

REFERENCIAS INTERMEDIALES EN *MIS DOS MUNDOS* Y *MODO LINTERNA* DE SERGIO CHEJFEC¹

INTERMEDIAL REFERENCES IN SERGIO CHEJFEC'S
MIS DOS MUNDOS AND *MODO LINTERNA*

GABRIELA LÓPEZ DUJISIN

Universität Bremen
gabrielalopezdujisin@gmail.com

Resumen: En este artículo propongo un análisis de *Mis dos mundos* y *Modo linterna* del escritor argentino Sergio Chejfec (1956-2022) desde una perspectiva intermedial. Con el objetivo de reflexionar sobre los efectos que produce el encuentro entre la imagen y el texto en términos no-literales y cómo se conecta la experiencia visual y verbal en estos dos casos particulares. La primera parte está dedicada a definir el concepto de referencia intermedial y a su contextualización en un campo teórico más amplio. Luego abordaré la ékfrasis en tanto ejemplo paradigmático de esta forma de intermedialidad y estrategia fundamental en las obras estudiadas. Hacia el final del texto, presento el análisis de las referencias intermediales, a los dibujos del artista sudafricano William Kentridge en *Mis dos mundos*, y a la fotografía en *Modo linterna*.

Palabras clave: Intermedialidad, referencia intermedial, ékfrasis, Sergio Chejfec.

Abstract: In this article I propose an analysis of *Mis dos mundos* and *Modo linterna*, by the Argentinean writer Sergio Chejfec (1956-2022) from an intermedial perspective. The aim is to reflect on the effects produced by the encounter between image and text in non-literal terms and how the visual and verbal experience is connected in these two cases. The first part is dedicated to defining the concept of intermedial reference and contextualizing it in a broader theoretical field. I then address the ekphrasis as a paradigmatic example of this form of intermediality and a fundamental strategy in the works studied. Towards the end of the text, I present the analysis of the inter-

¹ Este artículo forma parte de mi investigación doctoral titulada "Escritura y visualidad: construcción de un modelo intermedial para el análisis de la literatura contemporánea". Al mismo tiempo, incorpora parte de mi tesis de Magister en Letras "La escritura como forma relacional: Nuevos Materialismos en *Mis dos mundos* y *Modo linterna* de Sergio Chejfec".

medial references to the drawings of the South African artist William Kentridge in *Mis dos mundos*, and to photography in *Modo linterna*.

Keywords: Intermediality, Intermedial References, Ekphrasis, Sergio Chejfec.

Recibido: 08/06/2023. Aceptado: 15/12/2023.

En su extensa obra narrativa, y, particularmente en las dos obras aquí estudiadas, Sergio Chejfec (Buenos Aires, 1956 – Nueva York, 2022), evoca en el lector la experiencia sensible con el entorno y las cosas que lo rodean. A través de personajes en movimiento (que viajan, caminan, se desplazan) y de la exhaustiva descripción de lo que observan en estos itinerarios. La potencia visualizante de su escritura da un lugar central a la construcción imaginaria de los espacios que recorren sus narradores y personajes, y también, activa una experiencia estética relacionada a otros medios del arte, entre ellos, especialmente a la fotografía. El presente artículo de investigación propone una lectura de estas estrategias de vinculación de la escritura con los medios visuales a través de la teoría intermedial. Una línea contemporánea de investigación que ilumina las diferentes formas en que las producciones culturales pueden combinar e hibridar los diferentes medios de representación y nos provee de categorías para contrastarlas y analizarlas. En este sentido, permite dar una lectura novedosa e interdisciplinar a las obras estudiadas.

1. Intermedialidad

Durante los últimos treinta años la noción de intermedialidad se ha difundido y problematizado desde diferentes disciplinas, principalmente en la teoría y la estética de la literatura, de las artes visuales y de los medios. Debido a la variedad de enfoques con que este problema ha sido abordado y a las transformaciones de su significado, la intermedialidad es, en efecto, un concepto polimorfo y polisémico (Mariniello, 2009: 61). En términos generales, se entiende como una línea teórica que investiga la intermedialidad de las producciones culturales, es decir, los “puntos de contacto, de roce y de intercambio que se dan entre al menos dos me-

dios convencionalmente percibidos como distintos” (González et al., 2021: 8). Por otra parte, es preciso aclarar que la intermedialidad designa tanto un objeto de estudio, como característica de ciertos productos culturales, como un método de aproximación a dichos productos (Jørgen y Schirrmacher, 2021: 4).

Aunque las manifestaciones artísticas que relacionan los medios verbales y visuales no son en absoluto una invención reciente², la intermedialidad, como línea teórica contemporánea, ha permitido abarcar un panorama más amplio e incorporar diferentes perspectivas de aproximación a los fenómenos mediales (Jørgen y Schirrmacher, 2021: 7). En la literatura se han estudiado, desde esta perspectiva, las reelaboraciones de los medios y soportes convencionalmente entendidos como literarios en relación con otras manifestaciones y discursos artísticos. Por ejemplo, las propuestas que combinan los formatos digitales con la literatura, o los fenómenos híbridos como las combinaciones entre escritura e instalación, o escritura y performance, así como también las múltiples configuraciones entre imagen-texto.

Irina Rajewsky en “Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality” (2005) conceptualiza tres tipos de manifestación intermedial: transposición, combinación y referencias intermediales. Esta categorización ha sido ampliamente citada en los estudios intermediales de obras literarias, pues permite distinguir entre diferentes niveles de intermedialidad. El primer tipo de manifestación intermedial que propone es la transposición medial, esta se entiende como el paso de un medio a otro, por ejemplo, la adaptación cinematográfica. Luego, la combinación medial o lo que otros autores como W.J.T Mitchell denominan *mixed-media* es el resultado de la mezcla de al menos dos medios distintos que contribuyen a la formación del nuevo producto, por ejemplo, el cine que amalgama texto, sonido e imagen. Finalmente, la referencia intermedial es cuando un producto utiliza sus propios medios para tematizar, evocar o imitar elementos o estructuras de un medio distinto (Rajewsky, 2005: 51-53). Es decir, hay un solo medio que está materialmente presente, el de referencia, que se contrapone al medio referido. Por lo tanto, esta

² Pensemos en el paradigmático ejemplo de la éfrasis en la descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada*.

estrategia se basa en la creación de un efecto en el que el lector/espectador percibe cualidades específicas de otro medio “como si” estuviese materialmente presente (Rajewsky, 2005: 59). Por ejemplo, referencias en un texto literario a una película, como la imitación de ciertas técnicas fílmicas como correcciones de montaje, fundidos, enfoques-desenfoques, la écfrasis, las referencias del cine a la pintura, o de la pintura a la fotografía, etc.

A diferencia de las dos primeras subcategorías donde el ejercicio intermedial es rápidamente reconocible, en la referencia se da una intermedialidad en segundo grado, es decir, de manera representacional o figurada. Por consiguiente, una referencia intermedial sólo puede generar una ilusión de las prácticas específicas de otro medio (Rajewsky, 2005: 55). Un ejemplo es 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. Tal como afirma Mitchell en la siguiente cita:

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 (2009: 8).

Como deja entrever este fragmento, 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. Una de las estrategias que imbrica escritura y visualidad, y, tal vez la más utilizada, es la écfrasis.

La acepción más conocida de la écfrasis es la que J. Herffernan propone en su artículo “Écfrasis y representación” (1991), donde la define como “la representación verbal de una representación visual”. No obstante, ha sido abordada desde diversas perspectivas por la crítica y teoría literaria. En términos generales se entiende como “un género discursivo (o un género literario) pero también una figura retórica dentro de una obra mayor, independientemente de la naturaleza de la referencia, siempre y cuando sea no verbal” (Mitchell 2009: 137). Mitchell afirma que la écfrasis puede ser comprendida en un sentido estricto, exclusivamente en relación con obras de

arte, o en uno más abierto que incluye cualquier conjunto de descripciones que tenga el objetivo de “hacer ver” independientemente de la naturaleza del objeto que se describa (una persona, un lugar, un objeto, una imagen, etc.) (2009: 139). En otras palabras, podemos ubicar a la écfrasis dentro de los fenómenos intermediales más allá de si se aborda una obra de arte o no, basándonos en la intención de un texto de dar cuenta de un fenómeno de otro medio, generalmente visual, que maneja otros signos, formas y materiales de representación y tradiciones institucionales (2009: 145).

Por otra parte, Mitchell señala el carácter puramente figurativo de la écfrasis como el requisito fundamental para que ésta funcione. Es decir, la imagen u objeto referido no pueden estar presentes, no pueden dejarse ver (2009: 142). De otra manera, estaríamos ante la presencia de *mixed-media* –o combinaciones intermediales, según Rajewsky– donde el fenómeno intermedial es explícito –como en un libro ilustrado o una historieta– y saldríamos del terreno de figuración. La naturaleza referencial de la écfrasis es, a saber, lo que justifica su inclusión dentro de las referencias o figuras intermediales.

2. Los dibujos de William Kentridge en *Mis dos mundos*

Mis dos mundos, publicada el año 2008, es una novela narrada en primera persona, que trata sobre un escritor que vagabundea por una ciudad del sur de Brasil en la que estará dos días para dictar una conferencia sobre literatura. La textualidad de la novela oscila entre la dispersión de un tipo de escritura que prolifera en sucesivas y paralelas ramificaciones temáticas, y 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.

La publicación de esta novela marca un hito para la obra de Chejfec, pues desde ese momento su trabajo recibió mayor reconocimiento y difusión internacional, tal como afirma Niebylski en la introducción de *Trajectorias de una escritura* –volumen dedicado a la obra de Chejfec: “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” (2012: 11). De alguna manera esta

obra condensa gran parte de los elementos que conforman el estilo narrativo de Sergio Chejfec, por ejemplo, se tematiza el caminar mediante personajes, en su mayoría escritores, que meditan sobre sí mismos y el proceso de escritura. Narradores que “piensan andando; o ensayan y representan sus vidas al andar” (Berg, 2017: 878). En ese sentido, su escritura tiene un marcado carácter reflexivo y metatextual. Otro elemento característico en la obra de Chejfec es su interés por las artes, prácticamente en todas sus novelas y cuentos se describen fotografías y producciones artísticas en general.

Una referencia artística por destacar es la de *Mis dos mundos*, donde el narrador reflexiona sobre los dibujos de William Kentridge³. Mientras camina, inmerso en sus cavilaciones, declara sentirse identificado con “Los Félix” de Kentridge. Derrumbado, en la peor condición posible, con un dolor inexpresado, pero visible, dice estar: “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, 2015: 130). Lo *no-dicho*, lo *no-dibujado* y lo *difícil de representar* juegan un papel primordial en el ejercicio ecfrástico que se entabla en esta parte del relato.

Al identificarse con “Los Félix” el narrador refiere a un personaje de la serie de cortometrajes llamada *Ten Drawings for Projection* (1989-2003). Creada con dibujos de gran formato en carboncillo y lápiz sobre papel, en esta serie 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. En las imágenes vemos al personaje Félix Teitelbaum en varias poses y situaciones, también en sus diferentes mutaciones corporales. En honor a estas metamorfosis, el narrador de *Mis dos mundos* utiliza el plural “los Félix” y también describe su propio dolor mediante figuras que evocan la idea de la transformación.

Las palabras con que describe el estado anímico de “los Félix”, tales como “desecho”, “pulverizado” y “difuso” (Chejfec, 2015: 130), se relacio-

³ 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.

nan 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 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. La imagen ecfástica en este caso opera a través de la corporalidad de las palabras, dando cuenta del espesor material de ese dibujo.

Otro elemento característico de la serie *Ten Drawings for Projection* son las líneas punteadas que salen desde los ojos de Félix hacia algunos sujetos y objetos que están en la escena, señalando el curso de su mirada. Este procedimiento representa las relaciones visuales entre sujetos y objetos. En este sentido, el trazo discontinuo de la línea punteada 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. También sugiere una continuidad entre contemplación y pensamiento, y muestra 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 actual⁴ y que permite verla como parte de un recuento⁵.

Las líneas punteadas materializan la contemplación y representan las actualizaciones de la mirada, su continua renovación y los recorridos hacia

⁴ 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 van apareciendo como saltos, repeticiones y estiramientos, y que conforman el ritmo de su frase.

⁵ 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, 2015: 134).

lo observado. Lo que llama la atención del narrador es la capacidad del dibujo para mostrar la relación invisible entre pensamiento y contemplación, para exhibir la 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, 2015: 130). De esta manera, la demarcación de los trayectos de la mirada a través del dibujo 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, 2015: 122). De tal modo que 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.

1. Fotografías y documentos en *Modo linterna*

Modo linterna, publicado el año 2013, es un libro que reúne nueve cuentos, de los cuales sólo dos, “Una visita al cementerio” y “Vecino invisible”, se publicaron por primera vez en este volumen. Los otros relatos –“Donaldson Park”, “Los enfermos”, “El testigo”, “El seguidor de la nieve”, “Deshacerse en la historia” y “Hacia la ciudad eléctrica”– habían aparecido en diferentes revistas y compilaciones. Al igual que en *Mis dos mundos* la mayoría de los protagonistas de los cuentos (en varios de los casos, también narradores) son escritores o novelistas que están en situación de viaje o extranjería y que observan los paisajes y las cosas del entorno: un investigador de la nieve, un escritor que busca la desconocida tumba de Saer en París, un novelista con la necesidad de documentar sus historias mediante fotografías y documentos, un vecino invisible, entre otros.

En el artículo “A condição fotográfica do relato: Sergio Chejfec e suas narrativas documentais” (2019), Florencia Garramuño estudia las apariciones de la fotografía en esta obra. 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 (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 de Saer.

Luego, Garramuño destaca 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 fotografías, parecem recortar de uma experiência só aquilo que o modo lanterna permite expor: um fragmento, um pedaço, um resto”⁶ (2019: 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 a la imagen sin exhibirla y que busca evocar, textualmente, el código visual de la imagen fotográfica. En otras palabras, la condición fotográfica del relato que propone esta autora apunta a un impulso documental que se dedica a enmarcar una parte del mundo, en vez de una historia.

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, 2019: 39). Desde una perspectiva afin, 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 cul-

⁶ “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”. (Todas las traducciones son mías).

turales que dan vigencia al problema de lo real⁷ 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” (11).

Su estudio se enfoca en un tipo de narrativa –de autores argentinos y brasileños– que, si bien se interesa por los temas clásicos del realismo⁸, 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, 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, 2011: 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 referencia 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 indicial⁹

⁷ 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, 2011: 13).

⁸ “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 2012).

⁹ En relación con la fotografía, Pierce 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 emparen-

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” (2011: 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 discursivo y que responde a un deseo de referir “registros de experiencias fuera del orden de la palabra” (2011: 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” (2011: 120)¹⁰. Si bien esto se describe principalmente en *Boca de Lobo* (2000) y en *Los incompletos* (2004) definitivamente puede ser desplazado hacia *Modo linterna* –y quizá, en general a la narrativa de Chejfec–, puesto que, en sus obras habita un deseo: explorar la relación del sujeto con el entorno y de recoger mediante la fotografía y otras referencias artísticas y extra artísticas, las cosas y las materialidades.

Sin duda, la idea de una condición fotográfica del relato que propone Garramuño dialoga directamente con las ideas de Horne sobre el realismo en la literatura contemporánea.¹¹ Ambas apuntan a un acercamiento

tada 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 1986: 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*.

¹⁰ 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 2012).

¹¹ 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.

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 esta estrategia literaria: “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, 2019: 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 Smithson¹² “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”.¹³ En su descripción del paisaje construido de Nueva Jersey, 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, 2013: 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 clave abstracta, incluso astronómica: le parece el movimiento imperfecto, limitado, de un perimido mundo físico” (Chejfec,

¹² Robert Smithson (Passaic, Nueva Jersey, 1938-1973) fue un artista contemporáneo precursor del *Land Art*.

¹³ “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.

2013: 44). En efecto, la fotografía es la prueba de una experiencia monumental y no el registro de un monumento.

Un relato directamente articulado por la fotografía es “Una visita al cementerio”. Al final, justo en el momento previo a tomar la esperada (y fallida) fotografía a la tumba de Saer, el ensayista reflexiona precisamente 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, 2013: 145).

Aquí aparece, oblicuamente, la idea de documentalidad y su función en la literatura como elemento “no-ficcional”¹⁴ 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 antecedente de la historia. Como sucede en el caso de las fotografías del viaje del ensayista, quien semanas después del viaje revisa las fotografías y repara en el “halo de vida propia” (Chejfec, 2013: 133) que el peluche Colita manifiesta. En este ejemplo, además, la fotografía se concibe como vía de revelación.

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

¹⁴ 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.

para poder escribir sobre ellas y yo, porque de lo contrario cualquier cosa que ponga carecerá de profundidad; no dejará estela, aclaro (Chejfec, 2013: 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” (2019: 38)¹⁵. 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 referencias intermediales tienen en dicho desplazamiento, pues más allá del problema de la documentalidad, reconstruir la lógica de la imagen en la narración, mediante la écfrasis, en la exploración de la fuerza visualizante del texto y su descripción de objetos, ambientes, paisajes, cuerpos, etc., permite materializar relaciones invisibles o abstractas¹⁶ y utilizar recursos intermediales para la densificación de la experiencia narrada.

Para sintetizar este análisis voy a contraponer los ejemplos abordados, pues representan dos maneras diferentes de establecer relaciones con otros lenguajes artísticos o, más precisamente, dos funciones de las referencias intermediales 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 ser factuales o no– tomando el lugar de la imagen, principalmente, desde la

¹⁵ “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, 2019: 38) (las traducciones son mías).

¹⁶ Como la relacionalidad sujeto-medio ambiente, los ensamblajes, influencias y las diferentes formas de interacción no lingüísticas entre cuerpos.

écfasis. 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, que comprende el documento o la fotografía como una fisura por donde ingresa lo real a la ficción. De ahí que se evoca la propia temporalidad del texto, articulando así un relato de lo contemporáneo a partir de lo fragmentario. Además, esta noción 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. De este modo, la fotografía se presenta como una manera de evocar vívidamente un acontecimiento o experiencia sensible que respalda la historia.

Bibliografía

- Berg, E. (2017). Merodeadores urbanos en un mundo digital. *Remate de Males* 2, 875-889. Recuperado de: [recuperado de https://www.researchgate.net/publication/322241301_Merodeadores_urbanos_en_un_mundo_digital](https://www.researchgate.net/publication/322241301_Merodeadores_urbanos_en_un_mundo_digital)
- Chejfec, S. (2014). *Modo linterna*. Barcelona, España: Candaya.
- Chejfec, S. (2015). *Mis dos mundos*. Valparaíso, Chile: Kindgberg.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona, España: Paidós.
- Garramuño, F. (2019). A condição fotográfica do relato: Sergio Chejfec e suas narrativas documentais. *Caracol* 17, 29-42. doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.voi17p29-42>

- González, S., Cruz, R. y García M. (eds.) (2021). *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. [versión digital PDF] recuperado de http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/bitstream/FFYL_UNAM/5830/1/Vocabulario%20cri%CC%81tico%20para%20los%20estudios%20intermediales.pdf
- Horne, L. (2011). *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Jørgen, B. y Schirmacher, B. (2021). *Intermedial Studies*. Reino Unido: Routledge. [versión digital PDF] recuperado de <https://www.taylorfrancis.com/chapters/oa-edit/10.4324/9781003174288-1/intermedial-studies-j%C3%B8rgen-bruhn-beate-schirmacher>
- Mariniello, S. (2009). Cambiar la tabla de operación. *Acta poética* 30, 59-85. Recuperado de: <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/325>
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. España: Akal.
- Niebylski, D. (ed.) (2012). *Chejfec, trayectorias de una escritura: ensayos críticos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Rajewsky, I. (2005), Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités / Intermediality* 6, 43-64. doi: <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Schøllhammer, K. E. (2012). Do efeito ao afeto. Os Caminhos do realismo performático. En Margato, I. y Cordeiro, R. G. (org.). *Novos Realismos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG. 133-146.