

**NARRATIVAS DESCENTRADAS: LA ESCRITURA  
DOCUMENTAL Y LA PRESENCIA DE LO  
IMPERSONAL EN *MODO LINTERNA* DE SERGIO  
CHEJFEC**

**DECENTERED NARRATIVES: DOCUMENTARY WRITING AND THE  
PRESENCE OF THE IMPERSONAL IN *MODO LINTERNA*  
BY SERGIO CHEJFEC**

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202011.21.05>

MARÍA BELÉN BERNARDI<sup>1</sup>

*Universidad Nacional de Rosario-CONICET, Argentina*

Fecha de recepción: 6 de mayo de 2019

Fecha de aceptación: 8 de julio de 2019

Fecha de modificación: 5 de septiembre de 2019

RESUMEN

El propósito de este artículo es analizar los alcances de lo anónimo en *Modo linterna* (2013) de Sergio Chejfec a partir de la emergencia de una voz fragmentaria e impersonal que, sostenida desde una perspectiva documental y sumada a la conjunción entre distintos dominios artísticos, resulta característica de lo que podría ser considerado en la actualidad como una "literatura en expansión" (Garramuño), en el marco general de un nuevo "reparto de lo sensible" (Rancière).

PALABRAS CLAVE: anónimo, documento, impersonalidad, literaturas postautónomas, narración

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze *Modo linterna* (2013) by Sergio Chejfec through the emergence of the fragmentary and impersonal voice based on its documentary perspective. This voice and the conjunction between different artistic fields are characteristic of what could be considered at present as an "expansive literature" (Garramuño), in the general framework of a new "distribution of the sensible" (Rancière).

KEYWORDS: anonymous, document, impersonality, postautonomous literature, narration

mariabelenbernardi@gmail.com. Becaria doctoral, CONICET.

## 1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como punto de partida la compleja pregunta por el estatuto de lo literario en la actualidad —que ya desde sus orígenes se plantea como problemática e inasequible— y, de manera más específica, por el modo como la narración adopta diversas modalidades y estrategias de construcción de sentido en consonancia con dicho estatuto.

En términos generales, se evidencia hoy un proceso de reconfiguración de las esferas y prácticas artísticas, es decir, un nuevo “reparto de lo sensible” (Rancière) en tanto “sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas” (9). Nancy considera que “la pregunta por el arte está planteada como la pregunta por una formación de formas para la cual ninguna forma previa está dada” (*El arte hoy* 27) y, retomando a Kant, entiende que “se trata de formas para las cuales no hay esquemas previos” (27), de lo cual colige que es menester que el arte hoy proceda bajo la lógica de idénticos principios. Esa pregunta que orienta (o desorienta) el arte contemporáneo es la misma que preside la literatura actual y que, de manera evidente, no se halla exenta de polémicas y acalorados debates.

En tal sentido, las controversiales apreciaciones de Ludmer en torno a las llamadas “literaturas postautónomas” son el síntoma de un intento de cartografiar ese presente signado por un nuevo reparto de lo sensible en el que emergen distintas (des)territorializaciones artísticas marcadas por la caída de fronteras de diversa índole: “... ya no se oponen urbano y rural, humano y animal; el régimen borra esas diferencias porque los mezcla y los superpone y fusiona. También borra las diferencias sociales e iguala a sus habitantes porque los une por rasgos preindividuales, biológicos, postsubjetivos” (Ludmer 132).

Dicho desdibujamiento de fronteras impregna también los espacios de la nación, de las disciplinas artísticas y, en el caso de la literatura, de las nociones clásicas que la estructuran, como aquellas de género, obra, autor, escritura, personaje —entre otras—, de modo tal que en la escena crítica contemporánea se elevan voces tendientes a señalar un carácter “ampliado” de la literatura. Es de interés en ese sentido señalar dos casos que resultarán iluminadores para este planteamiento. En primer lugar, la consideración que realiza Ladagga respecto de la literatura como espectáculo de realidad, vinculada específicamente con el diseño de experiencias, la realización de performances, la condición de instantáneas y la inducción a un estado de trance, producto de una mutación y de transformación constantes. “En estos universos contemporáneos, la letra escrita no está nunca enteramente aislada de la imagen (de la imagen en movimiento) y del sonido, sino siempre ya inserta en cadenas que se extienden a lo largo de varios canales” (Ladagga 20). En segundo lugar, la

concepción de Garramuño acerca de una literatura en expansión, en tanto “exploraciones literarias que establecen puntos de conexión y fuga entre ficción y fotografías, imágenes, memorias, autobiografías, blogs, chats y correos electrónicos, así como con el ensayo y lo documental” (*Mundos en común* 13), como consecuencia de una “porosidad de las fronteras entre los diferentes campos de la estética” (*Mundos en común* 14).

La relación entre imagen y literatura así como también entre la ficción y lo documental convergen en la consideración de Nancy de la literatura como “registro de experiencia” (¿Un sujeto? 10) y de la tendencia actual de los artistas (y literatos, se podría añadir) a “caracterizarse como testigos más que como artistas” (*El arte hoy* 28), frente a la caducidad de los grandes relatos y esquemas reguladores del sentido en el mundo actual.

Es precisamente en este punto, en la condición de testigos, donde emerge con toda su potencia la idea de lo impersonal en tanto “experiencia sin conciencia ni sujeto”, desde la perspectiva de Deleuze que analiza Agamben, es decir, un plano trascendental posconciencial y postsubjetivo, impersonal y no individual (492). La dimensión de lo impersonal y de lo anónimo, en conjunción con la ampliación de fronteras que caracteriza el arte y la literatura hoy, confluyen en un descentramiento de ciertas narrativas contemporáneas que problematizan, deconstruyen y, en algunos casos, hasta disuelven la noción de sujeto, y junto con ella, las de autor y narrador, dando como resultado una singular visión de lo que representa la escritura y la literatura misma.

Tal es el caso de la obra que es objeto del presente análisis, *Modo linterna* de Sergio Chejfec, en la cual las categorías y consideraciones hasta aquí esbozadas constituyen un núcleo de interrogación que insiste, desde diversas formulaciones, en el conjunto de los cuentos que la componen. Estos son narrados por una voz impersonal articulada a partir de un narrador testigo que se funde en un tipo de observación discontinua y fragmentaria, simbolizada en la invisibilidad y la documentación que fundan un particular entramado ficcional basado en “simulacros de sentido que constituyen un esfuerzo de reorganización de lo sensible y de la experiencia” (Seifert 178). En esta línea de consideraciones, me propongo leer estos cuentos en paralelo con *Últimas noticias de la escritura*, del mismo autor, puesto que ambas comparten un ansia documental que desborda el discurso literario.

## 2. DESCENTRAMIENTO DEL SUJETO / NARRADOR / AUTOR

Para comenzar, resulta productivo partir del siguiente interrogante formulado por Barthes: “¿Se puede hacer Relato (o Novela) con el Presente? ¿Cómo conciliar —dialectizar— la *distancia* implicada por la *enunciación de escritura* y la *proximidad*, los arrebatos del

presente vívidos directamente de la aventura?” (los resaltados pertenecen al original) (53). Los cuentos que aquí se abordan pueden ser leídos como un intento de respuesta, a modo de ensayo experimental, ante esta encrucijada. El problema de la inmediatez y la cercanía que requiere el presente, en contraste con la distancia que supone toda escritura, es resuelto en *Modo linterna* a partir de la adopción de un narrador que se presenta como testigo de los acontecimientos, dando como resultado un relato en apariencia sin mediación en donde prevalecen los acontecimientos narrados más que el sujeto que los experimenta. Es decir que la proximidad de los hechos del presente es recuperada a partir de su incorporación central en un texto que se presenta despojado de la visión mediadora del sujeto, que aparece desde una posición de ausencia o lejanía, como mero espectador y no protagonista de los acontecimientos.

En tal sentido, el narrador emerge incluso como una voz incapaz de organizar de manera lineal los materiales que constituyen el relato: “de los narradores no debería esperarse otra cosa: poco más que una irradiación discontinua, por otra parte sin resultados garantizados” (92). Un primer aspecto que caracteriza lo impersonal en tanto refutación de la concepción de un sujeto unívoco puede ser pensado a partir de la desarticulación de las dicotomías vida vegetativa / vida de relación; animal externo / animal interno; planta / hombre; vida desnuda / vida políticamente calificada, tal como lo plantea Agamben respecto del artículo de Deleuze “La inmanencia: una vida...”. A su juicio, “el plano de inmanencia funciona entonces como un principio de indeterminación virtual en el que el vegetal y el animal, el adentro y el afuera, y hasta lo orgánico y lo inorgánico se neutralizan y transitan el uno en el otro” (509).

Esta especie de abolición de jerarquías entre lo animal y lo humano, presente también en los aportes de Esposito en torno al “dispositivo de la persona”, aparece en *Modo linterna*, por un lado, bajo la forma de una insistencia en la presencia animal, aspecto común en gran parte de los cuentos, y por otro, a partir de una indistinción de dichos órdenes que por momentos otorga primacía al animal respecto de lo humano, por ejemplo, cuando en “Vecino invisible” se arguye que el loro “al pertenecer a otra especie era un observador privilegiado” (12). De manera inversa, cuando la observación parte de los humanos, se pone de manifiesto una animalización de estos y una humanización de los animales<sup>1</sup>, en este caso de la pereza:

Merced a su gran parsimonia el animal cuestionaba cualquier noción de lentitud, noción que por otra parte aportábamos nosotros como observadores. Una

1. Hay, además, ejemplos de atribución de caracteres humanos a la naturaleza. En “Donaldson Park”, se lee: “... en estos sitios uno repara en el comportamiento cínico del paisaje del hombre, en tanto consumación del comportamiento cínico del hombre frente al paisaje” (32).

prueba de ello es que suscribimos lentitud a tranquilidad, incluso a una disposición humana probablemente mantenida en secreto por esos animales. (18)

Respecto de la distinción humanidad / animalidad, en el cuento “Los enfermos” se hace alusión a la niñez como aquel período que conjuga ambos órdenes, dado que se la concibe como “naturaleza humana y animal al mismo tiempo, cuando estaban unidas” (61). Por otra parte, la refutación de la separación entre el mundo humano y el mundo natural es enunciado a partir de la escena del paso de los aviones por el Donaldson Park, en el cuento homónimo:

Puede haber sido una idea alocada, pero en esos momentos en el Donaldson Park muchas veces se me ocurrió pensar que la labor humana de producir mundo construido y de buscar separarlo de la naturaleza encuentra su refutación en la misma percepción de la gente... No sé por qué, esos aviones me parecían más naturales que las pequeñas luciérnagas volando a ras del piso las primeras noches calurosas de la última primavera. (48)

Por otra parte, cuando la indistinción atañe al mundo de lo orgánico y lo inorgánico, también se evidencia una prevalencia de este último orden. Por ejemplo, en “El testigo” se narra que “las cosas tenían mejor memoria que él” (61), y en “El seguidor de la nieve”, que “su actividad llega casi a cero, a tal punto que se olvida estar contemplando la nieve sino al contrario, cree estar siendo observado por ella. Se detiene en este pensamiento. Qué piensa de él la nieve cuando lo ve absorto, mirándola” (154).

En este punto, cabe introducir la noción de “tercera persona” que propone Esposito para caracterizar la relación, “que no es mera oposición”, entre lo impersonal y la persona, fundada en “fuerzas que no aniquilan a la persona, pero la empujan hacia afuera de sus confines lógicos, e incluso gramaticales. A esta estrategia de extrañamiento o rodeo responde a la perfección el texto de Benveniste” (Esposito 27), que la sitúa como “la no persona”. De dicho enunciado, es posible destacar esta idea de extrañeza y de sujeto fuera sí, para señalar lo que aparece como una no coincidencia entre el sujeto que enuncia y el enunciado que realiza respecto de sí mismo, tal como se pone de manifiesto en *Modo linterna*, por ejemplo, cuando la narración en primera persona se desplaza a la tercera: “... indiferencia de todos, con excepción de dos personas que estaban de pie (yo una de ellas)” (43) y “ese alguien que venía a ser yo repitió entonces...” (28). De manera análoga, en *Últimas noticias de la escritura*, se lee: “La escena muestra... alguien detenido frente al escaparate de una pequeña tienda. Ese soy yo...” (14).

2. Esa extrañeza respecto del sujeto que enuncia se exagera a partir de la vaguedad con que se describe esa escena previamente: “... un barrio alejado de una ciudad que apenas conocía” (Cheffec, *Últimas noticias* 13).

En palabras de Garramuño,

se trata de experiencias que arrancan al sujeto de sí mismo..., sujetos espectrales, que se definen por una levedad extendida y una suerte de vaciamiento y despersonalización radical..., personajes con varios nombres o sin nombre..., situaciones en las que confluyen personajes diferentes entre sí para conformar un sujeto compuesto que vale por varios o por un *ser cual sea* cuya individualidad, en tanto identificación de una autoridad única, se desarma en el deshilachamiento de esas construcciones. (*La experiencia opaca* 36)

“Una visita al cementerio” resulta ilustrativo de este pasaje, pues por un lado, el ensayista, el teólogo, el narrador y el músico son seres innominados, reducidos a la categoría de su profesión, por lo cual en ese sentido podrían ser pensados como sujetos en deflación, aunque el cuento mismo troque en virtud lo que a primera vista podría ser considerado como una carencia. De este modo, el teólogo “lamenta que las cartas dirigidas a él mismo sólo apelen a su nombre” (*Modo linterna* 75), al mismo tiempo que el músico “piensa que el título en muchos casos otorga más identidad que el nombre. Que un nombre lo tiene cualquiera, pero que sólo el título señala al nombre” (78).

Por otro lado, esa condición posibilita que se presenten como un sujeto compuesto: “... a lo mejor sienten que forman un sujeto colectivo, y que ese colectivo les dicta la conducta a seguir, repartiendo papeles que ellos asumen pero no poseen. Cada cuerpo es una extensión o brazo del otro, que camina al lado” (72)<sup>3</sup>. Este es un caso de sujeto compuesto que vale por varios, al que se ha aludido previamente, pero también aparece un ejemplo de cuando este equivale a un ser cual sea: en “Novelista documental”, el narrador refiere “una sensación de indistinción, como si yo pudiera ser cualquiera de los otros novelistas o críticos que ocupan las habitaciones aledañas” (113).

En suma, tal como plantea Barthes, la subjetividad (y con ella, el punto de vista desde el cual se narra) se presenta como un tejido, una red de puntos móviles, una mutación discontinua (y obstinada) de lugares, y la individuación como aquello que caracteriza al sujeto y a la vez lo deshace, multiplica, pulveriza y ausenta (85). Como corolario de estas apreciaciones, la noción de autor también es planteada por Chejfec en términos de un sujeto múltiple o desdibujado. En *Últimas noticias de la escritura*, se encarga de abordar de manera específica los vínculos entre la escritura manual y la digital, los distintos dispositivos de los que se vale el escritor para desarrollar su tarea y las consecuencias que dichas circunstancias acarrearán. En el caso de los medios digitales, advierte acerca de las distintas “formas de creación colectiva” (57) que conlleva, es decir, ese sujeto compuesto que, como

3. En otro momento del mismo cuento, el narrador (asimilable con el autor) alude al grupo como una “especie de individuo plural” (81).

se ha señalado, ya había hecho su aparición en *Modo linterna*. Por otro lado, presenta el caso de Carlos Gradin para mostrar cómo sus trabajos “tienen como principio de construcción el buscador de Google”, lo cual trae aparejada “la figura de autor devenida cadena digital, ‘charly.gr’” (74), que podría pensarse como otra variante de despersonalización.

Por otra parte, establece una relación directa entre estos procedimientos y la reconfiguración de los campos artístico y literario (si es que aún tiene vigencia dicha categoría), aludida al comienzo. Chejfec afirma: “Uno de los efectos más inmediatos de las humanidades digitales, fuera de la disolución de los márgenes entre ciertos saberes, disciplinas y esquemas de circulación y formato textual, es la desestabilización, y a veces inadecuación, de la idea de autor como categoría determinante de la obra, por un lado, y de trabajo o documento conclusivo, por el otro” (*Últimas noticias* 57)<sup>4</sup>. De allí que los nuevos soportes inciden también en una concepción diversa de lo literario y de los verosímiles realistas, en tanto emerge una literatura “ya no, o no solamente, como estrategia de representación sino como ámbito de simulación, al modo de las opciones digitales presentes en los mapas en línea, o directamente al modo de los juegos” (62).

### 3. LA ESCRITURA IMPERSONAL / EL FIN DOCUMENTAL DE LA LITERATURA

Benjamin, refiriéndose a una novela de Döblin, establece una variante del “narrador testigo” que, como se ha señalado, articula *Modo linterna*, atribuyendo esta modalidad de la voz narrativa al montaje basado en el uso del documento como principio estilístico y de composición de la obra. “Tan denso es este montaje que al autor se le hace difícil tomar la palabra. Reservó para sí las presentaciones de los capítulos, semejantes a coplas de organillero; por lo demás, no tiene apuro por hacerse oír. (Pero ya formulará su palabra)” (72).

De manera más radical, la difuminación de esa voz narrativa puede pensarse en la línea en que Esposito retoma a Blanchot, en términos de una impersonalidad que, a su juicio, se sitúa en el régimen mismo de la escritura: “... only writing, which breaks the interlocutionary relation that in the dialogic word links the first and second person, creates an opening into the impersonal” (Esposito y Campbell 131). Esta impersonalidad repercute directamente en la estructura misma de la obra, implicando “on the one side, the lowering of the narrative voice in what is a true and proper aphonia of itself, masked by the

4. De manera similar, Patricio Pron reflexiona en torno al cuestionamiento de la autoría y los principios de creación colectiva: “Años antes del OuLiPo y de la supuesta muerte del autor, las escrituras colectivas proponían una borradora similar de esa figura... no cuestionando la unicidad y la autoridad del autor sobre su texto sino, paradójicamente, mediante la multiplicación de éste. Es lo que sucedía en el caso de los cadáveres exquisitos de los surrealistas...” (34).

anonymous swarm of events; on the other hand, the loss of identity of subjects in action that takes place with respect to themselves” (131).

En primer lugar, se puede vincular esta cita en relación con la observación realizada al comienzo respecto de que en *Modo linterna* los sujetos parecieran estar más presentes ante los hechos que ante sí mismos, es decir, ante ese “anónimo enjambre de eventos” que podría responder a lo que en el texto se nombra como una voluntad de narrar la “densidad de la experiencia” (21) y la preferencia por “libros donde la vida se muestre sin interferencias” (123). En segundo lugar, ese silenciamiento al que alude Esposito responde en Chejfec a un afán documental que adopta en ocasiones la forma del testimonio, como finalidad de la escritura. De hecho, el inicio de *Últimas noticias de la escritura* señala al mismo tiempo este propósito, unido a la imposibilidad del sujeto de asir ciertas experiencias o volverlas conscientes: “... estas Anotaciones tienen para mí el valor testimonial de algo que me intriga y acaso nunca conoceré” (8).

La vocación documental adquiere en ambas obras una centralidad temática y estructural, y se articula con la preocupación manifestada por el autor en torno a los vínculos entre el original y la copia (núcleo de las reflexiones que en *Últimas noticias de la escritura* se desarrollan respecto de la ausencia de manuscrito en la escritura digital y los mecanismos compensatorios que esta falta originaria acarrea), llegando al extremo de invertir lo que se consideraría como una relación lógica entre una y otra instancia: “... la idea del documento como noción previa a la experiencia y el tremendo impacto de eso sobre la idea de historia, incluso sobre la idea de literatura” (95)<sup>5</sup>. En consonancia con esta formulación, en “El testigo” se enuncia no solo la importancia del documento, sino también una muestra de dicha inversión:

Como si se tratara de un ejercicio de ficción, esas direcciones son las únicas señales sobrevivientes del pasado, que sin embargo precisan de las guías telefónicas para presentarse como documentos en la mente de Samich. Para la mente de Samich, las guías respaldarían las direcciones, y los lugares físicos vendrían a ser las pruebas de las guías. (146)

En este sentido, el autor parece insinuar que no basta la experiencia ni los acontecimientos ni la presentación de estos a través de la escritura, sino que se necesita el registro documental para otorgarles entidad y existencia. Cuando en “Novelista documental” el narrador plantea que precisa las fotos para demostrar que es cierto lo que escribe (106), lo que se pone en evidencia es un planteamiento de tipo metaficcional en el que el autor

5. Resulta llamativa en este punto la cercanía con el planteo de Didi-Huberman acerca del “devenir documento” del arte contemporáneo, y del documento como un propósito que resulta común tanto al artista como al historiador (2).

mismo expresa su poética literaria y los procedimientos de los que se vale para su práctica, presente de manera acabada y tangible en *Últimas noticias de la escritura*.

Es decir, la historia y el pasado requieren de un elemento probatorio de su existencia (como por ejemplo, el Museo de la Antracita como el único testimonio del pasado minero de Scranton en “Hacia la ciudad eléctrica”) y la escritura apela a ese mismo registro documental (basado mayormente en la utilización de fotografías) para inscribirse como una práctica verdadera. En este sentido, resulta sugerente que en este último cuento se incluyan fotografías como prueba, que el narrador dice haber recolectado durante el festival literario: “... tomé varias fotos del acontecimiento, fotos que me sirven ahora como prueba” (210). Considero que este cuento, por ser el único en el que se pone de manifiesto la inclusión de imágenes y, además, el último, que cierra la colección incluida bajo el título *Modo linterna*, parece inaugurar la estructura compositiva de *Últimas noticias de la escritura*, donde la inserción de fotografías es un procedimiento usual, que atraviesa todo el libro. De allí que los aportes de Ladagga, mencionados al comienzo, en torno a la conjunción entre letra escrita e imagen, y los de Garramuño en relación con una literatura en expansión, que se presenta ligada de manera indisoluble a otros campos estéticos, resulten fundamentales para el abordaje de este tipo de propuestas literarias.

Por otra parte, siguiendo los indicios hasta aquí recogidos, es posible aventurar que la foto de la libreta de anotaciones sobre la cual se estructura *Últimas noticias de la escritura*, texto híbrido entre el ensayo literario y artístico y la narración, encuentra su respaldo en la obra misma, que oficia de documento (a la manera de las inversiones analizadas en *Modo linterna*). Inclusive, redoblando la apuesta, se podría considerar que este libro, además de las disquisiciones que plantea en lo tocante a las distintas propuestas artísticas y literarias que fundan su objeto en la escritura, se erige como un gran monumento que testimonia la supervivencia de la literatura, con todas sus contradicciones y a pesar de las sentencias de muerte que la amenazan de continuo. O, por lo menos, se aboca a la tarea de revivir ciertas prácticas que dan cuenta de los orígenes de escritor del propio Chefec, situados en un contexto en el que la esfera digital reportaba escasa o nula incidencia en el quehacer literario.

En este sentido, el relato de una escena en la que el autor le cuenta a un colega más joven acerca de las herramientas que utilizaba para escribir en sus comienzos, como las máquinas IBM cuyas fotografías aparecen en la página 44, suscitan en el narrador una reflexión que se encuentra en sintonía con el planteo de una obra literaria que documenta la literatura en sí misma: “Protocolos operativos que para mi amigo eran difusos e incomprensibles; y ante la reconstrucción que le ofrecía, oscilaba entre la nostalgia ajena, o prestada, y la incredulidad. A veces me veo como un enunciador de saberes

en extinción o disolución —¿la literatura no consiste también en eso?» (*Últimas noticias* 45). Sin embargo, más que como saber en extinción, la literatura se presenta aquí en pleno proceso de transformación y mutación hacia otras perspectivas de realización que no hacen sino asegurar su pervivencia y revitalización. Y la narración sería, según Chefec, una garantía de dicha superación:

La narración es a veces porosa a la emulación como una forma de recortarse frente a la desintegración de discursos. Acostumbrados a las modalidades de escritura y lectura electrónicas, a veces se produce una convergencia medio alquímica entre paradigmas propios del cyber y categorías de representación narrativa. (59)

Se trata entonces, en palabras de Garramuño, de producciones artísticas y literarias que se erigen como “frutos extraños e inesperados, difíciles de categorizar y de definir en sus apuestas por soportes y formas diversas, mezclas y combinaciones inesperadas, saltos y fragmentos sueltos, marcas y descalces de espacios de origen, de géneros... y disciplinas” (*Mundos en común* 19). Una literatura que se presenta en todo su potencial performativo y para la cual se requieren nuevas categorías, como la de “instalación verbal” (*Últimas noticias* 73) o, para tomar un término extraído de un libro que podría leerse en sintonía con *Últimas noticias de la escritura*, una “literatura expandida”, como la denomina Vila-Matas en *Marienbad eléctrico*, una obra que, al igual que la de Chefec, se caracteriza por un mismo impulso vital de registrar experiencias a partir de un texto que combina narración, ensayo, diario personal, artes visuales y fotografías que ofician a modo de instantáneas (Ladagga 15) del presente narrativo invocado y se proponen como un agregado o un resto que, al entrar en diálogo con lo escrito, suscita nuevas y múltiples zonas de significación e interpretación.

En este sentido, creo que no casualmente Chefec introduce en *Últimas noticias de la escritura* la noción de “imagen pensativa” de Rancière, que “consistiría en una dimensión autónoma tanto del creador como del espectador, una especie de ganancia o residuo, depende de quién la considere, y que puede tomarse como una condición reflexiva” (47). Es decir, imágenes que pueden ser apreciadas por el lector como aquello que “sobra”, contamina o incluso estorba en el texto, como meras ilustraciones subsidiarias de la palabra escrita o, por el contrario, como un lenguaje autónomo que puede prescindir del texto para producir sentido e inclusive para generar sus propias líneas narrativas.

En el seno de esta zona de vacilaciones, distorsiones, mezclas y descentramientos que apuntan de manera directa a la pregunta por lo literario, resulta elocuente citar íntegro el pasaje referente a la “literatura expandida”, extraído del mencionado libro de Vila-Matas:

De vez en cuando... captaba frases de los invitados. Uno de ellos preguntó a DGF si era posible hacer una obra de arte que no lo fuera. No se sabía si era una pregunta muy sencilla o muy difícil. Ella ni se inmutó, sonrió y dijo que le parecía fácil la obra de arte obvia —un cuadro, una escultura— y ella prefería moverse en zona de riesgo y de duda, le gustaba situarse en la ambigüedad y no tener que implorar que le reconozcan que hace arte, prefería desplazarse por zonas nebulosas.

Me gustó su respuesta, quizás porque me recordó que, cuando termino una novela, me gusta que me pregunten si estoy seguro de que se trata de una novela. Me gusta sentir que he hecho algo que se ha situado en los límites al buscar profundizar en las posibilidades, que sé amplísimas, del término novela. Me gusta que se perciba que, por espurio que pareciera, no he descartado nada que tuviera posibilidades de acabar en la novela, lo que ha terminado por crear la impresión de que podría no haber hecho una novela.

DGF se comporta en sus escenografías de un modo parecido. Todo a priori le parece susceptible de entrar a formar parte de la obra... De hecho, ella —tal como dijera la ensayista Ana Pato— ha encontrado 'otras formas de escribir novelas' y viene practicando desde hace tiempo el arte de la 'literatura expandida.' (36)

La literatura como zona de riesgo, y la asunción del documento y de la perspectiva impersonal como un modo de asumirlo y afrontarlo, generan gestos y apuestas, signos y síntomas de una experiencia, un pensamiento y una estética contemporánea que constituyen el núcleo de este tipo de narraciones descentradas que se ha analizado aquí.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *La potencia del pensamiento (Ensayos y conferencias)*. Traducido por Flavia Costa y Edgardo Castro, Adriana Hidalgo, 2007.
- Barthes, Roland. *La preparación de la novela*. Traducido por Patricia Willson, SigloXXI, 2005.
- Benjamin, Walter. "Crisis de la novela". *La tarea del crítico*, traducido por Ariel Magnus, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2017.
- Chejfec, Sergio. *Modo linterna*. Entropía, 2013.
- . *Últimas noticias de la escritura*. Entropía, 2015.
- Didi-Huberman, Georges. "La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre la libertad estética". *Alfredo Jaar: La política de las Imágenes*, traducido por Alejandro Madrid, Metales Pesados, 2008.
- Esposito, Roberto. *Tercera persona: política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Traducido por Carlo Molinari Marotto, Amorrortu, 2009.
- Esposito, Roberto y Timothy Campbell. "For a Philosophy of the Impersonal". *The New Centennial Review*, vol. 10, núm. 2, 2010, pp. 121-134, <https://muse.jhu.edu/article/431634/pdf>.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Fondo de Cultura Económica, 2009.
- . *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Ladagga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Beatriz Viterbo, 2007.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia, 2010.
- Nancy, Jean-Luc. *El arte hoy*. Traducido por Carlos Pérez López y Daniel Alvaro, Prometeo, 2014.
- . *¿Un sujeto?* Traducido por Felipe Alarcón, Ediciones La Cebra, 2014.
- Pron, Patricio. *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*. Turner, 2014.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Traducido por Antonio Fernández Lera, Lom, 2009.
- Seifert, Marcos. "Modo linterna. (Reseña)". *Rassegna iberistica*, vol. 38, núm. 103, 2015, pp. 177-178.
- Vila-Matas, Enrique. *Marienbad eléctrico*. Caja Negra Editora, 2015.