevitablemente a las operaciones de la literatura borgiana, presente directa o indirectamente en toda la obra de Chejfec (Carrión, Niebyski, Laddaga). En sus primeras publicaciones se puede ver con mayor claridad esta referencia, misma que con el tiempo se ha ido matizando o volviendo menos evidente. Esta relación se evidencia, por ejemplo, en el uso desviado del registro autobiográfico –sobre todo en *Lenta Biografía* (1990) y en *Moral* (1990), su segunda novela (Berg, *Extranjería*, 90)–, o también en el uso de figuras como la caminata sin rumbo planificado, la presentación de identidades difusas y cambiantes, cuyo correlato en el individuo es el abatimiento (Laddaga 280). En cuanto al caminar, problemática constante en la obra de Chejfec, la relación con Borges se ha identificado en su poesía temprana, donde escenifica caminatas por la periferia de la ciudad como en *Fervor de Buenos Aires* (François 21).

Otras referencias intertextuales, en cierta medida transversales, de la obra narrativa de Chejfec son: Kafka, W. G. Sebald, Juan José Saer y Cesar Aira. Al respecto, Berg comenta: “se podría decir que, si en los comienzos la escritura de Chejfec convocaba a Juan José Saer, como su ancestro y padre textual privilegiado, a partir de *El aire* (1992) y, más

precisamente, con sus novelas *Los planetas* (1999) y *Boca de lobo* (2000) se percibe cierto efecto o eco evanescente propio de la narrativa de César Aira” (Berg, *Extranjería* 90). La filiación con la obra de Saer, quizá la más evidente, señala François, está en el estilo reflexivo de su escritura y en “la problematización de la realidad a través de la acumulación de conjeturas” (François 21), como también en el gusto por la caminata. Por ejemplo, en *Glosa* (1986) y en *La grande* (2005), Saer utiliza la caminata como una operación que le permite “escenificar diálogos que complican la realidad y la memoria” (François 21), muy en línea con lo que luego propondrá Chejfec en *Mis dos mundos* (2008).

En ese sentido, la caminata sin destino, sobre la que se despliega el relato en *Glosa* y en *Mis dos mundos*, es un ejemplo de la relación entre la obra de Saer y la de Chejfec. En el primer caso, la caminata involucra la conversación entre dos personajes –Ángel Leto y el matemático–, y en *Mis dos mundos* se trata de un balance solitario de lo vivido. En ambos libros, esta acción banal viene acompañada de una descripción del entorno que se ve interrumpida por los encuentros, pensamientos y recuerdos de sus protagonistas. Generando, por la forma asociativa de construcción del relato, su dispersión y fragmentación. En ese sentido, ambos escritores argentinos exploran el uso digresivo del lenguaje y construyen frases extensas mediante reiteraciones, aclaraciones y movimientos contradictorios.

Por otra parte, hay una similitud en la expresa indiferencia de sus personajes y en la acentuación de la experiencia de *estar afuera*, en el movimiento (o la quietud) de la ciudad. Tal como se describe en la siguiente cita, Leto emprende una caminata “porque sí” aquella mañana de octubre o noviembre:

Leto no se siente ni mal ni bien: camina olvidado, en la mañana, en el centro de un horizonte material que le manda, en ondas constantes, ruidos, texturas, brillos, olores. Está sumergido en ese horizonte y es, al mismo tiempo, su centro; si, de golpe,

desapareciese, el centro cambiaría de lugar (Saer 6).

Del mismo modo, el caminante anónimo de Chejfec decide perderse, sin particular entusiasmo, en la ciudad en la que está de paso:

Soy capaz de apreciar ciertos detalles, reconocer ejemplos valiosos de décadas o centurias pasadas, por lo general ambiguos y ya bastante estropeados aunque se mantengan en condiciones, un montón de paisajes urbanos, tics y formas sociales que despiertan mi curiosidad y son únicas, etc. Pero como si terminara consumido por la ciega tracción de mi marcha automática, que sólo busca devorar la superficie hasta que caiga la tarde, olvido inmediatamente todo lo que acabo de ver y de registrar, o más bien lo arrojo a un rincón desordenado de la memoria, donde todo se amontona sin jerarquía ni organización. (Chejfec, *Mis dos mundos*, 33).

En ambos casos, la palabra sigue el ritmo del pensamiento y la memoria, evidenciando su condición porosa hacia lo imaginario y el curso de su actualización mediante los estímulos sensibles del itinerario. De este modo, la inmersión de los personajes en este “horizonte material”, que menciona Saer, está muy presente en ambos textos.

A estos puntos de convergencia, podemos agregar la cercanía de sus personajes con respecto al campo de la literatura. Esta proximidad viene acompañada de una serie de ironías en torno al oficio del escritor. Ejemplo de ello es la traumática persecución del matemático al poeta visitante para mostrarle sus “*catorce puntos relativos a toda métrica futura*” en *Glosa*. De igual forma, la paranoica vergüenza del personaje de *Mis dos mundos* ante la situación de escribir en un lugar público y ser tomado como impostor por alguien que, pasando junto a él, descubriera que las hojas de su cuaderno “no contendrían frases, ni siquiera palabras, sólo dibujos que buscaban simular caligrafías, o páginas repetidas con la

palabra «qué», sobre todo «cómo», o con sílabas desconectadas que nunca hacían sentido” (Chejfec, *Mis dos mundos* 134).

Ahora bien, quizá el ejemplo más paradigmático sobre la presencia de Saer en la obra de Chejfec y la cercanía de sus personajes con el mundo literario es el peregrinaje urbano del narrador, el teólogo y el ensayista, a visitar la tumba de Saer en París en el relato “Una visita al cementerio” de *Modo linterna* (2013). En la oscuridad del crematorio y con el *flash* de la cámara sin funcionar, el narrador posa junto al nicho de Saer alumbrado por el modo linterna del celular del teólogo, logrando documentar el momento.

Por otra parte, Carrión, identifica otros diálogos intertextuales en *Mis dos mundos: Cumpleaños* (2001) de César Aira y *Una Luna. Diario de hiperviaje* (2007) de Martín Caparrós. Estas referencias, que expone bajo una idea de “complementariedad secreta”, se dan por el hecho de que los libros –publicados en la misma década– discurren alrededor de la fecha de cumpleaños desde tres tiempos complementarios: Chejfec interroga al pasado; Aira apunta hacia el futuro; y Caparrós instala el relato en el presente.⁴ Además, los tres libros comienzan haciendo referencias a la luna. Estos dos elementos comunes, podrían funcionar como claves, dice Carrión, de esta complementariedad secreta entre el libro de Chejfec y el de sus amigos (296). La siguiente cita, deja entrever lo planteado por Carrión sobre el diálogo intertextual de *Mis dos mundos*, *Cumpleaños* y *Una Luna. Diario de hiperviaje*:

Pensé en mi cumpleaños, de una inminencia cargante. ¿Me había llegado la hora del balance? Con distintos énfasis y argumentos, tanto un amigo como el otro lo

⁴ “«diario de hiperviaje» es una dilatación del presente, como se revela al final del libro, cuando se dice “mañana, cuando llegue, todo esto que pasó será pasado” (Caparrós 204). Por tanto, es en el tiempo presente donde se instala el texto caparrosiano” (Carrión 297).

desaconsejan y se niegan a emprenderlo, aunque lo practican a su modo, de eso me acordaba bastante bien. Por lo tanto pensé que lo mejor era obedecerlos (Chejfec, *Mis dos mundos*, 134).

Como parte de las lecturas sobre la dimensión espacial de la narrativa de Chejfec, Mariana Catalin propone el concepto de “paisajes culturales” como una noción que permite observar ciertos movimientos y temporalidades que definen las operaciones estéticas que articulan sus textos. Este concepto, que toma del mismo Chejfec, refiere al paisaje como instrumento de poder cultural, comprendido como una lectura del presente desde la mirada de un sujeto –o sea, que implica un punto de vista y una implicación– que pone su imaginario en tensión con lo real (Catalin 257). Chejfec interactúa con esos paisajes culturales desde el cruce entre el ensayo y la narración. Los temas que plantea en la ficción se van complejizando al ritmo de la divagación ensayística y a la vez son desviados por las diferentes materialidades del paisaje, por accidentes geográficos que irrumpen su trayectoria. En el caso de *Mis dos mundos*, lo anterior se aprecia en el movimiento del agua de la laguna o los botes a pedal con forma de cisne. En otras palabras, la ficción se trabaja en dos sentidos: de forma autorreflexiva en las divagaciones del narrador y, por otra parte, interponiendo materialidades del entorno que perforan la imagen del presente, “generando un singular movimiento entre lo abstracto y lo concreto (cuerpos y objetos introducidos en general por los otros del narrador, otros que se vuelven anacrónicos tanto para las imágenes que plantea la narración como para las divagaciones en que se pierde el narrador)” (Catalin 257). De este modo, las materialidades del paisaje fragmentan el curso de la narración y potencian su carácter visual, alterando la temporalidad del relato.

La mayoría de los personajes de Chejfec están de viaje: han migrado, salen por trabajo, vacaciones, visitan su ciudad de origen o recuerdan una excursión. Esta situación de

extranjería los lleva a una observación acabada del entorno. En el caso particular de *Mis dos mundos*, la historia se articula en el ejercicio de vagabundeo por el espacio urbano, puesto que se describe la trayectoria de un personaje desorientado que pasea por una ciudad del sur de Brasil en la que estará dos días para dictar una conferencia sobre literatura. A punto de cumplir los cincuenta años, el narrador medita sobre el pasado mientras camina sin esperar la particularidad o la sorpresa. Esta marcha automática lo diferencia de los antiguos caminantes literarios, manifiesta, pues, que la economía urbana por la que transita está visualmente uniformada “por las grandes cadenas comerciales, las modas y los estilos transfronterizos” (Chejfec 26). Este ejercicio de diferenciarse de la tradición del caminar literario es destacado por Carrión como un matiz respecto de la práctica surrealista, del paso baudeleriano o la deriva situacionista, lo cual expresa una intención deconstructiva que incorpora una conciencia novedosa en este panorama: la sensibilidad informática, tecnomediada, como una metáfora del pensamiento en movimiento (Carrión 293).

A saber, el personaje de *Mis dos mundos* reconoce en sí mismo una sensibilidad formateada por los primeros tiempos de internet, que enlaza los hechos en secuencias – aunque sea por una familiaridad azarosa o forzada– como en la navegación por la web. Un modo de observación en el que lo percibido es un eslabón de una cadena de derivaciones de cosas parecidas y paralelas: “en las caminatas una imagen me lleva a un recuerdo, o a varios, que a su vez imponen otras evocaciones y pensamientos conectados, muchas veces azarosos, etc., creando en general delirantes ramificaciones temáticas que me desbordan y dejan exhausto” (Chejfec 36). De este modo, los itinerarios que produce este tipo de percepción extienden y reduplican el movimiento físico de su protagonista por la geografía urbana, conformando una imagen imprecisa de la ciudad (Berg, *Merodeos*, 880) e incluso contribuyen a la homogenización de lo observado. En otras palabras, su deambular sin pausa

no permite la reconstrucción narrativa de la experiencia y promueve la ramificación temática hasta el agotamiento. La sensibilidad digital que manifiesta el caminante defraudado de *Mis dos mundos*, junto a su reflexión sobre la homogeneidad del espacio urbano –consecuencia de una economía que tiende a la reproducción de lo mismo–, deja fuera de contexto la experiencia de la ciudad moderna y sus caminantes, emplazando su escritura en un panorama plenamente contemporáneo.⁵

Por otra parte, es interesante contrastar este tipo de sensibilidad que manifiesta el narrador de *Mis dos mundos* –expresada en un tipo de escritura que prolifera en sucesivas y paralelas ramificaciones temáticas–, con la lentitud de la observación literaria que a momentos se toma la narración y produce un detenimiento en la descripción de un mundo que se revela ante los ojos del escritor. El vaivén entre el detenimiento –asociado a una revelación del mundo material– y la escritura digital, articula la dinámica y el ritmo de la narración en *Mis dos mundos*. Al mismo tiempo, esta tensión dialoga con la comparación de dos modelos de caminata-escritura que identifica François⁶: la caminata-escritura en su versión romántica-moderna, donde la caminata es entendida como un estímulo para un individuo auto-representado como artista: “propicia la creatividad, la imaginación literaria y el escrutinio, sea de la propia personalidad (en el caso de la versión romántica), sea de la sociedad y de su historia (en el caso de la versión moderna)” (François 149) y las nociones más vanguardistas de la caminata como ejercicio de desterritorialización o deconstrucción

⁵ Sobre estas concepciones literarias y artísticas anteriores que sirven de referente a los caminantes de Chejfec como el *dandy* o el *flâneur* de Baudelaire, el paseante surrealista, wasleriano, o la deriva situacionista, François, señala que el diálogo que Chejfec establece con esta tradición –no solo en *Mis dos mundos*, sino como algo prácticamente transversal a su trabajo, de forma más o menos explícita– se caracteriza por el fastidio, la falta de voluntad, la angustia o la confusión, actitudes desde las que se ponen en juego sus valores en el contexto contemporáneo (François 23).

⁶ Que, a su vez, relaciona al título del libro, estos dos mundos como dos posiciones frente a este nexo entre caminar y escribir.

“caracterizada por la disolución de un yo en el flujo de un mundo que se atraviesa” (François 149). El narrador vacila entre estas dos posturas, con desánimo, sin dejarse convencer por ninguna, explorando esa ambigüedad tan característica de su modo narrativo.

En efecto, se puede establecer un nexo entre estas dos tensiones. Por una parte, la visión moderna del vínculo entre caminata y escritura, donde el encuentro con la ciudad representa el descubrimiento de lo nuevo, la posibilidad de un hallazgo para el artista. Por otra, esos personajes modernos que caminan sin destino “atentos a las novedades de la casualidad y el territorio” (Chejfec, *Mis dos mundos* 68), quienes pueden relacionarse con la exploración de la imaginación literaria. De ahí que cohabite, por un lado, la presencia de un sujeto de enunciación muy fuerte, quien, en su condición de escritor, se le presenta una revelación sobre el mundo, otorgando a la literatura la posibilidad de indicar una verdad. Mientras que, en el caso contrario, la escritura digital corresponde al paradigma contemporáneo que François identifica como deconstructivo, pues disuelve al sujeto en un tipo de experiencia fragmentaria, de tiempos y espacios múltiples. En ese sentido, su identidad se presenta como inestable, difusa, casi imposible.

Además, la forma asociativa de enunciación nos lleva a otra estrategia característica de la producción literaria de Chejfec, lo que Florencia Garramuño caracteriza como un “impulso impersonal”⁷ (*A condição fotográfica* 33) de su literatura. Sus narrativas no tratan de la historia de un individuo o los acontecimientos importantes de una vida, sino que describen acciones cotidianas, esperando que el lector ponga toda su atención en aquellos

⁷ Las prácticas que pueden ser comprendidas bajo esta perspectiva de lo impersonal –ya sea desde la literatura, el teatro, el cine, la performance u otras formas de arte– escenifican la vida más allá de la individualidad y sustituyen la categoría de individuo, y de la masa o la colectividad: “por uma série de figuras e vozes que, apesar de reterem uma ideia de singularidade, não costumam se reduzir à construção de identidades pessoais ou individuais” (Garramuño, *O outro*, 15) / “Por una serie de figuras y voces que, a pesar de conservar una idea de singularidad, no suelen reducirse a la construcción de identidades personales o individuales” (todas las traducciones son mías, a menos que se señale lo contrario).

relatos de ficciones mínimas (Sarlo 398). De hecho, los narradores y personajes están generalmente despersonalizados, es decir, sabemos muy poco de su historia, de sus rasgos físicos y psicológicos, puesto que están volcados hacia afuera: son sujetos atravesados por el entorno: “O abandono de um eu único e da história pessoal acarreta também o afastamento de uma narrativa totalizadora com princípio, meio e fim [...] Mais do que relatar uma história, trata-se de relatos que deixam ver ou expõem um mundo”⁸ (Garramuño, *A condição fotográfica* 39).

Esta perspectiva de lo impersonal puede ser vinculada a las propuestas teóricas del post-humanismo, pues, en la desubjetivación del relato⁹ el hombre deja de ser la medida de todas las cosas. Al mismo tiempo, la comprensión de la vida más allá del sujeto pone énfasis al problema de la experiencia y los puntos de contacto entre el sujeto y su entorno: “Mas em todos essas oportunidades, o relato recupera uma imagem, abre-se à visão de um mundo”¹⁰ (Garramuño, *A condição fotográfica* 39). En ese sentido, el mundo que se expone, descentrado del sujeto, hace aparecer la vida en otros cuerpos humanos y no-humanos. Tal es el caso de *Mis dos mundos* y *Modo Linterna*, donde las cosas y las materialidades, adquieren una fuerza de interpelación que puede ser entendida bajo los conceptos de «vitalidad de la materia» y del «poder de las cosas» que propone Jane Bennett; enfoque del nuevo materialismo que apunta a pensar las cosas como actantes, enfatizando su capacidad de cooperación e interferencia.

⁸ “El abandono de un yo único y de la historia personal acarrea también el distanciamiento de una narrativa totalizadora con principio, medio y fin [...] Más que relatar una historia, se trata de relatos que dejan ver o exponen un mundo” (Garramuño, *A condição fotográfica* 39).

⁹ En este caso digo relato, pues el objeto de análisis de la presente investigación es literario, pero podría pensarse perfectamente esta relación entre las estrategias de desubjetivación con el post-humanismo a partir de otras áreas del arte.

¹⁰ “Pero en todas esas oportunidades, el relato recupera una imagen, se abre a la visión de un mundo”.

En ese sentido, el protagonismo –el centro– no es el sujeto, sino el espacio geográfico, las materialidades y cuerpos con los que éste se encuentra. Materialidades y cuerpos, que, tal como busca poner en evidencia la presente investigación, muchas veces están dotados de vitalidad y son capaces de interpelar al sujeto. En otras palabras, las entidades no-humanas participan activamente del diálogo que establecen los personajes de Chejfec con su medio ambiente, como se muestra en la siguiente cita:

Fue una impresión a la que no atendí lo suficiente, porque en ese instante encontré que estaba siendo observado desde otro ángulo: el cisne número 15 venía en línea recta hacia donde yo estaba. Había clavado los ojos en mí, como si tratara de memorizar lo que me diría al llegar y quisiera anticipar ese momento (Chejfec *Mis dos mundos*, 119).

De esta forma, el narrador de *Mis dos mundos* manifiesta sentirse interpelado por la mirada del bote-cisne que flota en la laguna del parque: lo observa, avanza hacia él, conspira con el padre y la hija que lo van pedaleando, se ríen de él y lo avergüenzan.

Es interesante pensar esta incomodidad que produce la mirada de los cisnes a la luz de las reflexiones de Boris Groys en *Volverse Público* (2014), donde habla de cómo el artista evita la mirada de los otros en su proceso de creación por temor a ser cosificado, ser fijado en una identidad de la que luego será prisionero:

la mirada de los otros se vive como una mirada maligna no cuando quiere penetrar en nuestros secretos y volverlos transparentes (una mirada así de penetrante es más bien halagadora y atractiva), sino cuando niega que tengamos secretos, cuando nos reduce a lo que esa mirada ve y registra (Groys 140).

El narrador es observado por los cisnes justo cuando se sienta en el café y procura sacar su libreta, es decir, en el preludio de la escritura que tanto pudor le genera, precisamente por el

riesgo de ser observado y descubierto como un escritor farsante: “temía que alguien, pasando al lado de mi cuaderno abierto, me desenmascarara como un simple y deliberado impostor” (Chejfec, *Mis dos mundos*, 133-134). En ese sentido, la escritura es entendida como una acción privada, que implica un período de reclusión, en términos de Groys, este aislamiento es constitutivo del trabajo creativo, que se realiza en secreto y en un tiempo desincronizado del tiempo de exposición de la obra¹¹ (Groys 140). De esta manera, el deseo de ocultar el proceso de producción lleva al artista a mantenerse lejos de la mirada de los otros y a incomodarse con ella, tal como manifiesta el narrador, inseguro de escribir en un lugar público y de estar expuesto ante la mirada maligna de los otros.

Sobre esta situación de estar siendo observado, Contreras identifica un cierto “subrayado teatral”, una idea de *puesta en escena* en la literatura de Chejfec. Junto a esto, destaca la escena de los cisnes como parte de la configuración de un “circuito de miradas” en la que el escritor se involucra con estos animales/objetos como un tránsito hacia la experiencia, lo cual, en el caso de *Modo linterna*, se presenta como un encanto de los objetos:

Hay en *Modo linterna*, y en esto reside uno de los mayores encantos del volumen – dicha aquí la palabra “encanto” en un sentido literal–, unas escenas en las que el flujo de energía transita en una rara comunidad que se entabla entre el escritor y unos objetos o unas materias, digamos, unos «seres», revestidos de una poderosa fuerza de atracción o de interpelación (Contreras 817).

Así, esta situación de observador y de ser observado por el entorno, descrita en ciertas

¹¹ Refiriéndose a la práctica estética tradicionalmente entendida, previa a la exposición y a la sincronización del proceso de producción y exhibición de la obra que produce internet: “El surgimiento de Internet borró esta diferencia entre producción y exhibición del arte. En la medida en que involucra el uso de Internet, el proceso de producción estética está siempre expuesto, de principio a fin” (Groys 136).

circunstancias de *Mis dos mundos* y *Modo linterna*, este tránsito a la experiencia de la que habla Contreras, tiene relación con las estrategias de dispersión del relato anteriormente planteadas. Así, como una salida del individuo, que permite explorar los puntos de contacto con su medio ambiente, la mirada no es de modo unilateral –no solo él observa, percibe o es activo– sino que el entorno emite señales, se hace presente, interrumpe la linealidad del relato.

En relación con la escritura de Chejfec y una cierta inspiración materialista, es interesante mencionar como Contreras define *Modo Linterna* como “una colección de iluminaciones profanas”, acogiendo la categoría de “iluminación profana” que Benjamin “usa para valorar la capacidad que tiene el método surrealista de superar creadoramente la iluminación religiosa y de hacer estallar, según una interpretación de los signos de inspiración materialista, las fuerzas que se alojan en el mundo objetual” (Contreras 814). Contreras se pregunta por la posibilidad de que este instrumento de interpretación histórica del mundo moderno, de los surrealistas, la “iluminación profana”, sea de alguna manera utilizada como una estrategia en la escritura de Chejfec. Incluso, llegando a la conclusión de que hay una inspiración materialista que se expresa en la atmósfera misteriosa de los primeros relatos dada por “las imágenes de luz superpuestas a la oscuridad” (Contreras 815) –por ejemplo, las escenas nocturnas de la ciudad y el contraste lumínico de las ventanas encendidas, como sucede en el comienzo de “El vecino invisible” cuando el personaje llega a Caracas en la madrugada–, y en “la suscitación de encuentros empáticos” (Contreras 815). Esto último, adquiere una inesperada fuerza si lo estudiamos bajo la conceptualización de la materia que propone el enfoque de los nuevos materialismos, pues, la empatía en este caso, vinculada a estas fuerzas del mundo objetual que identifica Contreras al abordar los relatos de *Modo Linterna* con la categoría de “iluminación profana”, puede ser entendida perfectamente desde la vitalidad y la relacionalidad de la materia que propone este marco teórico.

Por tanto, resulta posible establecer un diálogo entre esta operación literaria de descentramiento –del sujeto, de la historia individual– y la perspectiva post-antropocéntrica descrita en el marco teórico de esta investigación, así como también con la descripción de la materia que propone el nuevo materialismo. Con el objetivo de explorar esta relación, a continuación, voy a hacer un análisis de *Mis dos mundos* y *Modo Linterna* tomando como punto de partida la previa conceptualización del nuevo materialismo realizada en el marco teórico, pensando en qué sentido la materialidad es un elemento articulador de la obra, cómo aparecen sus rasgos de vitalidad y relacionalidad y qué efectos produce el encuentro con las diferentes materialidades.

III. Los nuevos materialismos

El nuevo materialismo es un enfoque teórico proveniente de las ciencias sociales y las humanidades que busca reconfigurar nuestra concepción de la materia y repensar la forma en que comprendemos los procesos de materialización, poniendo en primer plano la corporeidad (Coole y Frost 2). Esta línea de investigación se ha desarrollado principalmente en las dos últimas décadas y su marco teórico retoma líneas filosóficas alternativas al pensamiento cartesiano y su concepción de la materia –que sostiene una separación entre la materia y los seres vivos, y otras relaciones binarias tales como *mente* y *cuerpo* que subordinan la corporeidad al pensamiento¹²– principalmente las ideas de Spinoza respecto de lo conativo¹³ como propiedad de los cuerpos humanos y no-humanos (Bennett s.p.). En términos generales, el nuevo materialismo promueve una comprensión de la materia no como un ente separado y opuesto a lo vivo (neutro, pasivo, inerte), sino como una potencia que genera acciones y reacciones, y que configura también, distancias e interacciones entre los cuerpos.

En otras palabras, el nuevo materialismo representa una postura crítica de las categorizaciones fijas y predeterminadas que provienen de las disciplinas y paradigmas modernistas-humanistas que se basan en oposiciones binarias y jerárquicas como actividad/pasividad, naturaleza/cultura, sensible/inteligible, exterior/interior, humano/animal, femenino/masculino. Como consecuencia de este pensamiento dualista, no

¹² Aquí vale recordar el *cogito* cartesiano “pienso, luego existo” y sus implicancias para la formación de nuestra concepción sobre la materia, donde la naturaleza y los objetos materiales son diferentes, y, a la vez pueden ser controlados –examinados, cuantificados– por el ser humano que se identifica con lo racional, la conciencia de sí mismo y la libertad de acción (Coole y Frost 8).

¹³ “Conatus names an «active impulsion» or trending tendency to persist” (Bennett 3).. Cuando Spinoza define a los cuerpos como “conativos” refiere a su composición relacional y a su potencia, a la capacidad que tienen de afectar y ser afectados en ese movimiento continuo de acciones y reacciones en el que están insertos.

se ha reparado sobre la potencialidad y la capacidad de agencia de la materia, considerándola siempre en oposición a la naturaleza (a la vida) y desde la perspectiva de lo humano. En ese sentido, el neomaterialismo dialoga con el posthumanismo: “The strength of new materialism is precisely to be found in its ability to show that agential, or the non-innocent nature of all matter, seems to have escaped both modernist (positivist) and postmodernist humanist epistemologies” (Van der Tuin y Dolphijn 167).

Esta perspectiva teórica supone un cambio de enfoque para las humanidades. Por esta razón, se ha caracterizado como un “giro”. Llevar a la práctica esta lógica no-binaria implica volver a ciertas preguntas fundamentales sobre las propiedades de la materia y el cuerpo humano situado en un mundo material, así como el análisis detallado de nuestras interacciones con objetos materiales y entornos naturales (Coole y Frost 2). Las propuestas teóricas que han tomado la vía neo-materialista, si bien comparten el compromiso de realizar una crítica a la concepción de la materia en la tradición occidental, problematizando su orientación antropocéntrica, no necesariamente han avanzado hacia la misma dirección. En consecuencia, no se puede construir una definición unívoca del nuevo materialismo (Gamble, Hanan y Nail 111). Por otra parte, cabe destacar la transversalidad de este enfoque, que cruza diferentes disciplinas como la ciencia, la sociología, la teoría feminista, la filosofía, la teoría de los medios y los estudios culturales.

Ahora bien, la teórica estadounidense Jane Bennett propone el concepto de “materia vibrante” para vincular la vida y la materia —dos nociones históricamente separadas— intentando visibilizar los poderes activos que emanan de las cosas. Así, la vitalidad se entiende como una fuerza de las cosas que se ejecuta con los humanos y dentro de ellos, una fuerza que produce efectos y puede cambiar el curso de los acontecimientos (Bennett s.p.). Para construir el concepto de “materia vibrante”, Bennett, retoma la lectura que hace Deleuze

de la teoría de Spinoza, buscando iluminar ciertas perspectivas en la historia filosófica de occidente que ponen atención a las cosas y sus afectos: “I pursue a materialism in the tradition of Democritus-Epicurus-Spinoza-Diderot-Deleuze more than Hegel-Marx-Adorno” (Bennett, s.n.).

De ahí que el nuevo materialismo se diferencie del materialismo histórico criticando su posición antropocéntrica que refiere a la materialidad únicamente como estructuras sociales humanas. La materia vital, por el contrario, no es algo construido por la conciencia humana, el lenguaje o las estructuras de la sociedad, sino que es creativa y productiva en sí misma (Gamble, Hanan y Nail 120). De este modo, propone un debate sobre el término, presentando dos tradiciones que pueden ser identificadas como materialistas, pero que tienen concepciones muy diferentes de la materia.

Además, Bennett habla del «poder de las cosas» («Thing-power») como una forma de llamar la atención sobre la capacidad de los objetos para exceder los significados y propósitos humanos con los que fueron diseñados, es decir, su capacidad de agencia. A través de este concepto quiere ir más allá de la materia vital y pensar las cosas como actantes, enfatizando no su poder individual, sino en el conjunto, la capacidad de cooperación e interferencia de muchos cuerpos y fuerzas (Bennett 20). Para explicar este “poder de las cosas” utiliza la noción de actante de Bruno Latour que no refiere específicamente a un sujeto o un objeto, sino a una fuente de acción o agente que puede ser humano o no-humano y que en virtud de su ubicación particular en un ensamblaje hace que las cosas sucedan: “becomes the decisive force catalyzing an event” (Bennett 9). Este concepto proviene de la teoría del *actor-red* desarrollada principalmente por Latour en la década de 1980, en la cual propone, en términos muy elementales, que el mundo natural y social son el producto de redes de relaciones entre actantes (objetos, sujetos, máquinas, animales, microbios, ideas, textos,

artefactos, minerales, etc.) que participan activamente y sin jerarquía entre ellos. Como ejemplo de ensamblajes entre actantes y su capacidad de agencia, Bennett menciona la misma construcción de su libro:

The sentences of this book also emerged from the confederate agency of many striving macro- and microactants: from «my» memories, intentions, contentions, intestinal bacteria, eyeglasses, and blood sugar, as well as from the plastic computer keyboard, the bird song from the open window, or the air or particulates in the room, to name only a few of the participants (Bennett 23).

También ejemplifica con la comida, en los efectos que tiene el consumo de grasa en el estado de ánimo, los hábitos y las disposiciones cognitivas de los humanos (más allá de la contextura). Piensa la comida como un actante dentro de la red de cuerpos humanos y no-humanos –cuerpos de gran tamaño, máquinas dispensadoras de golosinas, inyecciones de insulina, cirugía bariátrica, grasas animales y vegetales, sistemas de comercialización y distribución de alimentos, microondas– lo que corresponde al consumo americano y que tiene como efecto la crisis de obesidad (Bennett 40-43).

En resumen, el concepto de actante refiere a “entidades que en su forma, significado y atributos son resultado de sus relaciones con otras entidades” (Monterroza 56). Bennett utiliza este término para destacar la relacionalidad de la materia y su poder generativo. Visibilizar el poder de las cosas –pensarlas como actantes– resulta una noción clave en la redefinición de la materia que hace el nuevo materialismo, porque entraña su cualidad vital y relacional. Desde esta perspectiva, la materia se entiende como proceso y no como sustancia, es parte de una dinámica que vincula los agentes, sus enlaces, afectos y transformaciones. En

otras palabras, es siempre indeterminada¹⁴, o sea, no se le pueden atribuir formas o leyes naturales deterministas, puesto que forman parte de un proceso iterativo continuo, y no se pueden reducir a una sustancia. (Gamble, Hanan y Nail 125).

Esta orientación hacia los procesos ha sido vinculada al concepto Deleuziano de *devenir*. Como una lógica de la existencia, es una dinámica general en la que estamos inmersos, centrada en los procesos de transformación de las cosas (no en su categorización) y en aquello que modifica sus estados: “esta idea es la que sostiene una filosofía interesada en aquello que aún no somos, aquello que esta por suceder(nos)” (Lara 21). Desde esta perspectiva, ni sujeto ni objeto tienen un estado ontológico, sino que se entienden como un conjunto de relaciones –de potencias– que se desarrollan de manera impredecible y que tienen efectos más allá de los límites materiales de cada cuerpo: “su lógica no es la lógica del ser, sino del devenir” (Lara 20). Como fue destacado anteriormente, Bennett sitúa su propuesta teórica en la línea del pensamiento Deleuziano, que, en efecto, es un referente muy importante para todo el giro material. La mayoría de las investigaciones del nuevo materialismo hacen referencia explícita a la teoría de Deleuze por su enfoque empírico en los procesos e interacciones, así como por su capacidad metodológica para superar los dualismos estructura/agencia y cultura/ naturaleza (Fox y Alldred 401).

El posthumanismo crítico también dialoga con el nuevo materialismo. Rosi Braidotti, explica esta perspectiva como una disputa a la visión del humanismo, difundida desde Europa principalmente entre los siglos XVIII y XIX y basada en una lógica binaria y eurocéntrica de la identidad/alteridad, en la que el sujeto equivale a la racionalidad universal, a un ideal ético

¹⁴ “It is the intra-action or mutual influence of matter with itself that gives it its unpredictable character” (Gamble, Hanan y Nail 126).

que se construye en oposición a una alteridad definida como su contraparte negativa. Es decir, la identidad de lo humano, desde el humanismo, se establece a partir de un modelo de hombre supuestamente universal, cuestionado por su parcialidad pues apunta específicamente a un varón europeo, blanco y heterosexual. Dicha visión, por lo tanto, relega a la alteridad a los otros cuerpos humanos y no-humanos que no cumplen con este estereotipo, por ejemplo las mujeres, los adultos mayores, los animales y la naturaleza. De esta manera, la lógica antropocéntrica configura una “dialéctica negativa de la diferencia” basada en categorizaciones de sexo y de raza que están en el centro del poder humanista del hombre:

La dialéctica de la alteridad es el motor interno del poder Humanista del hombre, el cual distribuye las diferencias a una escala jerárquica como método para gobernarlas. Todos los demás modelos de tipos corpóreos son alejados por la posición del sujeto, aun incluyendo algunos *otros antropomorfos*: no blancos, no varones, no normales, no jóvenes, no saludables, minusválidos, deformes o de edad avanzada. La exclusión concierne también a categorías ontológicas divisorias entre el hombre y lo zoomorfo, lo orgánico y otras especies (Braidotti s.n).

Braidotti identifica la decadencia del humanismo como una condición inaugural para lo post-humano. En ese sentido, la redefinición de lo humano involucra el post-antropocentrismo, que busca eliminar el concepto de jerarquía entre las especies y el modelo general del hombre como la medida de las cosas –reestructurando la relación humano-animal, humano-máquina, por ejemplo. Este enfoque se relaciona estrechamente con las ideas del nuevo materialismo sobre la vitalidad de la materia y su capacidad de auto-organización. Lo que Braidotti destaca como la base de lo posthumano es justamente una idea de *continuum* naturaleza-cultura que dialoga con el nuevo materialismo y, al mismo tiempo, pone énfasis en la relación del sujeto con las tecnologías modernas:

La condición humana es tal que obliga al deslizamiento de las líneas de demarcación entre las diferencias estructurales, o entre las categorías ontológicas, por ejemplo, entre lo orgánico y lo inorgánico, lo original y lo manufacturado, la carne y el metal, los circuitos electrónicos y los sistemas nerviosos orgánicos (Braidotti s.n).

La mediación tecnológica es central para definir esta nueva subjetividad post-humana. Este enfoque teórico ilumina la proximidad e interconexión de la relación humano-máquina en el contexto contemporáneo, haciendo una lectura del momento actual como un *continuum* naturaleza-cultura tecnológicamente modificado –en el que los *ciborgs* son las formaciones sociales y culturales dominantes, por ejemplo. Cuando Braidotti define el posthumanismo crítico está proponiendo una nueva teoría del sujeto, materialista y relacional, que tome en cuenta la decadencia del humanismo y las consecuencias de esta nueva condición post-humana en términos éticos y políticos. En ese sentido, se vincula con los estudios de género y la teoría feministas, en la medida en que se proponen nuevas auto-representaciones del cuerpo y se plantea un feminismo antiespecista, por ejemplo.

A modo de resumen, vale la pena reiterar que la posición del posthumanismo en su variante no-antropocéntrica tiene profundas resonancias con los planteamientos del neomaterialismo, considerando que los planteamientos fundamentales de este enfoque apuntan a la disolución de los límites entre lo natural y lo cultural y a la conceptualización de la materia como un agente con la capacidad de afectar. Junto a esto, una definición de la subjetividad post-humana, fundada en la idea del devenir, articulada en la relacionalidad y la comunidad, en la que el sujeto está en un flujo de relaciones con los múltiples otros organismos vivos y el medio ambiente no-humano.

Más allá de las diferentes trayectorias del nuevo materialismo y las variantes que se puedan contraponer –o las críticas que ha tenido–, esta investigación abordará algunos

conceptos generales de los nuevos materialismos, pensando en su desplazamiento hacia el campo literario. Parto de la premisa de que este marco teórico abre la posibilidad de hacer un abordaje interdisciplinario y novedoso que releve la materialidad como un elemento central en la propuesta estética de los objetos estudiados, pensando en propuestas literarias que enfaticen la dimensión material de la escritura. Ahora bien, cabe señalar que con esto me refiero a obras que problematicen, investiguen y/o busquen generar efectos en la exploración de la materialidad, ya sea en términos conceptuales o plásticos. Tal es el caso de un libro de artista o libro-objeto, por ejemplo, donde se genera una reflexión sobre la dimensión objetual del libro, vinculando la escritura a otras formas artísticas como las artes visuales, así como obras que describan interacciones entre cuerpos humanos y no-humanos, objetos materiales y entornos, considerando los afectos (físicos, emocionales, imaginarios) de aquellos encuentros.

A modo de síntesis sobre la concepción de la materia que propone el giro material, voy a rescatar dos ideas principales: la vitalidad (la materia tiene un poder activo, es creativa y productiva en sí misma) y la relacionalidad (se define en su relación con otros cuerpos y cosas, como deseos, emociones, ideas, etc.). Bajo el interés de estudiar dos libros del escritor argentino Sergio Chejfec, *Mis dos mundos* y *Modo linterna* a partir de estos postulados del nuevo materialismo, voy a hacer un análisis utilizando el marco conceptual recién presentado, partiendo de la hipótesis de que ambas obras proponen una reflexión sobre las relaciones entre el sujeto y su entorno, en términos espaciales y objetuales. En este sentido, las dos obras sitúan el pensamiento y la escritura en su dimensión relacional, en el encuentro con otros cuerpos y en las reacciones que estos encuentros producen.

IV. *Mis dos mundos: caminar pensar escribir*

El narrador de *Mis dos mundos* se presenta como un sujeto relacional. A través de operaciones de descentramiento, como la descripción exhaustiva del entorno y la forma ensayística del relato –cambiante según los recuerdos, pensamientos e interacciones que el itinerario provee y que se mezclan entre sí– se construye un sujeto atravesado por el exterior. De ahí que el centro del relato, desde mi punto de vista, no es la individualidad del narrador, ni la pura exterioridad de su entorno, sino justamente los puntos de contacto, de indefinición entre estos dos espacios. La obra sitúa el pensamiento y la escritura en su dimensión relacional, en el encuentro con otros cuerpos y en las reacciones que estos encuentros producen. A continuación, voy a analizar de qué manera se construye dicha relacionalidad a partir de los conceptos definidos en el marco teórico.

Agobiado por la multitud, el volumen de la vegetación, la oscuridad y los vapores de los puestos de comida, el caminante solitario de *Mis dos mundos* busca compensar aquella sensación de encierro yendo hacia el principal parque de la ciudad. Cansado, desorientado e invisible entre el gentío, vagabundea sin encontrar su destino. Reflexiona sobre su historia de eterno caminador incorporando el movimiento vertiginoso de la calle y del pensamiento. De vuelta en su hotel, planifica la excursión del día siguiente, su esperada inmersión en la mancha verde y redonda “derramada como una tinta a duras penas contenida” (Chejfec, *Mis dos mundos* 26) en el plano de la ciudad. Prepara su equipo: lleva un cuaderno y un lápiz, sus documentos de identidad, dinero y una cámara fotográfica. Caminar parece la acción más sencilla y asequible para un viajero que quiere compenetrarse con un nuevo lugar. El narrador define sus días como “escenificaciones de vagabundeos sin apremios” (Chejfec, *Mis dos*

mundos, 21) en las que dedica largas jornadas a la caminata urbana, motivado por cierta inercia e impedido de fijar la vista en las personas.

La ciudad contemporánea representada desde la mirada del paseante no invita al asombro, tampoco a la observación de grandes hitos urbanos. Se da cuenta del movimiento y de una sensación ambiental que produce la distracción y la zozobra del paseante, quien compromete su cuerpo y su mente con el mundo (Solnit 55). Decide, además, ser un testigo anónimo de lo irrelevante y azaroso de los caminos urbanos, dejando y observando “marcas mínimas y pasajeras” (50), inclasificables para la historia. La uniformidad visual del espacio urbano neoliberal que asemeja todas las ciudades y, a su vez, relega lo distinto y lo propio a un segundo plano, han disipado el antiguo entusiasmo de los caminantes modernos, vaciando de misterio el caminar como práctica de descubrimiento. De tal manera, se emplaza el caminante defraudado y mecánico de *Mis dos mundos*, observando los accidentes geográficos y los rastros materiales de un presente que se revela en la arquitectura superficial de suelos y paredes:

Del mismo modo me parecen así de sencillos y conmovedores los azares que componen la superficie de los caminos: mezclas de materiales diversos, defectos y daños que derivan del paso del tiempo, los usos previos de esas partes, etc., que en ocasiones se revelan y me trasladan a la escala letárgica de los descubrimientos banales, a veces hasta previsibles, pero que considero trascendentes porque atañen a ese tiempo secundario, recién referido (Chejfec, *Mis dos mundos*, 50).

Esta configuración del paisaje material, desde las marcas mínimas de la ciudad, refiere al punto de vista del peatón, quien atraviesa el paisaje con la proximidad y el ritmo del desplazamiento pedestre, y, al mismo tiempo, con una vista aérea mental, dada por el mapa en la que todo parece cercano y continuo. Este juego de escala está muy presente en *Mis dos*

mundos, pues la calle parece a ratos un lugar agobiante y acelerado, muy pequeño, y luego un escenario quieto y vacío, o una serie de líneas en un mapa: el parque, la dirección de destino, una mancha de tinta verde, borrosa y pequeña en el plano. Los límites y el tamaño de la ciudad son difusos. En ese sentido, la caminata posibilita una reflexión sobre la relación entre el sujeto y el mundo, donde el cuerpo se mide con la tierra (Solnit 57):

Me reía cuando alguien me decía que una ciudad era demasiado grande. Y me reía también cuando me decían que era demasiado pequeña. La medida de la ciudad es uno, eso lo sabe solamente quien camina para nada, de hecho como un perro curioso cuando se ha extraviado y ha perdido sus referencias pero aún no padece hambre ni soledad (Chejfec, *Mis dos mundos* 68-69).

Así, en este fragmento Chejfec refiere claramente al vagabundeo como la instancia que permite comprender las dimensiones del territorio con el cuerpo. Un divagar en el que “caminar es, a la vez, medio y fin, viaje y destino” (Solnit 20) y que permite una apertura hacia el entorno. A diferencia del transeúnte apurado que camina hacia el trabajo o la escuela, quien toma, por lo general, siempre el mismo camino (el más corto), el que vagabundea habita su desplazamiento, tiene tiempo de observar, de escuchar, de perderse y de pensar. A través de sus pasos, articula la profundidad del espacio del mundo (Gros 196).

Con respecto a la relación entre la caminata y el tiempo, vale decir que una de las características fundamentales de la caminata despreocupada de quien vagabundea es la lentitud. Elemento que surge como lo opuesto a la precipitación, dirá Gros, como una forma de adherirse al tiempo que profundiza el espacio y que permite al caminante, en la uniformidad de su marcha “un acercamiento lento a los paisajes, que los vuelve progresivamente familiares” (Gros 45). En definitiva, el caminante no busca “ganar tiempo” o “hacer un tiempo”, sino habitarlo por completo, sumergirse en las horas. Un día caminado

es un día extenso, pausado. Atravesar el paisaje con lentitud compromete al cuerpo con el entorno. De tal forma que esta profundización del espacio, de la que habla Gros, refiere a la impregnación del cuerpo en el paisaje, es decir, a cómo la presencia se instala en el cuerpo lentamente mientras se camina (Gros 45).

En relación al tiempo, es interesante como el mismo narrador describe su experiencia de vagabundeo por la ciudad como parte de un “tiempo secundario” (Chejfec, *Mis dos mundos*, 50), concepción temporal que deriva de su mirada hacia el suelo como una forma de acercamiento al presente desde sus marcas mínimas, desde lo irrelevante o azaroso que va quedando del tránsito como “los senderos que a veces se dibujan sobre las aceras y escaleras públicas, producto de la infinidad de pasos que la gente ha dado sobre el mismo lugar, como un dispositivo invisible” (Chejfec, *Mis dos mundos*, 50), esta concepción temporal puede ser relacionada a la lentitud de la que habla Gros, que permite profundizar la experimentación del espacio, y que en este caso tienen relación con la observación de los indicios menores del suelo que el transeúnte no se detendrá a mirar y que el caminante de *Mis dos mundos*, espectador de esa pequeña escala, observa sin apuro.

Ahora bien, otra característica que señala Gros sobre la experiencia del caminar es la sensación de gravedad. En el andar el cuerpo va pegado al suelo, sintiendo su imantación con la tierra, la solidez del suelo y su propia fragilidad (Gros 197). Estas dos características, lentitud y gravedad, ponen en relevancia la importancia de la dimensión temporal y espacial de la caminata, es decir, cómo la lentitud produce una profundización del espacio, en tanto el sujeto mide con su cuerpo el espacio del mundo y dirige su atención a lo que le rodea, dejando que las cosas incidan en su cuerpo.

Por otra parte, es interesante destacar cómo en el ejercicio de medir el cuerpo con la tierra, se produce una confrontación con las representaciones de ese espacio. Tomemos, por

ejemplo, una ciudad ajena con respecto del plano o las imágenes de *Google Maps*. En efecto, todas esas capas se superponen a la hora de extender corporalmente el conocimiento del mundo a través de la caminata. En el caso de *Mis dos mundos*, esto se puede ver en la constante presencia del mapa en el relato, no tanto como orientación exacta para planificar el trayecto hacia el parque, sino como una orientación visual, casi pictórica, del lugar: “alcancé a ver el parque, la gran masa verde dentro de la ciudad amarilla, según el mapa” (Chejfec, *Mis dos mundos* 45). Esto se puede vincular al juego de escala recién mencionado, en el que interaccionan representaciones cartográficas digitales y análogas, imágenes satelitales, descripciones turísticas, percepciones y recuerdos de otros paisajes.

El camino y el lenguaje son semejantes porque ambos requieren de un despliegue temporal para ser percibidos (Solnit 406). Esta comprensión narrativa o temporal del camino está presente en *Mis dos mundos*, en tanto se produce un efecto de simultaneidad entre caminar, pensar y escribir. La ruta incierta de su narrador hacia el Parque Farroupilha¹⁵ es semejante a la forma de escritura que emula el ritmo de la caminata y del pensamiento al punto de no poder diferenciar completamente lo caminado (lo que proviene del recorrido geográfico, de la experiencia) de lo pensado. Este pliegue entre escritura y pensamiento desactiva la cadena de oposiciones binarias asociadas a la separación cartesiana entre mente y cuerpo, como actividad/pasividad o pensamiento/acción que rodean comúnmente el ejercicio de la escritura (como ejercicio estático, asociado al pensamiento) y la caminata (entendida exclusivamente como práctica corporal): “al caminar, la mente y el cuerpo pueden

¹⁵ Si bien en el libro jamás se menciona el nombre de la ciudad y sólo sabemos que es al sur de Brasil, por la descripción de los lugares y por la referencia a la importante feria del libro anual que ahí se organiza, se puede deducir que está hablando de Porto Alegre y que el parque al que refiere es el parque Farroupilha o da Redenção, el más popular de aquella ciudad, que, al igual que el del relato, tiene una gran laguna y un café llamado “Café do Lago”.

trabajar en conjunto, de modo que el pensamiento se vuelve un acto casi físico, rítmico (hasta ahí llega la división cartesiana mente/cuerpo)” (Solnit 12). En ese sentido, se puede establecer una relación entre la crítica al pensamiento dualista que hace el nuevo materialismo y la propuesta de narrativa de *Mis dos mundos*.

La siguiente figura expresa claramente aquella comprensión material del pensamiento, que se opone al carácter intangible y abstracto con que comúnmente se le define, poniéndolo en una relación de continuidad con un elemento como el agua –en su estado líquido; fluido, disolvente, conductor de energía– y concediéndole ciertas propiedades físicas: “el chorro perpetuo en la mitad del lago era en ese sentido una advertencia de la continuidad del pensamiento y del agua, como dos materias indisociables...” (Chejfec, *Mis dos mundos* 81). A saber, esta figura manifiesta el anclaje de sus pensamientos en la experiencia material y el pensamiento mismo, como una materia que puede interactuar con otra.

Así, caminar por un paisaje estimula el paso a través de una serie de pensamientos. En efecto, el paisaje puede ser comprendido como un panorama exterior y a la vez interior (Solnit 20). Bajo esta lógica, opera la idea de continuidad entre pensamiento y materia expuesta en el fragmento anterior, ya que el tránsito entre la experiencia visual de observación y los pensamientos del paseante se da bajo una relación fluida y permanente. Como si la acción corporal de caminar fuese el estado ideal para conseguir un equilibrio entre estar en el cuerpo y estar en el mundo: pensar, sin perdernos completamente en nuestros pensamientos (Solnit 19). Sobre esto, Le Breton en su *Elogio del caminar* (2000) afirma que caminar es una instancia propicia para el desarrollo de una filosofía elemental de la existencia, pues el caminante se interroga acerca de sí mismo y su relación con el entorno, toma distancia encontrándose con una serie de cuestiones inesperadas. El narrador de *Mis*

dos mundos se refiere justamente a la relación entre caminar y pensar, hallando ahí, en esa posibilidad, la justificación principal para su vocación de caminante defraudado: “el instinto me indicó que el principal argumento de la caminata es su velocidad; era lo más indicado para la observación y el pensamiento, e incluso más, la experiencia corporal con la mejor sintaxis para acompañar la vida” (Chejfec, *Mis dos mundos* 24-25).

Cabe destacar la importancia que se le otorga en este fragmento al ritmo como activación del cuerpo y del pensamiento. Incluso, esta conjunción entre ritmo y sintaxis sugiere una relación espontánea entre caminata y escritura. Sobre esto, Gros habla de cómo la mecánica de la marcha, el balanceo y la aceleración del cuerpo que esta produce facilita el pensamiento y la creación de versos: “caminar hace que brote a los labios de manera natural una poesía repetitiva y espontánea, palabras sencillas como el ruido de los pasos sobre el camino” (Gros 222). Por otra parte, Le Breton relaciona la forma rítmica del caminar y los paisajes y memorias con las que el caminante se encuentra, con la escritura:

El caminar es una biblioteca sin fin que escribe, en cada ocasión, la novela de las cosas habituales en el camino y nos enfrenta a la memoria de los lugares, a las conmemoraciones colectivas señaladas por placas, ruinas o monumentos. El caminar es una travesía por los paisajes y las palabras (Le Breton 63).

Igualmente, Liesbeth François se refiere a esta noción de sintaxis que vincula estrechamente la acción de caminar con el acto de escribir manifestada por el narrador-protagonista de *Mis dos mundos* y la relaciona con una serie de visiones sobre el tema:

La idea de que la caminata proporcione una «sintaxis» para el pensamiento se hace eco de una oferta de metáforas lingüísticas: por ejemplo, la comparación que ha efectuado Michel de Certeau de la caminata como *parole* frente a la ciudad como

langue, o la «gramática generativa de las piernas» a la que equivale el andar según Jean-Christophe Bailly (François 147).

De esta forma, de Certeau aparece como un referente teórico fundamental de la relación entre caminata y escritura. Citando a de Certeau en el acto de enunciación, François expone su propuesta sobre el valor cultural y simbólico de la caminata, en tanto práctica cotidiana de resistencia, problematizando las representaciones fijas de un lugar: la cartografía como “lugar practicado”. En este caso, entendiendo *lugar* como configuración espacial estable y que permite con su dinamismo, una apropiación subjetiva del espacio. De esta manera, se recurre a la metáfora de la caminata como escritura, buscando aludir a la operación de los caminantes, quienes posibilitan la emergencia de una mirada simbólica, a partir de las historias que relatan las experiencias vinculadas a un espacio (François 49).

Volviendo a la obra de Chejfec y a la relación entre caminar, pensar y escribir, vale decir que el mismo Chejfec describe su obra como una “escenificación del pensamiento” (Tocco s.n.), refiriéndose a la relación de sus obras con el ensayo. Esto es lo que Vila-Matas llama el “pensamiento narrado”, hablando justamente de *Mis dos mundos* como un tipo de novela que no está tan centrada en la historia –aunque de todas formas la contiene– sino en traducirla al pensamiento narrado o “reflexión narrada” (Chejfec en Hernández y Riquelme s.n.). Así, como lo describe el mismo autor, se trata del ejercicio en el que mezcla el estilo ensayístico con el narrativo. Desde esta perspectiva, dice Vila-Matas, Chejfec no calzaría del todo con el término de novelista. El estilo ensayístico de *Mis dos mundos* se basa en la exploración de un tono analítico y autorreflexivo en el que el narrador se pregunta por lo que está narrando, cavila sobre su estatuto de caminante y su deseo de (no) ser escritor. Pone en escena, tal como dice su autor, el divagar propio del pensamiento, sus digresiones.

Para resumir lo expuesto en este apartado, la forma en que se aborda la relación entre pensar, caminar y escribir en *Mis dos mundos* produce una situación relacional que bien puede ser comprendida desde las propuestas del nuevo materialismo. Comenzando por su forma no-dualista con la que se describe el ejercicio de caminar y pensar, como una acción conjunta de la mente y el cuerpo en la que el pensamiento adquiere una dimensión física. Así, la caminata misma puede ser entendida como una instancia mediante la cual el sujeto se relaciona consigo mismo (piensa, divaga, convoca otros tiempos y espacios) y con el paisaje (está encarnado, abierto a la experiencia estética). Por lo tanto, la caminata aparece como una situación relacional que difumina la separación entre el adentro y el afuera del sujeto, lo que en palabras de Le Breton sería que “la experiencia de caminar descentra el yo y restituye el mundo” (Le Breton 62).

Ahora bien, es justamente en la conformación de este descentramiento donde se puede establecer una relación con la perspectiva del nuevo materialismo, pues en esa relacionalidad del vagabundeo que trata la obra de Chejfec, el entorno –el paisaje, el mundo, dirá Le Breton– adquiere preponderancia. De tal manera que la narración está en gran medida abocada a la descripción de los puntos de contacto del narrador con su entorno, configurando un sujeto atravesado por su medio ambiente, por diferentes temporalidades y dimensiones de la experiencia:

Mis dos mundos describe precisamente las asociaciones y la reflexión alrededor del pasado, de la memoria, del presente, del futuro relacionado con problemas más o menos convencionales para todos como herencia, posteridad, legado, cómo nos relacionamos con lo social, con los paisajes que no nos pertenecen, cómo pensamos la ciudad, cómo nos relacionamos con la naturaleza (Chejfec en Hernández y Riquelme s.n.).

Por otra parte, este texto dialoga con el nuevo materialismo en tanto otorga una materialidad al pensamiento, una materialidad, que, a su vez, interacciona con otras materialidades, como el chorro de agua, permanente y fluido, que aparece en la laguna del parque. Esta fluidez del pensamiento es narrada por un tipo de escritura que la reafirma, que la produce como operación literaria mediante el estilo ensayístico, que se funde en un solo movimiento: pensar, caminar y escribir. Poniendo así, a la escritura misma, en una situación relacional y liminar respecto de la categorización genérica del texto, que muy bien sintetiza la idea de una “reflexión narrada”.

Encuentros con animales y objetos

El narrador observa una colonia de cisnes en la laguna del parque: “la única población animal visible” (Chejfec, *Mis dos mundos* 72). Advertido por un amigo local, sabe que los cisnes devorarían cualquier cosa a su paso en su búsqueda por alimento, “incluso la más hedionda y putrefacta” (Chejfec, *Mis dos mundos* 72) de las comidas. Hambrientos, se acercan a la orilla o hunden la cabeza para ir a lo profundo.

Desagradado por el ávido cortejo de los cisnes y su mirada penetrante, el narrador decide alejarse y sentarse en un banco, desde el cual los cisnes no son más que siluetas borrosas. No obstante, pronto vuelve a la orilla y se acerca a esta colonia de cisnes de metal gigantes, enfilados e inmóviles. Hasta este punto del relato, se nos devela de forma inquietante como lectores que se trata de botes a pedales con forma de cisne y no de animales silvestres. Ante la presencia de estos cuerpos, el narrador manifiesta:

Mientras me acercaba al agua y el escenario se hacía más claro, sentí una mezcla de desconfianza y admiración. Desconfianza debido a algo muy primario, para lo que

advertía, por otra parte, no estar preparado: sencillamente el tamaño de esos botes a pedales con forma de cisnes, que uno asociaba más con alguna escala monstruosa que con la idea de réplica o de pasatiempo, y admiración por la ilusión de estar frente a un ejército inanimado, pero que parecía sobrellevar una vida latente y estar preparado para despertar o adquirir movimiento en cualquier instante (Chejfec, *Mis dos mundos*, 99).

Sin duda, la descripción de esta escena expresa extrañamiento y curiosidad. El narrador está descolocado ante la “majestuosidad y el realismo” (Chejfec, *Mis dos mundos* 100) de estos modelos gigantes que reconoce como inanimados. No obstante, ve en ellos una capacidad de acción latente a punto de desplegarse y una disposición a buscar sintonía con alguna escala humana.

Al igual que sucede con la nieve, en el ejemplo anterior sobre el relato “el seguidor de la nieve” de *Modo linterna*, los cisnes y la nieve están en un estado de letargo y parecen a punto de despertar. Por otra parte, se enfatiza bastante el realismo con que están hechos y cómo esa fuerza mimética produce, en gran medida, el estado de preparación que ostentan, concediéndoles una misteriosa vitalidad: “en un parque donde la presencia humana estaba tan adaptada a la naturaleza del lugar, estos modelos artificiales me parecieron misteriosamente vivaces, a su manera elocuentes y mudos al mismo tiempo” (Chejfec, *Mis dos mundos* 102-103). En síntesis, la conjunción entre el entorno natural, pero no animal del parque —aunque sean la única población animal a la vista, nos dice el narrador—, la disposición espacial de los cisnes alineados, su gran tamaño y silencio, sumado al verismo de su factura, configuran una escena donde estos modelos gigantes aparecen como cuerpos preparados para adquirir movimiento.

Esta forma de vitalidad hace posible la interacción en un sentido no-funcional. Estos

botes no son solo usados, pedaleados y direccionados como objetos inertes llevados por el viento y la fuerza de los pies de sus tripulantes, sino que muestran una fuerte intencionalidad, conspiran y distraen al narrador. Vehementes y hambrientos, se configuran como una presencia:

La escena era un cuadro de lo más bucólico, o una foto: la luz de la tarde, el paisaje lacustre y, en primer plano elocuente, el cisne que mira hacia el centro del punto de vista. Me miraba a mí, como dije, y lo seguiría haciendo aun si me cambiaba de mesa o si salía de la terraza. Me seguiría mirando aunque me ubicara a un costado del lago, aunque lo espiara desde atrás de un árbol o incluso si me pusiera detrás de él. Hasta para mí, siendo uno de los protagonistas del trance, esto que ocurría me resultaba imposible (Chejfec, *Mis dos mundos*, 120).

Como se puede reconocer en las citas escogidas para el análisis, este encuentro entre el narrador y los cisnes del parque Farroupilha –y como se mencionará más adelante en la mayoría de las interacciones con cuerpos no-humanos– la mirada es un factor determinante en producir el contacto, la interacción. Por tanto, la fuerza interpeladora de estos cuerpos pasa por la mirada.

Sobre la animalidad y su relación con lo humano, vale considerar algunas propuestas de Laera en su texto “Bestias, basura, vida (en la narrativa de Sergio Chejfec)” (2012). Primeramente, la autora identifica dos regímenes de lo animal en las obras de Chejfec, lo animal “natural” –lo orgánico, animales en su estado “silvestre”– y lo animal artificial –artesanías, adornos, réplicas zoomórficas–. Más allá de contrastar estos dos regímenes, propone leerlos como trayectorias en su narrativa, recorridos que reflexionan sobre los problemas del arte y la literatura contemporánea: “sobre la puesta en crisis de los campos, sobre los cambios en el estatuto de la representación y sobre el lugar de la ficción”

(Laera 107). Es interesante considerar la perspectiva de Laera a la luz del enfoque de los nuevos materialismos, ya que, justamente, la tesis que ella articula es la de una reformulación de la relación entre literatura y vida en *Baroni: un viaje* (2007) y en *Mis dos mundos* (2008). Propone estas dos obras como representativas de ese segundo régimen de lo animal y justamente ahí radicaría la estrategia con que la literatura se reencuentra con la vida, incursionando en la mirada animal, ya que esta forma de animalidad (artificial) se configura a partir de su relación con lo humano, creando ese vínculo a través de la mirada: “una mirada que afecta o interpela y que, finalmente, atañe a la relación de la literatura/arte con la vida” (Laera 114).

Por tanto, la aparición de los cisnes en *Mis dos mundos* es un ejemplo de esta interpelación a través de la mirada, que, en términos del enfoque neo-materialista, podríamos identificar como una situación relacional en la que el cisne se define por su relación con otros cuerpos, en este caso con el narrador, y no tanto por su funcionalidad. En ese sentido, estos botes a pedal muestran una capacidad de exceder el significado y propósito humano con el cual fueron diseñados (Bennett s.n.), se personifican y manifiestan un poder activo, que enlaza la vida y la materia, comprendido bajo la idea de una materialidad vital.

Cuando se recibe la mirada animal aparece algo indeterminado, incomprensible e, incluso, ominoso, dice Laera, que logra interpelar al ser humano sin palabras: “por el contrario, en su exclusión respecto del lenguaje radica su potencia interpeladora” (Laera 115). Sin duda, este contacto entre el narrador y los cisnes está cargado de ambigüedad y misterio, quizá por esta ausencia de lenguaje, el mutismo en el que se insiste una y otra vez al describir a los cisnes. De ahí que el silencio y la mirada insistente, su escala monstruosa y voluntad de movimiento, interceptan al narrador, modifican su trayecto, activando una dinámica de ocultamiento: se aleja y se esconde, los mira desde lejos, se vuelve a aproximar,

los mira desde la terraza del *Café do Lago*, ellos nunca lo pierden de vista. Esto último se puede relacionar a la propuesta de Bennett sobre *el poder de las cosas*, pues los cisnes despliegan un poder activo, generando acciones y reacciones, cambiando el curso de los acontecimientos.

La mirada animal —entendiendo lo animal ya no desde un esquema orgánico/inorgánico, sino mórfico— se da en varias ocasiones en *Mis dos mundos*. Tal como en el caso de los cisnes, sucede una situación similar con la visita a los alrededores del aviario. Las aves de rapiña que alcanza a ver el narrador desde las afueras del recinto poseen una inmovilidad casi estatuaría y un silencio un tanto perturbador (nuevamente aparece el silencio)¹⁶. Frente al aviario, el narrador recuerda una reflexión que había leído hace un tiempo y que le generó gran “sugestión y miedo” (64), pues describía el estupor y la angustia de quien recibe la mirada de un pájaro, de la atracción que se siente al ser observado y que hace irresistible no devolver la mirada a los “helados e incansables” (65) ojos de un ave. La misma sensación que experimentaba en ese momento frente a los pájaros encerrados del aviario.

Otro ejemplo de un encuentro con animales personificados, de lo que Laera diría un primer régimen de animalidad correspondiente a los animales orgánicos, es una breve escena en la que el narrador mira el fondo de la laguna del parque y se encuentra con algunos peces y tortugas, la profunda complicidad que siente con ellos lo lleva a hablarles como un escritor a su público:

Me sentí por lo tanto instantáneamente unido a esta gente, si puedo llamarlos así,

¹⁶ “Estas grandes aves parecían dormidas, o sobrellevar una vigilia hecha de espera y estoicismo, mientras soportaban la visita de individuos ubicados en escalas bastante inferiores que se colaban entre los barrotes para comer el alimento destinado a ellas” (Chejfec, *Mis dos mundos*, 59-60).

porque yo nunca llegaría a saber cómo recibirían mis palabras, si los afectarían en algo. Por lo tanto representaban una coartada perfecta, porque gracias a su incompreensión yo me dirigía al mundo, a todas las especies del universo y a su propia materialidad. Comencé explicándoles cómo había llegado hasta allí, mis problemas para encontrar aquel espléndido parque. Los animales me escuchaban con veneración y no me sacaban la vista de encima; no exagero si digo que parecían hipnotizados por mi relato (Chejfec, *Mis dos mundos* 109-110).

Quizá el primer elemento que llama la atención es que, pese a la conciencia del narrador de la ausencia de lenguaje de estos animales, decide hablarles pensando que puede llegar a través de ellos al mundo: “a todas las especies del universo y a su propia materialidad” (Chejfec, *Mis dos mundos*, 110). Por tanto, comprende esta situación como un acto de comunicación con el mundo y sus materialidades, más allá del lenguaje.

Por otra parte, estos animales son personificados adoptan una posición de espectadores, están hipnotizados por sus palabras, los llama “gente”. Aun y cuando no comprenden el lenguaje, para el narrador ellos lo están escuchando atentamente. Ahora bien, cabe puntualizar que, nuevamente, la forma en que el narrador establece una relación de reciprocidad con los animales –donde él les habla y sabe que ellos le escuchan– es a través de la mirada. La mirada atenta del animal produce inquietud en el narrador, incluso, trata de eludirla tapándose la cara con las manos y espiándolos entre los dedos a ver si apartan su mirada, a su vez, esto le confirma la interacción: “nos quedamos un buen rato en silencio, en una suerte de contemplación recíproca” (Chejfec, *Mis dos mundos* 111).

Sin duda esta complicidad con las tortugas y carpas de lago nos permite pensar nuevamente una situación relacional entre el narrador y los animales. Esto se produce, en gran medida, porque la descripción de estos encuentros, que pone el acento en los puntos de

contacto entre la mirada, la percepción de complicidad, la reciprocidad de las acciones y reacciones. Asimismo, la vitalidad de estos otros cuerpos, que generalmente se definen como lo opuesto a lo humano, ponen en jaque las categorizaciones predeterminadas sobre lo humano y lo animal –también sobre lo artificial/orgánico– y las relaciones entre ambos.

De un modo similar, sucede que la descripción de ciertos objetos, como el encendedor de su abuelo y el largavista de su padre, resultan los únicos dos objetos que el narrador tiene para legar y que han pertenecido a otras personas, o un reloj de pulsera que vio en una vitrina en un viaje a Alemania y que recordaba esa mañana al sur de Brasil caminando con ánimo de recuento a visitar el parque principal de la ciudad. El narrador recuerda el encuentro con ese reloj como una “casualidad cargada de significado” (Chejfec, *Mis dos mundos*, 74), cuenta que, apenas lo vio inmediatamente, llamó su atención porque sus agujas avanzaban de izquierda a derecha, a la inversa que el común de los relojes. Este movimiento en sentido contrario le introduce en una temporalidad particular, al igual que su viaje a Alemania: “era un viaje al pasado, y en parte, una forma del pasado que me pertenecía indirectamente” (Chejfec, *Mis dos mundos*, 74). Recordemos que en ese país habían eliminado a gran parte de los miembros de su familia durante el Holocausto y frente a ello expresa su culpa y frustración, aunque no experimentara la angustia o la rabia que, como mínimo, experimentaría un viajero judío al llegar a Alemania. Así, este objeto encarna los sentimientos vedados y la ambigüedad que experimentó al enfrentarse con el pasado personal y familiar, con una zona de la identidad que se reunía en ese momento y lugar. El reloj inverso conjuga estas sensaciones, se transforma en la materialización de un síntoma: “el reloj encarnaba la voz contradictoria de los objetos, a veces más notoria y alusiva que la humana; avanzaba como todo instrumento que mide el tiempo, y a la vez decía lo contrario porque aparentaba moverse para atrás” (Chejfec, *Mis dos mundos* 75). Ahora bien, cabe destacar que

la idea de la voz referida a los objetos implica que el reloj no solo puede ser interpretado desde su propia experiencia –o sea, desde él hacia el objeto–, sino que el objeto mismo tiene una voz propia –se dirige al sujeto–, encarna un curso de acción y le deja una enseñanza: “la enseñanza perenne de mirar hacia atrás, y la prueba irrefutable de provenir de un lugar concreto” (Chejfec, *Mis dos mundos* 80).

En un segundo momento, el narrador hace una intensiva descripción material del encendedor y el largavista, reflexionando sobre ellos como dos legados, como dos objetos que condensan la historia de cuerpos y personas de su familia, y a su vez, sufren de una extraordinaria mudez. Es más, esta condición de misteriosa reserva se identifica como una característica de todos los objetos del mundo: “es esa la condición que imponen los objetos, y no sólo los fabricados. Esconder la historia a la que asistieron, la mudez completa. Si uno se esfuerza un poco pueden hablar, hay una industria montada alrededor de hacer hablar aquello que no habla” (Chejfec, *Mis dos mundos* 80). Con “industria” refiere a la literatura, o, en términos más generales, a la palabra escrita, ya que tiene la intención de fijar lo existente, de hacerlo hablar.

En definitiva, este ejercicio de reconstrucción de la relación con los objetos expone nuevamente el énfasis de la narración en *Mis dos mundos* en describir el entorno y las cosas que rodean al sujeto, precisando detalladamente su materialidad y las relaciones que con ellos pueden establecerse. Así, Chejfec sitúa la escritura en su dimensión relacional e insertando al sujeto en un flujo de relaciones con el medio ambiente no-humano, en un proceso iterativo continuo en el que la materia (en este caso los objetos y los animales en sus dos regímenes) no se puede reducir a una sustancia, sino que es definida a partir de las relaciones y afectos que entablan con otros agentes. De esta forma los objetos condensan la historia de algunos

cuerpos, llevan las marcas del pasado del que fueron testigos y, a pesar de su silencio constitutivo, se puede, con algo de esfuerzo, hacerlos hablar.

V. ***Modo linterna: Materialidades y sonidos***

La luz y el sonido son dos elementos clave en la conformación del medio ambiente de los personajes de *Modo linterna*. Viajeros y grandes observadores, describen sus lugares de tránsito bajo una noción de paisaje: carreteras, edificios, explanadas y barrios, así como los no-lugares de la ciudad, sus retazos y sus ruinas. Todos ellos se vuelven sensaciones atmosféricas articuladas, en su mayoría, por la luz, el sonido y el silencio. Nuevamente, en un peregrinaje urbano. Al mismo tiempo, predomina una escala mucho más pequeña, los objetos y los animales, las materialidades del mundo con las que se entabla una misteriosa complicidad. Aparece la vida en *otros* cuerpos más allá del sujeto.

Los encuentros con estas dos dimensiones de la experiencia, los ambientes y los objetos, se refieren desde una perspectiva impersonal (Garramuño 30). En consecuencia, en algunos casos se vuelve difícil diferenciar el uso de la primera o la tercera persona, pues se tratan muy brevemente las acciones de los personajes y narradores, dedicándose mayoritariamente a la descripción de los ambientes. De esta manera, los nueve relatos que componen este libro privilegian la descripción del entorno, a tal punto que conocemos muy poco sobre sus personajes y muy detalladamente ciertos aspectos de los lugares en los que se encuentran. Esta salida de lo subjetivo y de lo personal, según Garramuño, posiciona el anonimato como una de las claves del libro (*A condição* 36) y produce una interrelación entre los textos.

Por otra parte, este abandono de la historia personal hace prácticamente indistinguible el cambio de punto de vista entre la primera y la tercera persona, incluso el mismo cambio de personaje, pues la escena material descrita –la arquitectura, los fenómenos naturales como la nieve o la niebla, las ciudades, los medios de transporte, las ruinas, los sonidos de las

máquinas– toma tal fuerza que el relato se descentra del sujeto: “O narrador torna-se às vezes quase imperceptível, deixando o protagonismo para acontecimentos, fatos, paisagens e situações nos quais ele não se vê sempre envuelto” (Garramuño, *A condição* 38).¹⁷

Como ejemplo de lo anterior, en “El seguidor de la nieve” (2013), escrito en tercera persona, la descripción de aquella materialidad se lleva gran parte del relato. Además, la representación comienza a tomar una distancia de la experiencia del personaje con la nieve hacia una mirada más “objetiva”, puesto que se imagina como un investigador que busca generar una hipótesis para compartir con otros especialistas dedicados a la observación de diferentes manifestaciones naturales. Este ánimo investigativo acentúa el desplazamiento de la narración hacia la materialidad de la nieve y a cómo esta se comporta con los objetos y cuerpos con los que entra en relación:

La nieve es algo que cae paulatinamente, pero cuando lo hace en grandes cantidades se instala durante varios días. Desde el mismo momento en que pierde, digamos, la condición aérea o volátil, comienza a espesarse. Si el volumen es considerable, probablemente mantenga su ligereza por muchas horas. Y también, claro, todo esto depende de las condiciones del tiempo después de la nevada. El momento cuando la nevada cesa y la claridad vuelve a sus condiciones normales de transparencia, es el estado de gracia de la nieve, copos llenos de aire depositados sobre la superficie, o también aire vacío con forma de nieve. Uno mira el paisaje, cualquier paisaje, ya sea urbano o rural, y la composición de las cosas ofrece una total ambigüedad: la realidad parece iniciar un letargo de inmovilidad, o al revés, parece a punto de despertar después de haber dormido durante largo tiempo (Chejfec, *Modo linterna* 234-235).

¹⁷ “El narrador se vuelve a veces casi imperceptible, cediendo el protagonismo a acontecimientos, datos, paisajes y situaciones en las cuales él no siempre se ve envuelto”.

Es interesante destacar cómo la realidad que se busca describir, desde la imparcialidad científica, es el entorno. Un entorno, que, además, adquiere rasgos de vitalidad y se corporeiza: esa realidad que inicia un letargo de inmovilidad y se duerme, o que, a la inversa, parece a punto de despertar. Esta vitalidad del entorno, las materialidades y cuerpos que ahí se encuentran serán analizados más adelante, considerando esto como un rasgo fundamental que aproxima la literatura de Chejfec a la concepción de la materia que proponen los nuevos materialismos.

Otro ejemplo de la perspectiva impersonal que adquieren estos relatos es “Donaldson Park” (2013). Narrado en primera persona, el protagonista describe largamente el paisaje de Nueva Jersey y, a partir de ello, reflexiona sobre las ciudades norteamericanas en general:

La reiteración de paisajes viales, de señales de tránsito, de nombres de comercios, de conjuntos residenciales, instala en la mente la sensación de estar en un mismo lugar indiferenciado por el que es posible moverse pero del que no se puede salir. La repetición constante contribuye a una economía de símbolos, hasta que rápidamente las cosas se reducen a un reflejo, a un tic perceptivo que pasa por alto los detalles y verifica sólo lo permanente. Los barrios y pueblos cumplen también con esa lógica, al presentar las mismas construcciones, las mismas casas, los mismos colores, los mismos jardines y los mismos árboles (Chejfec, *Modo linterna* 39).

Es interesante cómo en este relato se busca dar cuenta de lo homogéneo de esos paisajes urbanos, exponiendo sus particularidades frente a cualquier ciudad del mundo, a través de la descripción de su arquitectura, su infraestructura vial, sus jardines e, incluso, sus sonidos. Así, el ruido de las máquinas estacionales aparece como una característica de la vida norteamericana y establece un sutil diálogo entre esos aparatos.

Para analizar cómo conforma el medio ambiente y cómo se manifiesta la vitalidad en los diferentes relatos de *Modo linterna*, a continuación voy a desarrollar una serie de ejemplos de la descripción de sonidos, materialidades, e interacciones (empatías, efectos y ensamblajes) entre cuerpos humanos y no-humanos, estableciendo un diálogo con los conceptos del nuevo materialismo.

En “El vecino invisible” (2013) el narrador vive en un edificio rodeado de grandes avenidas en la ciudad de Caracas y para esconderse del ruido que lo azota como “un viento caliente y brutal” (10) pasa las horas en el baño de su departamento, desde el cual escucha la voz de su vecino invisible. Por su parte, la protagonista de “Los enfermos” (2013) camina por el sector antiguo de la ciudad imaginándola “semivacía y de gran silencio” (72), mientras piensa en el rumor que hacen los autos al pasar sobre el empedrado, sonido que luego recordará como un “arrullo amable” (72) y que perderá definición con el paso del tiempo. Los tres argentinos de “Una visita al cementerio” (2013) caminan lentamente y con desgano por las calles vacías de París un domingo en el que todo parecía “a merced del más supremo de los silencios, el silencio constante, o sea el que se pone especialmente de manifiesto cuando algún ruido lo interrumpe y deja un aire de desolación al borrarse” (104). En “Deshacerse en la historia” (2013), se monta un teatro silencioso y sugestivo en el que el personaje de Fierro hace una “parodia de música” (272), punteando su guitarra con los dedos a poca distancia de las cuerdas sin emitir sonidos, manifestándose “sólo a través de gestos y símbolos, de paredes y adornos” (268). Finalmente, en “El seguidor de la nieve” (2013) el protagonista cuenta sus primeras impresiones con la nieve y el asombro que le produjo su cualidad envolvente, a la que iguala con los objetos, suavizando sus formas, y “el silencio en el que las cosas quedaban atrapadas” (234) evidenciando el ya conocido (y estudiado, afirma el personaje) vínculo entre nieve y silencio.

Estos breves ejemplos dan cuenta, en términos generales, de la preponderancia del sonido en los relatos que conforman *Modo Linterna*. En la descripción de la experiencia de los personajes y narradores con el lugar y en su propio imaginario como paseantes que fantasean –la mayoría en situación de viajeros–, centran su atención e interactúan con los estímulos audibles. De este modo, la fuerte presencia del sonido (y el silencio) traslada el eje de la historia hacia el exterior del sujeto. Bajo esta perspectiva, esto se puede interpretar como una estrategia de descentramiento narrativo, que, junto a la exhaustiva descripción visual del medio ambiente, conforman una serie de relatos “impersonales”.¹⁸

Quizá uno de los relatos que más referencias hace al sonido y al silencio es “El seguidor de la nieve”. Por lo tanto, vale retomar algunas ideas sobre el vínculo entre nieve y silencio, y, además, incluir otras observaciones que aparecen sobre la relación entre ruidos y nieve cayendo, así como de los ruidos y la nieve caída, y de ambos casos con la temporalidad.

La nieve es descrita como una materia volátil que se va espesando a medida que cae sobre las superficies y se transforma en una cubierta que amortigua los sonidos y los ralentiza, que los esparce por el aire y los absorbe de inmediato (Chejfec, *Modo linterna*, 235). Luego de haberse apagado los últimos ecos y resonancias, el paisaje blanqueado comienza un misterioso letargo de inmovilidad o a la inversa, “parece a punto de despertar después de haber dormido durante un largo tiempo” (236), donde las cosas, atrapadas en el silencio, se vuelven volúmenes ambiguos y semejantes. Frente a aquellos paisajes, el seguidor de la nieve reconoce que nunca había tenido “experiencias tan radicales de silencio, tan únicas y adormecedoras” (234).

¹⁸ Bajo los términos de Garramuño anteriormente planteados.

Este adormecimiento y aura de misterio se acrecienta por las diferentes huellas que encuentra en la superficie de la nieve, las pisadas de animales desconocidos y humanos que merodearon por allí, y por los hoyos “autogenerados” que perforan la nieve casi hasta llegar al suelo. Es interesante como se describen estos accidentes topográficos de la nieve otorgándole una cierta vitalidad: “como si fueran ductos por los cuales la materia respira” y “negocia su temperatura con el exterior” (237). En esta línea, el seguidor, absorto en su contemplación, a veces siente que no es él quien observa la nieve, sino que está siendo observado por ella. A través de estas consideraciones, la nieve es personalizada y se muestra como poseedora de una fuerza de interpelación. Un ejemplo paradigmático de esto es su reflexión sobre la búsqueda de muñecos de nieve, emplazados en los lugares más insólitos y encontrados por su propia voluntad:

Pero no tuvo más que fijarse durante unos breves momentos en el muñeco para saber que dentro de éste, y por lo tanto, suponía, dentro de cada uno, anidaba la voluntad de ser encontrado, de darse a conocer; y que esta hipotética, y por lo tanto indemostrable, manifestación de vida despertaba en el seguidor la habilidad para descubrirlos, constantemente dormida, y hasta ignorada, si la irradiación proveniente de los muñecos no la despertaban cada tanto (Chejfec, *Modo linterna*, 242).

Sin duda, este fragmento da cuenta de cómo la nieve es entendida como una materia vital, con un poder activo que se ejecuta con los humanos y dentro de ellos y que es capaz de producir afectos. En este caso, esto es lo que despierta en el personaje la intuición de su búsqueda y la dedicación para clasificarlos: el seguidor no solo encuentra los muñecos con facilidad, sino que trata de sorprenderlos desprevenidos y fotografiarlos, de acercarse lo más posible a ellos.

Además, bajo la misma hipótesis, el seguidor llega a la conclusión de que una señal similar envía la nieve, deseosa de ser moldeada, a las personas que realizan los muñecos para que los construyan: “La nieve misma, carente de forma todavía, o más bien con la forma que toma prestada de las cosas donde se ha posado, apenas está recién caída comienza a emitir ese latido no material a través del cual pide ser modelada para parecerse a la gente” (Chejfec, *Modo linterna*, 244). En ese sentido, aquel “latido no-material” puede ser interpretado como un poder activo que viene de la nieve y que hace que sucedan cosas¹⁹: que las personas la toquen, que la moldeen, que busquen sus huellas, que el mismo seguidor la contemple y siga sus estados, sus transformaciones. Bajo esta perspectiva, transmite señales y envía impulsos, es activa y vital.

Sobre la relación entre nieve y silencio, así como la descripción de la nieve en tanto materia, es interesante destacar la acción envolvente que tiene sobre el territorio y su capacidad de transformarlo. La nieve está siempre en relación con los objetos que toca: se adapta a su forma y a la vez la modifica, la vuelve ambigua, semejante a lo que la rodea. Incluso bloquea las salidas (y entradas) de las casas: hay que moverla si se ha tapado la puerta. Es el paisaje mismo el que desafía al sujeto a atravesarlo de manera diferente, pues ha borrado las demarcaciones y caminos establecidos. Por otra parte, la situación enigmática e inmóvil del paisaje blanqueado lo deja en absoluto silencio, alterando, así, la temporalidad, vaciando las horas, por la soledad y la indeterminación de su efecto: “el acolchado blanco que absorbe los ruidos, introduce, como efecto secundario, una temporalidad especial” (Chejfec, *Modo linterna* 237-238).

¹⁹ Algo parecido sucede con los ángeles de nieve –la contracara de los muñecos, en tanto volumen negativo–, huellas que se definen como “medio humanoides” de condición fantasmática (Chejfec, *Modo Linterna* 257), y que orientan al seguidor en la estepa nevada.

A modo de síntesis, los efectos de la nieve en términos auditivos, visuales, espaciales y temporales se producen en la dinámica entre lo que la nieve oculta y lo que descubre. La minuciosa observación de este proceso permite al personaje –y al lector– “la oportunidad de vislumbrar una vida que no se rija solamente por lo manifiesto” (Chejfec, *Modo linterna*, 258), y, en ese sentido, mostrar su potencia como fuente de acción capaz de alterar las formas y borrar las marcas que traza lo humano en el territorio. Interpela a las personas, enviándoles señales que provocan acciones y ensamblajes. Es decir, la nieve aparece como actante inserto en una red de relaciones en las que participan cuerpos humanos y no-humanos (como el muñeco de nieve, por ejemplo), animales, objetos, construcciones, caminos, intenciones, huellas, herramientas (quitanieves de camiones y tractores, palas, rastrillos, trineos), sonidos y silencios, vibraciones, señales, ecos, texturas, colores, temperaturas, etc.

Otro relato donde el sonido tiene gran presencia es “El vecino invisible” (2013). El protagonista, guarecido en el baño, se aísla del ruido de la calle. En este pequeño cuarto, siente la vibración del puente urbano que cruza el frontis del departamento y puede escuchar la voz de sus vecinos, de los cuales uno²⁰ es invisible. Aquella voz sin cuerpo con la que se encuentra en los lugares comunes del edificio, lo hace sentir que carga una voz en off, mientras que el vecino toma el papel de relator:

La voz de la descripción documental se compadecía con lo incorpóreo, con la falta de densidad, la ausencia de espesor y de imagen. Y además la invisibilidad física le daba un matiz impersonal a ese hablante en off, aun cuando aprovechara el viaje

²⁰ Siempre uno de los dos, quiere decir, en este caso, que se van alternando según el día. Aunque el narrador no ha visto a ninguno de los dos vecinos, puede diferenciar sus voces y oír sus conversaciones a través del muro, en las que discuten por quien tendrá la invisibilidad qué día de la semana.

del ascensor para contarme alguna circunstancia súper privada (Chejfec, *Modo linterna* 16-17).

A partir de este contraste entre la atmósfera ruidosa de la calle y la voz sin cuerpo de su vecino se construye la descripción del ambiente cotidiano del personaje, en el que el baño y el ascensor son pequeños bunkers en los que busca el silencio y se comunica con aquel vecino invisible que solo él percibe: “yo conocía el secreto, era mi prerrogativa como vecino, por eso conmigo actuaban normal –no como si fueran visibles, sino como si lo normal fuera no serlo” (Chejfec, *Modo linterna* 15).

La invisibilidad, advierte no tanto una inexistencia por falta de corporeidad –o la locura, si este relato estuviera centrado en la subjetividad del personaje–, sino otro tipo de existencia: una vida ausente de imagen, pero que aparece ante el personaje, igualmente sensible a los estímulos del exterior. Como el seguidor, quizá igualmente descentrado de sí mismo, el protagonista es capaz de establecer un vínculo de amistad y reconocer una vida fuera de un cuerpo e interactuar con ella. Recordemos, además, este “matiz impersonal” que se le confiere. En ese sentido, el sonido es la principal forma sensible por la que se advierte la presencia de un otro no-fantasmal, no-etéreo, sino completamente real y cotidiano.

En otro momento del relato se presenta una sensación atmosférica a partir del sonido, cuando el narrador cuenta su visita a la casa de una comadre de Rafaela Baroni, en Tapa-Tapa. El patio de la casa es descrito a partir de la exuberancia vegetal y una caída de agua a lo lejos “desde donde ascendía el arrullo continuo, no muy definido pero bastante adormecedor, que combinado con las voces inesperadas o regulares de los animales a diferente distancia y desde distintas direcciones, producía un clima de envolvente impaciencia, de tiempo martillante” (Chejfec, *Modo linterna* 17-18). Esta descripción del ambiente selvático hace una relación entre sonido y temporalidad, tal como ocurre en “El

seguidor de la nieve”. Un ambiente plácido, y a la vez, sospechoso, que, a través de sus sonidos, produce una temporalidad inquieta, que lo mantiene en estado de alerta.

En virtud del suspenso de la escena y de la particular temporalidad que ahí se configura, se produce un encuentro empático entre el narrador Baroni y un perezoso. Ambos contemplan el trayecto del animal hasta la cima de un árbol, siguiendo el ritmo y la estabilidad de sus movimientos. En la detallada descripción de ese ascenso, el narrador asume la lentitud como una categoría aportada por ellos, como observadores. No obstante, instala la sospecha de una cierta disposición humana en el perezoso: “una prueba de ello es que suscribimos lentitud a tranquilidad, incluso a una disposición humana probablemente mantenida en secreto por esos animales” (Chejfec, *Modo linterna* 18). Esta idea, resulta interesante, pues, nuevamente, acerca lo humano y lo animal en un encuentro empático, en el que se sugiere la posibilidad de una complicidad mutua, secreta.

Por otra parte, el medio ambiente sonoro en “Donaldson Park” (2013) anuncia las diferentes estaciones del año. De extremo a extremo, Estados Unidos suena al ritmo de las máquinas removedoras de nieve en invierno, de las sopladoras de hojas en otoño y las cortadoras de pasto en verano. Este concierto de artefactos forma el ruido elemental de aquel territorio. Junto a esto, el narrador repara en otros repertorios de ruido frecuentes como las sirenas de ambulancias, policías o bomberos y los aviones nocturnos, cada uno con su propio régimen de reproducción que revela cierta capacidad de proliferación autónoma: “me ha ocurrido escuchar alguna máquina en la lejanía y notar cómo poco a poco el concierto de artefactos se iba desplazando, como si cada una se despertara al advertir el ruido de alguna otra cercana” (Chejfec, *Modo linterna* 66). Es interesante como este relato da cuenta de un territorio a partir de los sonidos estacionales, al mismo tiempo, cabe destacar la noción de autonomía que se confiere al régimen de reproducción de estas máquinas. Nuevamente, al

describir un objeto aparece el término “despertar”: cuando los artefactos despiertan, llegan las estaciones; cuando la nieve despierta, el tiempo retoma su curso y vuelven los sonidos. Surge otra vez el vínculo entre la actividad de las cosas, los sonidos y la temporalidad.

A través de estos ejemplos, podemos reconocer como características de los personajes de este libro, la sensibilidad de frente a lo que los rodea y una disposición desprejuiciada a la interacción con otras formas de vida. Esta apertura quizá se resume en una declaración que hace el narrador de “Hacia la ciudad eléctrica” (2013) sobre el escritor como “alguien abierto al mundo, un ser curioso por todo lo que ocurre y alguien para quien ningún saber resulta ajeno o extravagante” (Chejfec, *Modo linterna* 314). Estas palabras remiten a lo que el narrador considera una verdad de la literatura y es interesante pensarlas a la luz de las reflexiones aquí planteadas. En primer lugar, porque muchos de los narradores y personajes de Chejfec son escritores –no sólo en *Modo Linterna*– por lo cual podemos ver la importancia y el empleo de esta apertura estética hacia el entorno como parte de la actitud del escritor. Por otra parte, en la forma en que sus relatos abordan la relación entre el sujeto y el entorno, trasladando el eje hacia el mundo, más que en el sujeto mismo, en la construcción de una exterioridad y no de una interioridad.

Señales del mundo material

Por otro lado, en *Modo linterna* aparece una escala mucho más pequeña que exhibe una misteriosa complicidad entre el mundo de los objetos y los humanos y que bien puede ser analizada bajo las nociones del nuevo materialismo, como la vitalidad o la capacidad de agencia. Un ejemplo paradigmático de empatía entre un personaje y un objeto es el de Colita, el pequeño oso de peluche que lleva consigo el ensayista de “Una visita al cementerio” (pág.),

quien, por encargo de su hija, debe fotografiar al muñeco en los diferentes lugares y situaciones del viaje. Frente a una vitrina, sobre un puente del Sena, en Notre Dame, los Jardines de Luxemburgo, sobre la mesa de la *brasserie* posando junto a los cuatro amigos, viajando en el tren subterráneo o sobre una tumba del cementerio, Colita es fotografiado durante todo el viaje, incluso, en esa última mañana de domingo en París en la que el ensayista pasea con el narrador, el teólogo y el músico. Paulatinamente, en las apariciones de este animal en miniatura, va sugiriendo alguna muestra de su voluntad: “el tren abandona una estación y el ensayista saca a Colita de la mochila. Y apenas ve el cuerpo del muñeco, el narrador descubre la extraña reminiscencia que rato antes luchaba por salir a la superficie” (Chejfec, *Modo linterna* 130). Estas señales se confirman en el momento en el que el ensayista, ya concluido el viaje, revisa las fotografías y se sorprende con la actitud de Colita:

Pero lo que más llamará su atención será la actitud del muñeco, que quizás influido por la aplicación ceremonial de los tres amigos, se esmera en parecer también vivo, en mantener los ojos mirando hacia la cámara y las piernas levemente hacia arriba, como para salir mejor. De todas las fotos de Colita, ésta es la menos interesante para su hija. Y sin embargo, alcanza a notar el ensayista, es la mejor y en la que el muñeco está más presente y ha puesto más de sí, quizá porque buscaba distinguirse frente a su dueña respecto del trío de adultos que lo transportaban (Chejfec, *Modo linterna*,132).

En este punto del relato, el pequeño animal de peluche se personifica completamente, justamente su esmero por parecer vivo expone su deseo y con éste su vitalidad. Las fotografías testimonian su voluntad de aparecer de cierto modo, sus poses frente a la cámara manifiestan su conocimiento de la situación: será visto luego por su dueña. Por su parte, el narrador también se impresiona por la actitud de Colita, al recibir las fotografías puede ver

en ellas “como si alrededor de él se afirmara un halo de vida propia” (Chejfec, *Modo linterna* 133).

Ahora bien, dentro de las apariciones misteriosas de objetos, hay dos interesantes por reflexionar. En primer lugar, la bolsa de papel Kraft encontrada en el suelo del ascensor por el personaje de “El vecino invisible” (2013), y en segundo, el pedacito de papel que cae como un proyectil directo al grupo de escritores en “Hacia una ciudad invisible” (2013). La pequeña bolsita arrugada con una servilleta, que había sido utilizada como envoltorio de panadería, es recogida por el narrador, quien interpretó este hallazgo como una revelación, como un guiño del azar que lo conectaba con el territorio y su geografía luego de su largo viaje: “la geografía mandaba un representante inerte en forma de miniatura de sí misma” (Chejfec, *Modo linterna*, 24). La bolsa de papel era una máscara portátil del territorio.

Otro momento enigmático, sobre todo por la interpretación que hace el narrador, es el pequeño pedazo de papel que cae del cielo hacia el grupo de escritores en “Hacia una ciudad eléctrica” (2013). Uno a uno, se distraen de la conversación y comienzan a mirar fijamente el cielo, interrumpidos por una nueva presencia que demandaba su interés desde el cielo. Aún sin saber de qué se trataba estuvieron los cinco ahí parados a un costado de la plaza, mirando fijamente el cielo, tal como lo describe el narrador: “estuvimos un buen rato así, mirando el cenit, como extasiados ante la vista de la nada” (Chejfec, *Modo linterna*, 344). De nuevo aparece el silencio anunciando la revelación. Venía cayendo directamente hacia ellos un pequeño trozo de papel blanco, dando vueltas sobre sí mismo, dentro de las múltiples interpretaciones posteriores, el narrador concluyó que:

Ese pequeño papel blanco que venía hacia nosotros venía a representar una partícula lunar. La luna se ponía de manifiesto de ese modo y protestaba ante el abandono. El mundo material se las había arreglado para crear sus propios símbolos, metáforas y

vehículos físicos a través de los cuales dejar sentadas sus posiciones; y nosotros, o yo, como escritores, debíamos recibir las señales y ver después qué hacer con ellas (Chejfec, *Modo linterna* 346).

Acerca de este fragmento, llama la atención la idea de que el mundo material se ha manifestado frente a los escritores a través de este pedazo de papel. El escritor nuevamente aparece como el encargado de recibir estas señales –o como en *Mis dos mundos*, de hacer hablar a los objetos– e interpretar estas señales y manifestaciones físicas por las que el mundo material sentaba sus posiciones. En este caso, la protesta lunar frente al abandono.

Lo anterior da cuenta de un tipo de comprensión del mundo material que reconoce su capacidad de agencia, pues este *crea* el lenguaje de sus manifestaciones físicas para mostrar posición. De tal modo que, estos objetos se interpretan como “vehículos físicos”, producto de las determinaciones y deseos del mundo material que actúan capturando la atención de los personajes y alterando el curso de sus acciones, por ende, el desarrollo de la historia.

También es interesante que en ambos casos de *Modo linterna* estos objetos sean pedazos de papel. Para Sandra Contreras estos dos objetos enfatizan la experiencia de sintonía, de comunión con el mundo material que se da a lo largo del volumen y que muestra una “densidad de la experiencia que se proclama como preámbulo de la escritura” (Contreras 818), en la que el escritor como destinatario de estas señales, puede ser entendido como un *medium*. Además, relaciona estas dos apariciones con algunas reflexiones de Chejfec en su libro *Las últimas noticias de la escritura* (2015) donde se reflexiona sobre la pérdida del manuscrito como fundamento material de la escritura y del cómo la escritura inmaterial –en la pantalla– ha afectado a las posibilidades de la escritura. En ese sentido, estos papeles no inscritos, pero portadores de un mensaje para el escritor, hacen presente ese estatuto material perdido de la escritura proveniente de un orden más antiguo, a punto de exención.

En definitiva, los objetos en *Modo linterna* aparecen cargados de un aura de misterio que se va forjando en la progresiva aparición de señales dirigidas hacia los personajes con quienes se genera un tipo de interacción reveladora. En ese sentido, se distingue una característica transversal a los dos libros analizados en la presente investigación, la construcción de una sospecha respecto de la vitalidad, de la presencia, que van adquiriendo las cosas, que en *Mis dos Mundos* generalmente se elabora mediante la mirada como forma de interpelación, y en *Modo linterna* sucede a través de la mismas operación –en el caso del perezoso de “El vecino invisible” o de Colita en “Una visita al cementerio”– y además se incorporan estos objetos mensajeros que ponen de manifiesto la voluntad del mundo material. Con ello, ambas obras muestran una secreta complicidad entre los escritores y las cosas, de la cual se infiere que no cualquier persona advierte esta condición vital y que es la apertura del escritor lo que le transforma en destinatario de estas señales, dejándose embargar por esa “densidad de la experiencia” que antecede a la escritura.

VI. Figuras intermediales

Luego de haber analizado las diferentes interacciones con objetos, animales y materialidades, así como las descripciones de ambientes en el corpus elegido, hemos podido caracterizar las estrategias creativas con que se pone la materialidad como un eje articulador de la propuesta de Chejfec. Finalmente, voy a abordar la figura intermedial como una operación que trabaja en el mismo sentido –para el desplazamiento del relato desde el sujeto hacia el medio ambiente–, en la medida en que la potencia visualizante de las descripciones activa una experiencia estética relacionada a otros medios del arte, en este caso el dibujo y la fotografía.

Cuando utilizo el término “figura intermedial” estoy pensando en algunas propuestas de la teoría intermedial como la de W.J.T Mitchell que buscan des-disciplinar las divisiones entre la cultura visual y verbal, construyendo una mirada alternativa a la concepción purista de los medios heredada de la tradición cultural: “todas las artes son artes «compuestas» (tanto la imagen como el texto). Todos los medios son medios mixtos, combinan distintos códigos, convenciones discursivas, canales, y modos sensoriales y cognitivos” (Mitchell 7). En estas coordenadas, la figura intermedial refiere a un segundo grado de intermedialidad que corresponde a la manifestación de la imagen-texto en términos no-literales, es decir, cuando no se yuxtaponen concretamente en un mismo soporte, sino en una gama más amplia de posibilidades de imbricar la experiencia visual y verbal:

Que las imágenes, el espacio y la visualidad sólo puedan ser evocadas figuradamente en un discurso verbal no significa que su evocación deje de tener lugar o que el lector oyente no “vea” nada. Que el discurso verbal sólo pueda ser figurada o

indirectamente evocado en una imagen no significa que la evocación sea impotente, que el espectador no “oiga” o “lea” nada en la imagen (Mitchell 8).

Tal como deja entrever la cita anterior, para Mitchell la relación entre lo visual y lo verbal es un complejo entramado, una dialéctica infinita que va cambiando de lugar en las diferentes prácticas representacionales. En ese sentido, sugiere no enmarcar el problema imagen-texto en un repertorio predeterminado que permita establecer descripciones uniformes o métodos interpretativos fijos, sino que promueve un estudio caso a caso que tenga como objetivo insistir en la materialidad y pensar cómo se yuxtaponen palabras e imágenes y qué efectos producen estas mixturas: “la verdadera cuestión a confrontar en este tipo de relaciones imagen-texto no es «¿cuál es la diferencia (o similitud) entre estas palabras e imágenes?» sino, «¿qué diferencia hacen las diferencias (y similitudes)?»” (Mitchell 5-6).

En esta dirección, el siguiente análisis busca localizar y describir las principales figuras intermediales en *Mis dos mundos* y *Modo linterna*, para continuar con el estudio de la materia como una problemática elemental en estas obras que se da en diferentes niveles y que, bajo esta perspectiva, las inserta plenamente en el contexto post-medial²¹ del arte contemporáneo.

Los dibujos de William Kentridge

En las tardes de caminata y soliloquio mental, como aquel día en que deambulaba por un parque al sur de Brasil, inmerso en sus cavilaciones, el narrador de *Mis dos Mundos* se

²¹ Que se refiere, según Rosalind Krauss, a una superación de la división disciplinar en el arte contemporáneo, donde los medios de representación se mezclan (Krauss, 1999).

siente como un personaje dibujado por William Kentridge.²² Derrumbado, en la peor condición posible, con un dolor inexpressado, pero visible, se siente: “aplastado en el suelo, pulverizado como consecuencia de un acto de venganza de la materia y deshecho hasta la próxima pero todavía incierta resurrección” (Chejfec, *Mis dos mundos* 130). Lo *no-dicho*, lo *no-dibujado* y lo *difícil de representar* juegan un papel primordial en el ejercicio ecfrástico²³ que se entabla en esta parte del relato, donde el término “materializar” adquiere gran importancia.

Cuando el narrador se refiere a “Los Félix” de Kentridge, probablemente habla de un personaje de la serie de cortometrajes animados llamada *Ten Drawings for Projection* (1989-2003). Esta serie fue creada con dibujos de gran formato en carboncillo y lápiz sobre papel, y cada escena se construye a partir de un mismo dibujo que se va modificando y redibujando en el mismo pliego, exhibiendo así las huellas de las borraduras anteriores, de las modificaciones y manchas propias del dibujo que van quedando sobre el soporte. En definitiva, mostrando el proceso de creación. Vemos al personaje Félix Teitelbaum en diferentes poses y situaciones, también en sus diferentes mutaciones corporales. En honor a estas metamorfosis, el narrador lo nombra en plural “Los Félix” y se identifica con los estados que atraviesa.

Cabe destacar que las palabras que describen el estado anímico de “los Félix”, como “desecho”, “pulverizado” y “difuso” (Chejfec, *Mis dos mundos*, 130), se relacionan con los gestos y actitudes del personaje: está abatido en el suelo, por ejemplo. Pero, también con la materialidad misma de la obra: el polvillo del carbón y del lápiz que cae en la hoja y deja

²² William Kentridge (Johannesburgo, 1955) es un artista visual sudafricano que ha desarrollado una importante obra gráfica, desde el dibujo, el grabado y la animación. También tiene importantes producciones de teatro y ópera.

²³ Entendida como la descripción verbal o escrita de una representación visual.

manchas (pulverizado); las borraduras de los dibujos anteriores, que marcan el papel con líneas incoloras o grisáceas, y que hacen reverberar la figura dibujada formando una trama con sus líneas de contorno (desecho); la inestabilidad propia de este tipo de dibujo animado donde la acción se despliega línea por línea haciendo temblar la forma al ritmo del movimiento y que, junto a la huella que se va acumulando en el fondo, hacen que todo se vea inestable y borroso (difuso). En efecto, estos conceptos no buscan describir exclusivamente un estado subjetivo, sino que tienen un correlato material con el sistema de producción de la obra.

De este modo, la identificación del personaje con el mundo que presenta Kentridge tiene que ver con ese sistema productivo de la obra, con las relaciones visuales entre sujetos y objetos que se representan mediante la línea punteada, con la continuidad entre contemplación y pensamiento que esta dinámica sugiere y la reverberación del pasado, de un movimiento previo, en el estado presente. En esa acumulación del residuo de lo dibujado que pasa a ser fondo hay una suerte de presencia de lo anterior que da espesor a la imagen actual²⁴ y que permite verla como parte de un recuento.²⁵

Las líneas punteadas materializan la contemplación. El trazo discontinuo traduce el comportamiento visual de los personajes –incluso, algunos sin ojos o cuyos ojos no alcanzamos a ver–, las relaciones que entablan entre sí y con las cosas que los rodean. Representan las actualizaciones de la mirada, su continua renovación y los recorridos hacia

²⁴ Como la frase extensa de Chejfec, interrumpida, pero siempre residual, que va organizando el discurso al ritmo de las cavilaciones del escritor, de las idas y vueltas del pensamiento que aparecen como saltos, repeticiones y estiramientos, y que conforman el ritmo de su frase.

²⁵ Quizá vale recordar aquí la importancia del término recuento como una de las motivaciones del narrador al emprender la caminata hacia el parque, este ánimo de balance solitario que lo asalta en el mes de su cumpleaños y que da pie a la reflexión narrada: “Pensé en mi cumpleaños, de una inminencia cargante. ¿Me había llegado la hora del balance?” (Chejfec, *Mis dos mundos* 134).

lo observado. En ese sentido, lo que llama la atención del narrador es la capacidad del dibujo para mostrar la relación invisible entre pensamiento y contemplación, para materializar un movimiento constante de transformación –de los gestos de los personajes, de la dirección de la mirada, del cuerpo y de las cosas– develando las operaciones propias de ese lenguaje visual: “es una obra que se muestra a sí misma, en la medida en que el procedimiento, las líneas y puntos en constante transformación, forman parte del desarrollo secuencial de las historias” (Chejfec, *Mis dos mundos* 130).

Es interesante que, al analizar el recurso de las miradas visibles, el narrador encuentra un parecido entre las líneas punteadas y los chorros de agua de la fuente del lago, pues esto quizá advierte otra correspondencia entre estas dos escenas. Como se mencionó previamente, la relación entre el pensamiento y el agua condensada en la imagen de la fuente propone una cierta dimensión material del pensamiento que permite ponerlo en relación de continuidad con el agua. En la demarcación de los trayectos de la mirada a través del dibujo sucede algo análogo, pues permite materializar la contemplación como un tipo de interacción, como un trayecto visible entre dos cuerpos, un haz de luz o “una concisa o magna concentración de energía disparada desde el ojo que al llegar a su objetivo se desvanecerá” (Chejfec, *Mis dos Mundos*, 122). Traduce una relación inmaterial como la mirada y muestra su potencia como fuerza de atracción y sujeción provisional, anclando la observación a una forma perceptible.

Por último, es posible señalar que la referencia a la obra de Kentridge da cuenta de ciertos rasgos generales de *Mis dos mundos* y de la narrativa de Sergio Chejfec como el interés por establecer relaciones entre los diferentes campos del arte, en este caso particular, estrechando el vínculo entre escritura y visualidad desde las figuras intermediales del dibujo. Por otro lado, en la narración misma, volcada hacia el exterior del sujeto, se puede distinguir una plasticidad o potencia visualizante que evoca en el lector la experiencia sensible con el

entorno y las cosas que lo rodean. Desplegando y volviendo perceptible, en la materialidad de su escritura –a través del tono ensayístico y las figuras intermediales– la correlación entre contemplación, pensamiento y desplazamiento del cuerpo (caminata), como un solo movimiento al unísono. Como un flujo de materialidades y relaciones, en los cuales la mirada tiene gran poder generativo.

Fotografías y documentos

En el artículo “A condição fotográfica do relato: Sergio Chejfec e suas narrativas documentais”, Florencia Garramuño estudia las apariciones de la fotografía en *Modo Linterna*. En primer lugar, menciona cómo en la edición de *Entropía* se incluyen fotografías para ilustrar algunos momentos descritos en el libro: en la portada, la fotografía del ángel de nieve de “El seguidor de la nieve”; dentro del libro, el cartel luminoso en el frontis del edificio mencionado en “Hacia una ciudad eléctrica”; y en la pestaña del libro, la fotografía del autor escribiendo en un viaje en tren. Esta última imagen –“en el umbral de la ficción”, dice Garramuño (*A condição* 33)– se relaciona con todos los relatos del volumen protagonizados por un narrador o un novelista. También nos recuerda, relevando este problema en el libro, que el título hace referencia a una fotografía tomada en el modo linterna del celular en medio de la oscuridad del cementerio de París, por donde los personajes de “Una visita al cementerio” buscan la tumba perdida de Saer.

Luego destaca, como lo más interesante, la manera en que los relatos refieren a las imágenes o interrumpen el momento de la captura, suspendiendo el acto fotográfico. En ambos casos, la narración reemplaza la fotografía, incorporando su lógica: “Os relatos, como se fossem fotografias, parecem recortar de uma experiência só aquilo que o modo lanterna

permite expor: um fragmento, um pedaço, um resto”²⁶ (Garramuño, *A condição fotográfica* 34), generando, a partir de la textualidad, un tipo de experiencia fragmentaria.

Así, Garramuño denomina la condición fotográfica a este modo de reemplazar las imágenes por el relato, a la operación de sustitución que refiere la imagen sin exhibirla y que busca evocar, textualmente, el código visual de la imagen fotográfica:

Não tanto porque o texto adquira características da fotografia, quanto porque ao se referir a fotografias e incluir algumas delas no interior do relato, seja em sentido figurado seja ejam sentido literal, o texto parece querer funcionar como uma fotografia: a escrita parca e denotativa, e a aspiração a um estatuto documental ligado à fotografia –mesmo quando criticadas–, apontam claramente para a substituição de um relato desenvolvido em suas sucessivas ilações de acontecimentos para recortar uma imagem congelada de uma história num presente parado, estacado (Garramuño, *A condição fotográfica* 34).²⁷

En otras palabras, la condición fotográfica del relato apunta a un impulso documental que se dedica a enmarcar una parte del mundo, en vez de una historia. Probablemente, es lo que podríamos comprender como una práctica representacional que manifiesta una relación metonímica del mundo. En este sentido, se está señalando un proceso de transformación, de desplazamiento hacia la documentalidad, como una incrustación de lo real que tensiona la ficción.

²⁶ “Los relatos, como si fuesen fotografías, parecen recortar de una experiencia solo aquello que el modo linterna permite exponer: un fragmento, un pedazo, un resto”.

²⁷ “No tanto porque el texto adquiere características de la fotografía, sino porque al referirse a fotografías e incluir algunas de ellas al interior del relato, sea en sentido figurado, sea en sentido literal, el texto parece querer funcionar como una fotografía: la escritura parca y denotativa, y la aspiración a un estatuto documental ligado a la fotografía -incluso cuando son criticadas-, apuntan claramente a la sustitución de un relato desarrollado en sus sucesivos encadenamiento de acontecimientos para recortar una imagen congelada de una historia en un presente parado, estancado”.

Este impulso documental se genera, en gran medida, a través de las figuras de lo impersonal o anónimo que descentran el relato de la experiencia subjetiva y posibilitan una narración de los hechos que trascienden el punto de vista personal y que se centran en el problema de la experiencia, registrando seres, animales, paisajes, fenómenos y eventos, desde una lógica fotográfica (Garramuño, *A condição* 39).

Desde una perspectiva afín, Luz Horne en *Literaturas reales* (2011) describe la vuelta al realismo del arte contemporáneo como una nueva configuración cultural, un cierto clima o movimiento que incorpora un amplio panorama de manifestaciones culturales que dan vigencia al problema de lo real²⁸ y que, en el campo teórico latinoamericano, han circulado bajo la idea de una estética realista desde los 90 en adelante: “tanto en la literatura como en las artes plásticas y en el cine, se descubre un deseo de ofrecer un testimonio o un documento, de realizar un «fresco» del mundo contemporáneo” (Horne 11).

Así, su estudio se enfoca en un tipo de narrativa –de autores argentinos y brasileños– que, si bien se interesa por los temas clásicos del realismo²⁹, retoma ciertas estrategias de la vanguardia con el fin de construir un relato de la época actual. Se mueve en el espacio intersticial entre la tradición realista y el legado de las vanguardias históricas. En este contexto, incorpora la obra de Chejfec recalcando su vinculación con otros medios del arte a través de la imitación de su lógica. Asimismo, desde la apropiación del funcionamiento de registros no lingüísticos –como imágenes, instalaciones, espectáculos, performances,

²⁸ Por ejemplo, el incremento de exhibiciones de arte que tratan problemáticas de lo real, el teatro documental, los *reality shows* de la televisión, la importancia que ha adquirido el cine documental y los géneros autobiográficos en la literatura y en las artes visuales (Horne 13).

²⁹ “El realismo histórico se define por el compromiso con una determinada realidad histórica, por la inclusión de temas de la vida real antes no dignos de las artes y por el compromiso con un lenguaje representativo transparente, verosímil, objetivo y distanciado, sin estetización, sin idealización, sin intervención valorativa y juicio moral por parte del autor” (Schøllhammer s.n.)

exhibiciones, experiencias, ejemplifica Horne— pone en cuestión, por una parte, la continuidad del relato y su verosimilitud y, por otra, introduce el problema del realismo: “paradójicamente es a partir de esa desestabilización textual debida a la intervención de un elemento ajeno a lo estrictamente literario que el realismo se logra” (Horne 15). De esta manera, la narrativa construye un relato de lo contemporáneo mediante la producción de una discontinuidad.

Desde estas coordenadas, Horne analiza la novela *El aire* (1991) de Sergio Chejfec pensando en el ejercicio de yuxtaposición de la literatura y la fotografía y en el efecto realista que esta figura intermedial produce, en tanto indicio de materialidad que desestabiliza la estructura narrativa. Es decir, las fotografías, o más bien, las referencias fotográficas que aparecen en *El aire* —y también en *Modo linterna*— introducen una retórica indicial³⁰ que trae la presencia de lo real. Así, el documento fotográfico es entendido a partir de su conexión física con el referente: “lo único que se busca crear es la ilusión de que el texto puede conservar algo de la materialidad propia de lo real y, en ese sentido, el aspecto que se subraya de la imagen es el que está relacionado con su indicialidad” (Horne 117). En suma, Horne describe esta operación como una ficcionalización del documento fotográfico entendido como índice, que produce un efecto de realismo.

Por otra parte, Horne desarrolla esta noción de lo indicial, más allá de la fotografía, como una aspiración de mostrar algo, una sensorialidad o materialidad que excede lo

³⁰ En relación con la fotografía, Peirce en 1885 señala el estatuto indicial de la fotografía como signo de conexión física, abriendo camino al verdadero análisis del estatuto de la imagen fotográfica: “En términos tipológicos, eso significa que la fotografía está emparentada con esta categoría de «signos» entre los que se encuentra también el humo (indicio de un fuego), la sombra (indicio de una presencia), la cicatriz (marca de una herida), la ruina (vestigio de lo que ha estado ahí), el síntoma (de una enfermedad), la huella de un paso, etc.” (Pierce en Dubois 48) Hay un instante de *pura indicialidad* que corresponde al momento de exposición, donde la foto puede ser considerada puro acto-huella o mensaje sin código, para luego ser retomada por la codificación, explica Dubois en *El acto fotográfico*.

discursivo y que responde a un deseo de referir “registros de experiencias fuera del orden de la palabra” (119). El texto trabaja para activar en el lector la experiencia sensible con el mundo: “que pueda ver, oler, palpar u oír lo que sucede en las tramas” (Horne 120)³¹. Si bien esto se describe principalmente en *Boca de Lobo* (2000) y en *Los incompletos* (2004) definitivamente puede ser desplazado hacia *Mis dos mundos* y *Modo linterna* –y quizá, en general, a la narrativa de Chejfec–, puesto que, como se ha desarrollado en la presente investigación, en ambas obras habita un deseo explorar la relación del sujeto con el entorno y de recoger mediante la fotografía, las cosas y las materialidades, señales del mundo material, rastros de una vida que se manifiestan más allá del sujeto y con el sujeto en la interacción: “es como si los textos se preguntaran una y otra vez cómo habla el mundo –cuál es su modo de expresarse– y como si intentaran hacer hablar a la literatura de ese modo” (Horne 118).

Sin duda, la idea de una condición fotográfica del relato que propone Florencia Garramuño dialoga directamente con las ideas de Luz Horne sobre el realismo en la literatura contemporánea.³² Ambas apuntan a un acercamiento hacia lo documental que, acorde al tiempo que se busca representar, se configura desde el fragmento, desde la interrupción de la narración por una fracción de realidad –en este caso la fotografía– que construye lo que el mismo Chejfec ha llamado una “documentalidad” para referir a la estrategia literaria con que

³¹ En esta línea, Schøllhammer reflexiona sobre la nueva mirada del realismo actual frente al realismo histórico, bajo la idea de la creación de una experiencia de lectura que permita el encuentro con la realidad: “Y mientras el realismo histórico, como observara Foucault, nutría la utopía de un lenguaje transparente, neutro, legible y distanciado, en la cual el mundo visible pudiese reflejarse sin distorsión, los contemporáneos se aproximan a la afectividad oral y táctil de la percepción sensible, condensada en la poeticidad opaca de las palabras” (Schøllhammer s.n.).

³² De hecho, Garramuño cita a Horne en su artículo “A condição fotográfica do relato: Sergio Chejfec e suas narrativas documentais”, para comentar la importancia de las imágenes en las novelas de Chejfec, en tanto se busca captar una temporalidad contemporánea mediante la incorporación de la lógica de la imagen en el texto.

aparece este impulso documental en su obra: “es una especie de incrustación que se puede producir en los relatos, donde algunos elementos están exhibidos o mostrados y que aparecen como extraídos de lo real” (Chejfec en Garramuño, *A condição fotográfica* 36).

En *Modo linterna*, la fotografía y lo documental son explícitamente reflexionados. Un ejemplo de cómo se inserta la fotografía en el relato “Donaldson Park” (2013) es cuando el narrador comenta la obra de Robert Smithson³³ “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”.³⁴ En su descripción del paisaje construido de Nueva Jersey –uniforme e hiper-regulado–, el narrador menciona esta obra de 1967 como un antecedente de reflexión estética sobre el paisaje industrial y la capacidad del ser humano para cambiar la naturaleza, capturando situaciones sin actividad humana visible, el territorio y sus ruinas:

Clasifica monumentos menores y mayores, fotografiando los principales. El puente es el más importante: por efecto de la luz sobre los tirantes y el entarimado, mientras lo atraviesa cree caminar sobre una enorme fotografía hecha de hierro y madera; o sea, la foto que toma es prueba de la misma experiencia monumental (Chejfec, *Modo linterna* 44).

Tal como se puede reconocer en la cita, el ejercicio visual de Smithson es descrito como la reconstrucción de una experiencia con el territorio que se documenta mediante la fotografía. Incluso, ese ejercicio de reconstrucción es tal que se narran las percepciones del artista en el lugar, cómo se va encontrando con los objetos y qué piensa sobre ellos. Además, se ficcionalizan sus impresiones e interacciones buscando referir una sensorialidad, como propone Horne, más allá de lo discursivo: “pero Smithson percibe ese trance mecánico en

³³ Robert Smithson (Passaic, Nueva Jersey, 1938-1973) fue un artista contemporáneo precursor del *Land Art*.

³⁴ “Un tour por los monumentos de Passaic, New Jersey” (1967) es una serie de seis fotografías de paisajes industriales que, con cierta ironía Smithson titula como “monumentos”, pues aparecen espacios abandonados, ruinas de la ciudad, carentes de significación estética o histórica.

clave abstracta, incluso astronómica: le parece el movimiento imperfecto, limitado, de un perimido mundo físico” (Chejfec, *Modo linterna* 44). En efecto, la fotografía es la prueba de una experiencia monumental y no el registro de un monumento.

Un relato articulado por la fotografía es “Una visita al cementerio” (2013) y el ya comentado caso de Colita. Resulta interesante la reflexión al final del relato, justo en el momento previo a tomar la esperada (y fallida) fotografía a la tumba de Saer, que hace el ensayista en torno a la imagen entendida como documento:

Lleva la cámara para documentar. No otra cosa le pidió su hija con otras palabras cuando le encomendó a Colita, y no otra cosa busca ahora el narrador. Piensa entonces en un tema para un próximo ensayo: la idea de documento como noción previa a la experiencia y el tremendo impacto de eso sobre la idea de historia, incluso sobre la idea de literatura (Chejfec, *Modo linterna* 145).

Aquí aparece, oblicuamente, la idea de documentalidad y su función en la literatura como elemento “no-ficcional”³⁵ que irrumpe en la historia como prueba de los hechos verdaderos. En ese sentido, “previo a la experiencia” podría indicarnos aquello real que tensiona la ficción: la historia que conecta con el afuera del libro, la cual irrumpe como prueba de lo narrado y como elemento previo a la historia. Como sucede en el caso de las fotografías del viaje del ensayista, puesto que le permiten reparar en la actitud de Colita –su “halo de vida propia” (Chejfec, *Modo linterna*, 133)– semanas después del viaje, mientras repasa las fotografías. Sumado a esto, en este ejemplo, la fotografía se concibe como vía de revelación.

Continuando con la noción de documentalidad, en el relato “Novelista documental” (2013), tras varios intentos fallidos de retratarse con las guacamayas del hotel, el novelista

³⁵ Aunque sea *paradójicamente* ficcional, pues no vemos las imágenes en el libro o no todas las imágenes referidas son verificables, como el caso de Smithson o Kentridge.

explica que su necesidad de documentar yace en el poder demostrar después la veracidad de aquello que describe:

Pero de un tiempo a esta parte no sé si la realidad a secas, en todo caso el documento acerca de los hechos verdaderos, es lo único que me salva de una cierta sensación de disolución. La novela, le digo, puede ser ficción, leyenda o realidad, pero siempre debe estar documentada. Sin documento no hay novela, y yo preciso esta foto con las guacamayas para poder escribir sobre ellas y yo, porque de lo contrario cualquier cosa que ponga carecerá de profundidad; no dejaré estela, aclaro (Chejfec, *Modo linterna*, 163).

Este fragmento probablemente es el que mejor da cuenta del impulso documental que refiere Garramuño en el artículo recién comentado, donde reflexiona sobre este mismo extracto: “condição fotográfica ou documental aparece assim como a única possibilidade para uma literatura que teria perdido –segundo esse narrador insiste– toda capacidade de relevancia” (Garramuño, *A condição* 38)³⁶. En ese sentido, aparece ese interés propio del realismo por testimoniar una determinada época y salir de lo puramente autorreferencial; entendiendo que quizá sea esto a lo que apunta cuando diagnostica esa falta de relevancia de la literatura. Es decir, la documentalidad se presenta como la posibilidad de salir de la autorreferencialidad de la literatura, así como del dominio de la subjetividad en el caso de la novela y de producir un desplazamiento hacia lo extraliterario.

Por cierto, resulta interesante pensar en la función que las figuras intermediales tienen en dicho desplazamiento, pues más allá del problema de la documentalidad, reconstruir la

³⁶ “Así, la condición fotográfica o documental aparece como la única posibilidad para una literatura que habría perdido –según insiste este narrador– toda capacidad de relevancia” (Garramuño, *A condição* 38).

lógica de la imagen en la narración, ya sea mediante la écfrasis o en la exploración de la fuerza visualizante del texto y su descripción de objetos, ambientes, paisajes, cuerpos, etc., permite materializar relaciones invisibles o abstractas³⁷ y utilizar recursos intermediales para la densificación de la experiencia narrada.

Para sintetizar este capítulo sobre figuras intermediales, voy a contraponer los ejemplos abordados, pues representan dos maneras diferentes de establecer relaciones con otros lenguajes artísticos o, más precisamente, dos funciones de la figura intermedial en la narración. Como procedimiento común, cabe destacar que en ambos casos se trabaja un segundo grado de intermedialidad, es decir, no se yuxtapone la imagen y el texto de forma concreta, sino que la imagen se hace presente mediante la escritura, imágenes que pueden existir o no fuera de la ficción, tomando el lugar de la imagen, principalmente, desde la écfrasis. En lo relativo al análisis de los dibujos de Kentridge en *Mis dos mundos*, cabe subrayar que a través de la descripción de sus operaciones se busca hacer un paralelo con la propia escritura de Chejfec, estableciendo lo procesual como un rasgo fundamental. Junto a esto, aparece el deseo de volver perceptibles o materializables las relaciones visuales imperceptibles, como la contemplación o el pensamiento por medio del sistema de producción de la obra. También de evocar ciertos estados subjetivos mediante un tipo de visualidad/textualidad, como las cavilaciones o el abatimiento de los personajes, por ejemplo.

En cuanto a la fotografía, en *Modo linterna* el análisis realizado se puede resumir bajo el término *documentalidad*, pues este engloba varias cuestiones que guardan relación con un acercamiento hacia lo documental desde la literatura contemporánea, lo que comprende el documento como una fisura por donde ingresa lo real a la ficción. De ahí que se evoca la

³⁷ Como la relacionalidad sujeto-medio ambiente, los ensamblajes, influencias y las diferentes formas de interacción no lingüísticas entre cuerpos.

propia temporalidad del texto, articulando así un relato de lo contemporáneo a partir de lo fragmentario. Además, esta noción de documentalidad se construye mediante una retórica indicial, que entiende la fotografía como signo de conexión física con el referente. Por ende, la presenta como una prueba de los hechos que sustentan la narración, como afirmaba el novelista documental del relato. De este modo, la fotografía se presenta como una manera de evocar vívidamente un acontecimiento o experiencia sensible que respalda la historia.

Finalmente, voy a destacar algunas ideas planteadas por Chejfec en *Las últimas noticias de la escritura* (2015) que nos entregan claves de lectura para analizar las figuras intermediales en el corpus analizado. En este libro se problematiza la escritura manual y digital como dos extremos en tensión. Chejfec plantea que lo digital “tiende a producir, en algunos casos, nuevos verosímiles de representación narrativa” (Chejfec, *Las últimas noticias* 9) en cuanto se confronta con mecanismos analógicos inmateriales, asumiendo la existencia de un original o manuscrito, por ejemplo. En esta línea, plantea que la esfera digital “tiene una relación conflictiva con todo estatuto físico, emula cualquiera de las otras mediaciones sin menoscabo de su intangibilidad ni de la elocuencia de sus versiones” (Chejfec, *Las últimas noticias* 9). A saber, esto se puede conectar con el “efecto de realismo” mencionado recientemente, pues da cuenta de cómo la escritura digital remite al manuscrito —en este caso particular podríamos plantear al documento— como un intento por “solapar la ausencia de un sustrato físico” (13), como un ejercicio de reposición ilusoria de lo material: la producción de su efecto.

En este sentido, las figuras intermediales en las dos obras trabajadas están poniendo

en el centro el problema de la materia. La escritura digital³⁸ convoca lo análogo o lo material como sustitución de la pérdida de un tipo de experiencia con el mundo y, a su vez, para generar una discontinuidad en la narración que traslada el eje hacia lo extraliterario: el mundo material, los otros medios del arte, las otras formas de escritura. Es decir, el problema de la materialidad y las figuras intermediales están intrínsecamente conectados en la búsqueda por densificar la experiencia de lectura.

³⁸ En este punto, es preciso retomar lo descrito en el capítulo II “Sobre la narrativa de Sergio Chejfec”, respecto al modo en que la escritura de *Mis dos mundos*, puede ser representativa de una sensibilidad digital en términos de la ramificación temática, el enlace de hechos en largas secuencias de pensamientos e ideas, etc.

VII. Conclusión

La re-conceptualización de la materia que proponen los nuevos materialismos, sintetizada en la noción de vitalidad y relacionalidad, me llevó a reconocer una amplia gama de posibilidades de referir al campo de *lo material* desde la literatura. En el análisis realizado sobre *Mis dos mundos* y *Modo linterna*, estos conceptos definen dos ejes desde los cuales indagar en *lo material*: por una parte, en las formas de la materia, es decir, en los objetos y materialidades del mundo, en cuerpos no humanos, en el lenguaje mismo y en los medios evocados; y, por otra, en sus efectos, ya sea en los narradores y personajes, como en la conformación del medio ambiente material y sonoro, en la temporalidad y en la textualidad.

El modo narrativo y las temáticas presentes en las obras de Chejfec son leídas, en mi análisis, desde la figura de la relacionalidad, como una figura que da cuenta de una disposición estética hacia la exploración de las relaciones entre el sujeto y el mundo. En otras palabras, la relacionalidad es un efecto producido por un tipo de escritura –procesual, si se quiere– que crea una sensación de simultaneidad entre el caminar, pensar y escribir, y que escenifica al sujeto en un medio ambiente material descrito exhaustivamente.

El caminar fue una temática primordial para introducir esta idea de relacionalidad asociada a la escritura; desde ahí pude hacer un vínculo entre la textualidad de *Mis dos mundos* y el vagabundeo del narrador por la ciudad, donde la narración –ensayística, que tiende a la dispersión y a la aparición azarosa de elementos– guarda una correlación con la dinámica del pensamiento y desplazamiento físico que se describe, así como también con la escritura digital. Igualmente, la idea de una perspectiva impersonal en los relatos de *Modo*

linterna fue otra clave para sustentar la idea de una forma relacional de la escritura, en dos sentidos; primero, porque enfatiza en la ruptura del carácter subjetivo y en el paso hacia un lugar anónimo de enunciación asociado a las narrativas contemporáneas; segundo, porque en ese tránsito hacia el afuera del sujeto (y del libro) aparece el concepto de documentalidad como la posibilidad de producir un desplazamiento hacia lo extraliterario y de romper con la autorreferencialidad de la literatura.

Por otra parte, la noción de vitalidad desplazada hacia el plano literario puede ser entendida como un efecto de la descripción de los puntos de contacto, las acciones y reacciones producidas entre el sujeto y los cuerpos, las materialidades y cosas que lo rodean. En ese sentido, la vitalidad aparece como una fuerza que se despliega en la mirada de los animales (orgánicos e inorgánicos), capaz de interpelar, e incluso atemorizar a los personajes y narradores. Aún más, como una revelación de los cuerpos y objetos del mundo ante la habilidad perceptiva del escritor, capaz de recibir las señales del mundo material a través de pequeños objetos, residuos o fotografías a primera vista insignificantes. Para construir esta noción de vitalidad, la idea de un impulso impersonal en la narrativa de Chejfec también fue fundamental, pues esta propuesta dialoga con una posición posthumanista, en el sentido de que en ese abandono de la historia personal y el consecuente paso a la despersonalización se deja ver un mundo descentrado del sujeto, que hace aparecer la vida en otros cuerpos humanos y no-humanos.

Lo que sustenta la producción de la forma relacional de la escritura y la manera en que aparece la vitalidad es este descentramiento del relato que fue abordado en sus diferentes manifestaciones a lo largo de la tesis. El hecho de trasladar el eje hacia el mundo –en la construcción de una exterioridad, y no de una interioridad– permite observar las interacciones

del sujeto y el entorno, describiendo detalladamente el largo despliegue de acciones y reacciones que conforma su medio ambiente material, del que éste es solo otro actante.

Pensando en complementar el enfoque neomaterialista decidí retomar algunas ideas de la teoría intermedial trabajadas en mi tesis de pregrado³⁹. Para desarrollar el análisis de las vinculaciones con otros medios que las obras estudiadas incorporan, el dibujo en *Mis dos mundos* y la fotografía en *Modo linterna*, realicé un cruce entre los dos enfoques, centrado en la noción de figura intermedial, entendida como la producción de un efecto de yuxtaposición entre dos o más medios, que, en este caso particular, aparece en tanto el texto evoca a la imagen a través de su plasticidad. Pensar las figuras intermediales me permitió reflexionar sobre la relación de la escritura y su materialidad visible, y a la vez traza otra vía de desplazamiento del relato hacia el afuera del sujeto, evocando diferentes referentes visuales (algunos existentes, otros solo en la ficción) y experiencias estéticas de otros medios del arte.

A partir de este análisis podríamos pensar que estos dos enfoques pueden potenciarse y ser considerados complementarios. Los nuevos materialismos como una salida para disciplinar el análisis de la obra y acoger otras manifestaciones de la materia —que no consideraría un materialismo tradicional. Por otra parte, la intermedialidad como un marco que ilumina una idea de materialidad vinculada al problema del medio, y también un análisis crítico de las estrategias de producción de la obra. De esta manera, la teoría intermedial promueve un punto de vista reflexivo sobre la no división de la noción de forma y contenido, que, en línea con la propuesta de los nuevos materialismos, apunta hacia la disolución de los

³⁹ “El libro de artista como objeto intermedial: sobre *La nueva novela* de Juan Luis Martínez”

binarismos culturales.

Es más, cuando Mitchell propone enfocarse en la materia y en la literalidad como alternativa a los métodos disciplinares para abordar una obra de arte, inmediatamente resuenan los nuevos materialismos como un enfoque ejemplarmente intermedial, por su transversalidad en el campo de las artes y las humanidades, y sobre todo por la re-conceptualización de la materia que propone, que permite ampliar los parámetros de esta categoría y sus efectos.

Me parece que la forma relacional de la escritura puede ser entendida como un principio que caracteriza gran parte de la literatura de Sergio Chejfec y que, por lo tanto, tiene aún un potencial estético por explorar en sus otros textos, como una suerte de poética autoral. Estoy pensando, por ejemplo, en *El aire* (1992) y la relación con la fotografía, en *Baroni: un viaje* (2007) y las figuras intermediales que involucran escultura, performance, fotografía y escritura. Además, en la importancia del espacio y los encuentros producidos en la caminata por la ciudad en las obras recién mencionadas, y también en *Cinco* (1996), *El llamado de la especie* (1997) y *Boca de Lobo* (2000). Incluso en propuestas más experimentales como la que hace en *El mes de las moscas*⁴⁰.

Al mismo tiempo, creo importante reconocer la relevancia de esta perspectiva de análisis para abordar otras producciones actuales que problematizan los límites de la materialidad y del texto, como anuncian los textos de Garramuño y Horne, por ejemplo, pero que aún no han sido suficientemente trabajadas desde este punto de vista. Obras

⁴⁰ En este libro Chejfec hace una traducción de la escritura ilegible de la artista argentina Mirtha Dermisache en su *Libro N° 8* (1970).

experimentales o libros de artista, como *Quebrada. La cordillera en andas* (2006) de Guadalupe Santa Cruz y *El día que llovió en el diluvio* (2008), de Guillermo Núñez. Del mismo modo sería interesante extender esta aproximación a otras narrativas contemporáneas como *Cercada* (2000) de Lina Meruane, *Ramal* (2011) de Cynthia Rimsky, *Chilean Electric* (2015) de Nona Fernández, o *La filial* (2012) de Matías Celedón, por mencionar algunos ejemplos.

VIII. Bibliografía

- Bennett, Jane. *The Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. United States of America: Duke University Press, 2010.
- Benjamin, Walter. *Calle de sentido único*. Madrid: Akal, 2014.
- Berg, Edgardo. “Merodeadores urbanos en un mundo digital”. *Remate de Males* 37:2 (2017): 875-889.
- Berg, Edgardo. “Siete notas sobre la poética de Sergio Chejfec.” *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento*. 32 (2007): 10-19.
- Berg, Edgardo. “Signo de extranjería (mínimas sobre Sergio Chejfec)”. *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. 12: 15 (2003): 87-107.
- Braidotti, Rosi. *Lo post-humano*. Madrid: Akal, 2015.
- Carrión, Jorge. “Entre Sebald y Google: la deriva de Sergio Chejfec”. *Sergio Chejfec, trayectorias de una escritura: ensayos críticos*. Ed. Niebylski, Dianna C. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2012. 289-300.
- Catalin, Mariana. “En el borde de los paisajes culturales: otros, artes y yo en Baroni: un viaje y mis dos mundos”. *Sergio Chejfec, trayectorias de una escritura: ensayos críticos*. Ed. Niebylski, Dianna C. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2012. 255-276.
- Chejfec, Sergio. *Las últimas noticias de la escritura*. Buenos Aires: Entropía, 2015.
- Chejfec, Sergio. *Mis dos mundos*. Valparaíso: Kindgberg, 2015.
- Chejfec, Sergio. *Modo linterna*. España: Candaya, 2013.
- Contreras, Sandra. “Sergio Chejfec, iluminaciones profanas”. *Revista Iberoamericana*.

LXXXIII:261 (2017): 813-822.

Coole, Diana y Frost, Samantha, eds. *New Materialisms. Ontology, Agency, Politics*.

London: Duke University Press, 2010.

Dubois, Philippe. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona:

Paidós, 1986.

François, Liesbeth. *Andares vacilantes*. Argentina : Beatriz Viterbo editora, 2018.

Fox, Nick. y Alldred, Pam. "New materialist social inquiry: designs, methods and the research-assemblage". *International Journal of Social Research Methodology*. 18:4 (2015): 399-414.

Gamble, Christopher, Hanan, Joshua y Nail, Thomas. "What is new materialism?". *Angelaki*. 24:6 (2019): 111-134.

Garramuño, Florencia. "A condição fotográfica do relato: Sergio Chejfec e suas narrativas documentais Florencia Garramuño". *Caracol*, São Paulo. 17 (2019): 29-42.

Garramuño, Florencia. "O outro avança sobre mim: dimensões da vida anônima e impessoal na cultura latino-americana". *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. 48 (2016): 11-28.

Gilles, Deleuze y Parnet, Claire. *Dialogues*. New York: Columbia University Press, 2007.

Gilles, Deleuze. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

Gros, Frédéric. *Andar. Una filosofía*. Santiago de Chile: Penguin Random House, 2014.

Giunta, Andrea. ¿Qué es lo contemporáneo? Buenos Aires, Argentina: Fundación arteBA, 2014.

Groys, Boris. *Volverse Público*. Buenos Aires: Caja negra, 2014.

Hernández, Diajanida y Riquelme, Virginia. "Me gusta sentir temor, angustia y ansiedad frente a lo que estoy escribiendo". *Papel literario* [Caracas, Venezuela] 5 de septiembre

2009: 6-7.

Horne, Luz. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2011.

Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

Ladagga, Reinaldo. “La confesión de la pobreza. Un cierto Borges en Baroni, un viaje y otras obras” *Sergio Chejfec, trayectorias de una escritura: ensayos críticos*. Ed. Niebylski, Dianna C. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2012. 277-287.

Laera, Alejandra. “Bestias, basura, vida (en la narrativa de Sergio Chejfec)” *Cuadernos de literatura* 31 (2012): 105-117.

Lara, Ali. “Teorías afectivas vintage. Apuntes sobre Deleuze, Bergson y Whitehead”. *Cinta de Moebio*. 52 (2015): 17-36.

Le Breton, David. *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela, 2015.

Mitchell, William John Thomas. *Teoría de la imagen*. España: Akal, 2009.

Monterroza, Álvaro. “Una revisión crítica a la teoría del Actor-red para el estudio de los artefactos”. *Trilogía Ciencia Tecnología Sociedad*. 9:17 (2017): 50-62.

Niebylski, Dianna C. “Sergio Chejfec: De Lenta biografía a Mis dos mundos”. *Sergio Chejfec, trayectorias de una escritura: ensayos críticos*. Ed. Niebylski, Dianna C. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2012. 11-29.

Sarlo, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

Schøllhammer, Karl Erik. “Do efeito ao afeto. Os Caminhos do realismo performático”. En Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes (org.). *Novos Realismos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012: 133-146.

Solnit, Rebeca. *Wanderlust: una historia del caminar*. Santiago de Chile: Hueders, 2015.

Tocco, Fabrizio. “Los dos mundos de Sergio Chejfec”. *Mundo Hispano* nº 7 [Barcelona, España] dic 2018: s.p.

Van der Tuin, Iris y Dolphijn, Rick. (2010): “The Transversality of New Materialism”. *Women: A Cultural Review*. 21:2 (2010): 153-171.

Vila-Matas, Enrique. “Un camino insólito”. *El País* [edición Cataluña, España] 7 de jun 2009: s.p.