

**La movilidad de los espectros.
Intimidad y movimiento en *Mis dos mundos* de Sergio Chejfec**

**Daniela Alcívar Bellolio
Universidad de Buenos Aires – CONICET**

Mi personaje me ha dicho hoy: “Ante todo escribir con franqueza.”
¡Qué disparate!
Felisberto Hernández, “Filosofía de gángster”

Uno y el espacio: prefiguración del caos

Un escritor con vocación de caminante recorre, solitario, un parque en una ciudad que desconoce por completo, al sur del Brasil, a la que ha ido por un compromiso académico. Está por cumplir años, y todo en su relato parece, en principio, estar atraído por ese polo de sentido que es el cumpleaños crucial que está por venir. La obediencia a las intenciones explícitamente formuladas en la novela, que como lectores podríamos aceptar a la hora de encontrarnos con las menciones a las posibilidades del consabido “balance” que la convención dicta llevar a cabo en fechas importantes, reduciría, sin embargo, un panorama multiforme a uno solo de sus aspectos: el que resumiría todo el relato de *Mis dos mundos* en las reflexiones más o menos difusas de un escritor en plena crisis de la edad madura.

La mención del cumpleaños y la disyuntiva sobre la conveniencia de un balance con que se inicia la novela dejan paso enseguida a la

consideración sobre el espacio que se planea recorrer: un parque del que no se sabe nada salvo su nombre “medianamente musical” (7) y su gran extensión, comprobable en el mapa de la ciudad. Una serie de reflexiones alrededor del espacio, de territorios diversos y desconocidos, de tipos diferentes de parques, va centrando paulatinamente la atención en las características que el narrador imagina que tendrá su recorrido y en las consecuencias de esos espacios imaginarios sobre él:

No sé si llamarlos lugares de abandono; algo parecido a regiones relegadas es lo que quiero decir, donde el entorno se suspende momentáneamente y uno puede imaginar estar en un parque de cualquier lugar, aun en las antípodas. El sitio arrumbado, indistinto, o mejor todavía, el sitio donde la persona movida quién sabe por qué tipo de distracciones, se ausenta, se convierte en nadie y ella misma termina siendo imprecisa. (Chejfec, 2008: 7, 8)

Es esta articulación o relación empática entre los caminantes y los lugares que recorren o, más precisamente, entre el narrador y los espacios que va configurando al andar, lo primero en lo que quisiera detenerme. Es elocuente que la búsqueda de la propia abstracción, que el devenir impreciso del caminante venga dado por el espacio que recorre. Existe, a mi entender, un fuerte vínculo entre el sujeto y el paisaje, entre los personajes y los espacios en la escritura de Sergio Chejfec. La descripción obstinada de interminables paisajes desiertos o ciudades a medio arruinarse funciona en estrecha relación con la configuración de un estatuto de sujeto narrador o personaje. Para Chejfec, “ser otro significaba no tanto un nuevo comienzo o una nueva personalidad, sino más bien un mundo nuevo [...]” (2008: 13).

En *Mis dos mundos*, el relato se exaspera en la descomposición del espacio hasta su más mínima manifestación. El recorrido, forzosamente incompleto de tan minucioso, genera distancias cada vez más pequeñas a medida que avanza. Un potente, aunque ínfimo, espaciamento, le debe a su constancia la efectividad del socavamiento que realiza sobre el parque

que, en un principio, en el mapa, había aparecido como masa sólida y lisa, “el parque absoluto que absorbía la presencia de la ciudad y radiaba energía a través de las calles que terminaban en él” (2008: 20). En ese trabajo, cuya cifra es el descubrimiento de todas las potencias de la contigüidad, el enorme parque pierde espesor, se descompone en pequeñas piedras y en inscripciones a medio borrar, se descubre en la arqueología inútil de la superficie de los caminitos peatonales:

Parte de la caminata es una forma de arqueología superficial, que por lo general me resulta sumamente instructiva y en cierto modo conmovedora, porque se trata de considerar indicios modestos, irrelevantes y hasta azarosos, todo lo contrario de la definitiva pertinencia de las observaciones científicas. (2008: 38)

En la búsqueda de huellas que el narrador realiza en esa geología de lo mínimo se escenifica un modo discreto de la irrupción del pasado en el presente por la acción de lo impersonal. El pasaje recuerda un ensayo llamado “La venganza de lo idílico” (2007), en que Chejfec relata su experiencia con una serie de postales de Caracas agujereadas por termitas. Las excavaciones, como las llama, hacían posible el contacto entre tiempos y espacios distintos y se manifestaban como único reducto material en un paisaje inexistente o inaccesible, otorgándole realidad¹. En *Mis dos mundos* la mirada que se obstina en dirigirse al suelo busca formas inútiles de lo indicial, que por su “carácter menor o prescindible reponen un modo de ocupar el tiempo: uno es testigo de lo anónimo, de lo inclasificable para la historia, y es a la vez testimonio de lo que difícilmente perdurará” (2008: 38).

¹ “Las excavaciones proponían itinerarios posibles, conjugaban no sólo puntos distantes y arbitrarios, siempre emblemáticos, sino en especial distintos tiempos: con el paso de los años, los agujeros terminaban siendo lo único verdadero de estas postales: lo demás podía haberse derrumbado o, lo que venía a ser lo mismo, no existir ya como dato consistente de la realidad.” (Chejfec, 2007)

Se abren así en espacios mínimos, en las mínimas señas hacia el futuro inmediato, reductos de sentido marcados por un afán de sedimentación: no está en juego un anhelo de reconocimiento o desciframiento de las huellas, sino la mera realización de un gesto material que renuncie a la perduración, que conmueva en su aspiración a dejar marcas pasajeras que se mimeticen rápidamente con el paisaje y conviertan su presencia en una ausencia cuya vida latente residiría en las posibilidades de una aparición por venir. Testimonio anónimo, es decir inútil, esas marcas espaciales y temporales otorgan un suplemento de sentido al paisaje del que forman parte; su función no es la de recuperar el pasado sino, apenas, la de ayudar a atisbarlo, no es modificar el paisaje para hacerlo hablar de algo en particular, sino expandirlo imperceptiblemente, abrir una grieta en su interior que le sustraiga organicidad.

Así, el espacio narrado pasa de las formas geométricas y sin fisuras del mapa a la proliferación paisajística operada por un narrador que se empeña en dispersar los contornos de todo lo visible. A la generación ininterrumpida de distancias y la invasión abrupta del pasado en el espacio presente como formas de minar la contundencia formal del parque visto en el mapa, se agrega una operación de acumulación de objetos sin la mediación de una experiencia jerarquizante o, mejor, con la mediación de una experiencia del espacio que se rehúsa a organizar lo visible:

Aquello observado dos cuadras atrás está en el mismo nivel de cualquier cosa vista ayer, por ejemplo, o hace varios meses. No obstante sigo caminando empujado, más bien remolcado, por la sensación de ambigüedad, la referida zozobra. Acaso la experiencia propiamente dicha no sea otra cosa; quiero decir, de tanto caminar se me ha reducido la capacidad de admiración: la primera cuadra de cualquier ciudad activa un mecanismo de reminiscencia y de comparación que socava la ilusión o la confianza supuestamente depositada en el conjunto observado. Las cosas dejan de ser únicas y se manifiestan como eslabones. (2008: 23)

Caminar se constituye de este modo como una experiencia desorganizadora que actúa por acumulación. Si las cosas adoptan la naturaleza de un eslabón, la proliferación de los objetos no dejaría de producirse nunca. Esta infinitud de objetos carentes de organización y jerarquía escenifican un espacio caótico marcado por la dispersión, otra constante en la poética de Chejfec. En *Mis dos mundos* los objetos poseen una “voz contradictoria” (62), voz que encuentra un punto de condensación en uno de los objetos que ocupan las reflexiones del narrador: un reloj encontrado en un viaje por Alemania cuyas manecillas se movían en sentido contrario al que normalmente se mueven en los relojes convencionales.

En un paisaje en el que los objetos carecen de jerarquías y de contornos claros, confundiéndose o remitiendo a otros objetos indistintos y acumulándose pacientemente ante la mirada del narrador, es el caos como acontecimiento estrictamente material lo que adviene: “El acontecimiento tiene su sitio y consiste en la relación, la coexistencia, la dispersión, la intersección, la acumulación, la selección de elementos materiales, no es el acto ni la propiedad de un cuerpo; se produce como efecto de y en una dispersión material” (Foucault, 2004: 56, 57). El relato de *Mis dos mundos* parece perseguir, más allá de las palabras, pero en las palabras, una imagen pura de lo disperso. Tal pretensión, si bien no puede verse cumplida cabalmente en la novela (en ninguna novela, salvo mediante la alusión) no deja de ser elocuente en sus intentos. En un momento extremo de minucia descriptiva, el narrador, sentado en una banca frente a una fuente que salpica agua, imagina que el mundo que tiene frente a sí está hecho de líneas punteadas que forman una “complicada madeja; no ilegible con cierto esfuerzo, sino apenas caótica” (80).

Adentro/afuera: el relato espectral

En el paso del mapa como referencia paradójicamente concreta de un espacio a la dispersión absoluta de un paisaje que termina por estar formado únicamente de líneas punteadas, el narrador ha debido otorgar a cada objeto una vida latente, un relato imaginario y una autonomía ajena

a la conciencia, igualándose a ellos y compartiendo con ellos un espacio común², una extraña disposición territorial carente de contornos. Los enormes cisnes a pedales que esperan como un batallón en el lago, la palmera sobre cuyos posibles pensamientos el narrador elucubra y junto a la que imagina una fotografía de enormes perspectivas y de imposible realización, el reloj extraño que marca el tiempo al revés y que “conjugaba la ambigüedad y la indiferencia con que la realidad suele expresarse y progresar en su desbocada carrera hacia el futuro” (62), el narrador mismo en relación de substancial empatía con esos objetos, son fisuras en un paisaje radicalmente inconexo que busca devenir imagen. Hablando de Proust, Blanchot dice:

Como se ve, le es dada en forma conjunta la seguridad de su vocación [...], al experimentar la transformación del tiempo en un espacio imaginario [el espacio propio de las imágenes], en esa ausencia movедiza, sin acontecimientos que la disimulen ni presencia que la obstruya, en ese vacío siempre en devenir: esa lejanía y esa distancia que constituyen el medio y el principio de las metamorfosis [...], allí donde ya no se trata de hacer psicología, sino, al contrario, donde cesó la interioridad porque todo cuanto es interior se extiende afuera y adopta allí la forma de una imagen. (2002: 20)

La subjetividad del narrador de *Mis dos mundos* está hecha de las distancias que genera, del caos que persigue, de los objetos de los que se hace un igual, el paisaje que el narrador genera es un paisaje fuertemente subjetivizado, y su propia subjetividad se territorializa adoptando las formas del espacio que recorre. Hay un movimiento vacilante que hace un trayecto desde la experiencia subjetiva hacia la experiencia de lo exterior, y ahí reside en esta novela el movimiento de lo interior hacia fuera, ahí su búsqueda de una imagen, que no es la de un pensamiento sino que “implica ausencia absoluta, un *contramundo* que sería algo así

² Sobre el interés del autor por los objetos, por su carácter, su voz y su memoria, ver el ensayo “Las cosas de visita” (Chejfec, 2011).

como la realización, en su conjunto, del hecho de ser *fuera* de lo real”³ (Blanchot, 2007: 78). Este movimiento subjetivo hacia lo exterior está siempre *haciéndose*. No se trata de un afuera puro ni de una exterioridad aislada. El movimiento es siempre vacilante, “movedizo”, siempre ocurre en un límite que se presenta difuso.

En *Mis dos mundos*, más allá de las operaciones descritas hasta ahora, existe un modo concreto del movimiento de la subjetividad hacia afuera. La noche anterior a la caminata por el parque, en el cuarto de hotel, el narrador enciende el televisor y oscurece la imagen, de tal modo que sólo pueden escucharse los sonidos. La voz que emite el aparato es la de un hombre que el narrador imagina mayor y que, a pesar de haber vivido toda su vida en el campo, dice nunca haber perdido el miedo a la oscuridad. Este hombre sin rostro, pura voz flotante, es el primer “otro” que el narrador ensaya ser. Al día siguiente, al despertarse cuando aún no clareaba, su primer pensamiento está dedicado a él: “Yo no sabía si ya era de día, pero me dije que si todavía era de noche, y si yo fuera aquel personaje, en ese momento debía sentir miedo” (28). Más tarde, esa tímida transustanciación se torna temor: “Finalmente se me ocurrió algo inusual y revelador: para descubrir su rostro no tenía más que usar el control remoto, pero no lo hice porque por un momento sentí el peligro de encontrar mi propia imagen en la pantalla” (37).

Voz que flota en la oscuridad y que atemoriza precisamente por su carencia de rostro, por lo abierto —y amenazadoramente disponible— de su existencia, este hombre del campo es el primer espectro de la novela, es la primera señal de un mundo fantasmal que va a presionar la narración y que va a ser la condición de posibilidad del relato virtual que la novela busca. Una segunda manifestación fantasmal ocurre en el parque, cuando el narrador cree estar solo y se sorprende por la *aparición* de “algo” que, con su llegada, se levanta y, dándole la espalda, se aleja. Esa figura, que en principio el narrador toma por un estudiante en su receso, pronto empieza a perder densidad y se convierte en algo más:

³ Las cursivas son mías.

Porque la verdad es que así como recién puse que me había ocurrido varias veces asistir a una escena parecida, la de un “intruso-anfitrión”, es cierto que en otras ocasiones también había pasado por el trance de ver fantasmas, seres anfibios o espectrales: figuras erráticas, raudas o perezosas, que están, pasan o llegan pero siempre me ignoran. (41, 42)

Presencias pasivas, sin intenciones ni más atributos que los de la errancia y la pasividad, los fantasmas de los que habla el narrador existen apenas “a la búsqueda de un tiempo o una sustancia que los contenga” (43). Y sin embargo, aunque carezcan en sí mismos de función, para el narrador representan la posibilidad de la continuación del errabundeo que por momentos lo desalienta, la posibilidad de renovar su búsqueda sin objeto porque, “con su presencia incierta”, los fantasmas lo instalan “en otro lugar”, en una “secuencia lateral de los hechos” (43). Los fantasmas son la condensación de una presencia puramente virtual, exterior, “lateral”. En la narración, la secuencia lateral de hechos viene a constituir un modo virtual del relato; escurridizo y evanescente, el tiempo de la vida escapa a las posibilidades de la narración. La novela, que se fatiga en la descripción minuciosa de cada distancia recorrida, en la descomposición de cada mínimo tramo de espacio, postula lateralmente, a sabiendas de la incapacidad del lenguaje como generalidad impuesta a la experiencia de capturar y fijar el devenir de los acontecimientos, un relato fantasmal, un relato por venir, que no se realiza pero que lleva las marcas de una contra-efectuación:

La contra-efectuación, en tanto voluntad vacía de escribir (sin objeto, sin sujeto, intransitiva e impersonal), define lo esencial del acontecimiento literario y decide por lo tanto la “orientación” de sus políticas: política del “despoder”, es decir, de la suspensión y del desplazamiento, de la extenuación y el desvío de las relaciones de fuerza que instituyen, por su naturaleza gregaria y moral, los discursos. (Giordano, 1995: 41)

Suspendido y desplazado, el relato por venir encuentra sus posibilidades de aparición en la existencia equívoca de los fantasmas. Y el narrador inicia un movimiento hacia la exterioridad fantasmal que le permita ese contacto a distancia que es la mirada puesta bajo el efecto de la fascinación⁴, que le dé acceso al relato virtual, a la imagen que su relato quiere pero no puede decir. Así, el narrador dice: “[...] imaginé ser invisible, o vivir escondido, y que un don o poder insólito me permitían ver sin ser visto” (58). En movimiento hacia el afuera, el narrador ensaya ser anfibio y espectral como los fantasmas con los que dice haberse encontrado; en parte sujeto y en parte paisaje disperso, un poco escritor por cumplir años que confiesa miedos y frustraciones y un poco ser anónimo buscando los modos de ser-afuera, centra en la mirada las posibilidades de su metamorfosis:

[...] y me abstraje de tal modo en la contemplación del agua y los espacios circundantes que me sentí omnipotente, como si una fuerza casual, pero certera, me hubiera conferido un don: yo mismo me disolvía en el vapor que rodeaba la fuente; y comprobé cómo de este modo mi vista se ajustaba a cualquier situación: podía discernir entre lo indistinto, clasificar lo invisible y descubrir lo oculto... (58)

Esta obstinación hacia el exterior, este deseo de devenir fantasma, se hace más claro y patente más tarde, cuando el narrador, sentado en una

⁴ “Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro. Pero ¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto asombroso, cuando la manera de ver es una especie de toque, cuando ver es un contacto a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia? No un contacto activo, lo que aún hay de iniciativa y de acción en un tocar verdadero, sino que la mirada es arrastrada, absorbida en un movimiento inmóvil y en un fondo sin profundidad. Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen.” (Blanchot, 2005: 27-28)

banca junto a un anciano que dormita, imagina ser él mismo el anciano visitándose desde otro presente. Este encuentro extraño de dos momentos distintos de una misma vida, habilita la narración de los últimos momentos de su propia existencia, de los objetos legados a sus sobrinos, de las reacciones de éstos ante la modesta herencia de su tío, de la caminata hasta el parque después del encuentro final con los sobrinos e incluso las actitudes de éstos después de su muerte. Se trata de elucubraciones sobre un relato inexistente, necesariamente por venir, que abarca nada menos que la propia vida y su devenir, que cifra las posibilidades de ser otro siendo el mismo, de experimentar, con prudente lejanía, la proximidad de la propia muerte: se trata de la potencia del acontecer manifiesta en lo invisible.

Otro modo de la metamorfosis lo ensaya el narrador a través de los dibujos del artista sudafricano William Kentridge, de los que destaca el accionar de la mirada, y en particular de la mirada de uno de sus personajes, Félix: marcada con líneas punteadas, su mirada está haciéndose, ocurriendo, “en renovación continua” (107), mientras “contempla un punto del paisaje, un rincón de la habitación o las estrellas del firmamento” (107). Como los fantasmas, los personajes de Kentridge están cambiando siempre de estado, saliendo de sí mismos: “En general me resulta conmovedor asistir a las metamorfosis de sus personajes, dependientes de fuerzas terrenales que literalmente los disuelven, los extinguen o los recomponen bajo otra forma en el próximo dibujo” (108). El narrador se siente como un personaje de éstos, Félix se convierte en su “secreto blasón” (115), en su modo de acceder a una forma infrahumana, anfibia, en dispersión.

El carácter fantasmal que poco a poco adopta el narrador se basa en su movimiento hacia el exterior. Este movimiento empieza con la mirada y se extenúa hasta lo físico. Es el modo que el narrador encuentra de acceder a un relato futuro, hecho de imágenes, que su narración falla en fijar. Si la palabra fija lo existente, si sufre siempre de una “especie de afasia” (Barthes, 2002: 361) con respecto a la vida, su obstinación narrativa parece conducir a la figuración de un relato virtual (y quizás

esto sea extensivo a una gran parte de la obra de Chejfec). Todas las especulaciones sobre la vida aplicada en continuar aún después de su desaparición, sobre el pensamiento de las palmeras y los peces del lago, sobre la vida latente de los cisnes de plástico que esperan en fila que alguien los ocupe, sobre el desorden que causará “el despliegue fatuo de lo real como victoria del destino” (80) y la inminencia del caos, la cercanía del estallido que no se vive como amenaza sino en “armoniosa espera” (120), son manifestaciones de un intento prolongado de existir afuera.

Casi al fin de la novela, el narrador vuelve a pensar en el anciano que se sentó a su lado en la banca frente a la fuente. Imagina un segundo encuentro con él: “A partir de ahí se desarrollaría otra historia [...]” (123). El anciano es “un espectro del futuro, una advertencia elocuente pero sin significado claro, excepción hecha de su afán por caminar” (123). Viene entonces la postulación de los dos mundos, de la disyuntiva que atraviesa toda la narración y que he intentado examinar, la que se juega en el límite difuso entre el adentro y el afuera, entre la inmovilidad y la espera, por un lado, y los intercambios con el exterior, por otro: “Como me ha pasado en otras ocasiones, no hace falta decir que no llegué a ninguna conclusión perdurable, ni mucho menos evidente. Como disyuntiva era sin duda módica, pero parecía ser la única a la que yo podía aspirar” (124).

La disyuntiva, dice el narrador, lejos de enfrentar ambos mundos, de plantear conflictos o deseos de imposición, transcurre pacífica y ajena a los accidentes, en una “absoluta falta de contrastes” (124), con una diferencia casi imperceptible, con un límite vacilante y borroso, que hace que se trate más de un mestizaje que de una oposición, de tal modo que los dos mundos no están separados, siempre los une una mínima inclinación, una sutil intrusión, un movimiento tenue de contigüidad. Los dos mundos podrían ser uno solo en constante metamorfosis, un paisaje en continua expansión, en ininterrumpido movimiento hacia afuera.

Excurso

Un relato de Felisberto Hernández llamado “Tal vez un movimiento”⁵ condensa las características de la noción de movimiento que procuro trabajar en este artículo. En él, un paciente de un psiquiátrico dice tener “una idea”, y haber sido admitido al hospital a causa de ella, más precisamente al pabellón de los paranoicos. Esa idea, sin embargo, no es nunca ella misma: cambia con cada instante del día. “¿Cómo reconozco —se pregunta el paciente— al mismo tiempo que es una misma idea?” (2009: 130). “Esa cosa común”, aquello que une los distintos momentos de una idea, las facetas extrañas de algo que se supone único, es, dice el paciente, el movimiento.

El deseo del narrador es ver moverse una idea fuera de él. El problema que se plantea es el del movimiento de lo interior hacia lo exterior, el de *ver* lo que está adentro en el espacio del mundo desdibujando el límite, el de una idea viva. “Pero que todo eso sea una misma cosa —continúa—, que sea el movimiento de una idea mientras se hace” (131). Lo que hace inasible la noción de movimiento del narrador de este relato, es que se rehúsa a fijarlo en pensamiento conceptual, en idea muerta. Si la idea del narrador no puede ser dicha, es porque “es difícil hacer algo vivo con muertos” (132), porque el movimiento que es detenido deja de ser movimiento y pasa a ser concepto, pasa a ser muerto.

“Pero yo no me propongo otra cosa que perseguir la realización de esa idea, de un movimiento vivo que se realice fuera de mí y que siga viviendo y moviéndose solo” (132). Es la exteriorización de algo vivo, ajeno a la conciencia y reactivo a las mezquindades de lo propio, es el movimiento en movimiento, lo que no es vulnerable a la comprensión porque es imagen, contacto a la distancia, cuerpo que es “infinitamente menos que un sujeto”, cuerpo “ex-crito” (Nancy, 2003: 17), escrito afuera, donde no hay palabras.

El movimiento es por eso, únicamente, *tal vez* un movimiento; su existencia no es segura ni confiable, sólo habita el espacio de la

⁵ Agradezco a Alberto Giordano el haberme dado esta referencia que desconocía, y que modificó el curso de este trabajo.

posibilidad. Existe más allá del reino de las palabras, y cuando se intenta apresarlos, ya pasó. Este estatuto del movimiento, que escapa a las ideas de traslado y de viaje y se aproxima más a la de desplazamiento, existe en la medida en que se encuentre siempre *haciéndose*, provocando su propia escurridiza, intempestiva, aparición.

La intimidad afuera

La preocupación explícita por la inminencia del cumpleaños y el cuestionamiento sobre la conveniencia de realizar un balance de la vida con el aniversario como ocasión propicia atraviesa, con el peso de sus sentidos fuertemente anclados en las convenciones culturales, la novela entera. Este núcleo discursivo, que se explicita varias veces en la novela, habilita el despliegue de una serie de confesiones que, por un lado, hacen pensar en cierta voluntad parcialmente autobiográfica pues el narrador, anclado en una contundente primera persona, “se hace acreedor de marcas que permiten relacionarlo directamente con el autor” (Catalin, 2009) y, por otro, podrían permitir relacionar esas confesiones con el territorio de la intimidad.

Para el narrador, el caminar y el escribir son “dos actividades diferentes pero tristemente correlativas” (51). Dice también que “caminar es poner en escena la ilusión de autonomía y sobre todo el mito de la autenticidad” (14, 15). Es claro que la novela tiene como preocupación los modos de escenificar una autenticidad que oscila entre la confesión y la evasión, que recurre, a sabiendas de que lo hace “ilusoriamente”, a distintos modos del balance, confesiones de ineptitud vital o de fracaso artístico, a formas claras de autofiguración:

Si me pongo a pensar, mi evolución de caminante contemporáneo, entre curioso e incrédulo, que siempre quise ser, derivó hacia mi actual condición de caminante defraudado y por momentos furioso a través de un largo proceso que se arrastra desde hace varios años (21).

Este registro confesional se dirige, también, al ámbito de las expectativas del escritor en el campo cultural:

Siempre un escritor sueña con un público real, y esto era lo máximo a lo que yo podía aspirar. No hace falta decir que estuve tentado a dar un discurso o por lo menos ofrecer un argumento. Porque el público es más real cuando menos lo entiende, o sea, cuando blande su sordera, o por lo menos una resistencia, cuando señala nuestra inutilidad, etc. (95)

Para Vila-Matas, por ejemplo, los dos mundos a los que alude el título de la novela no remiten solamente, “como tanto se ha dicho” (2009), a lo interior y lo exterior, sino a dos modos de concebir el relato que, según el escritor español, generalmente se contraponen pero que en esta novela se reconcilian: el que podría condensarse en *Finnegans Wake*, de Joyce, un libro que es, en su inenarrable composición, dice Vila-Matas, “puro arte”, y *Les fiançailles de Monsieur Hire*, de Simenon, un libro de gran “ingenio narrativo”. Esta conciliación de dos formas opuestas de narrar vendría a dar cuenta de los logros que la literatura actual sigue pudiendo alcanzar en una época en que, dice en otro ensayo más reciente, “no se concibe una novela recién publicada que no permita un titular de prensa ligado a la más rabiosa actualidad periodística” (2011).

La intervención más valiosa que Vila-Matas encuentra en *Mis dos mundos* parece ser la que la novela ejerce sobre la cultura y el campo literario. Hostigado quizá por el mercado literario que es capaz de acompañar casi cualquier cosa con el título de “Nueva narrativa”, Vila-Matas rescata la experimentación de esta novela en tanto intervención sobre el campo y en tanto reivindicación de unas ciertas premisas relacionadas con la cuestión del valor al interior de la actual institución literaria.

Muchas de las afirmaciones del propio narrador, cuando más claramente se apega a la primera persona, se dirigen también hacia allí. No tanto —o no solamente— en términos de construcción de una figura

de autor sino también mediante la *actitud* confesional de quien relata. El recuento de frustraciones, la teorización sobre lo que significa para él caminar, cómo eso se relaciona con el escribir, las frustraciones que lo aquejan, las fobias sociales, etc., dan peso a la noción de confesión como uno de los paradigmas del libro. Sin embargo, quisiera distinguir esta actitud, bien visible en la novela, de un gesto, o un tono en el sentido blanchotiano de “la intimidad del silencio que [el escritor] impone a la palabra, lo que hace que ese silencio sea aún el suyo, lo que permanece de sí mismo en la discreción que lo aparta” (2005) para encontrar una forma de lo íntimo que, en mi lectura, esta novela manifiesta muy lejos de toda confesión.

El relato por venir que se va construyendo en los márgenes de la narración está formado de retazos y fragmentos sueltos, de imágenes en movimiento, de exterioridad con respecto al sentido. Es un relato puramente alusivo, que está al margen de lo que las palabras significan. Ese relato se desarrolla en *algún* límite impreciso, constantemente sometido al trabajo de espaciamento que la narración hace. Para José Luis Pardo, “lo que hay de vivo en la vida está en ella precisamente en el modo de no estar, bajo la especie de lo que se nos hurta, de lo que no poseemos [...]” (1996: 148). Si la caminata del narrador deviene escritura, no es tanto por las relaciones explícitamente referidas entre ambas actividades, sino porque el carácter incompleto de la caminata, su modo parcial, mínimo, de aprehender el espacio y de plegarse a él, escenifica la imposibilidad de fijar el paso de la vida por las palabras, imposibilidad que se vuelve potente, positiva en el sentido de lo que puede, cuando alude a los relatos que no se podrán efectuar, a los mundos que están siempre por venir, a los territorios del futuro que generan, con su ausencia, una escritura cuyo sentido, como el de los recuerdos o los sueños, está por venir o ya ha pasado; se trata de una existencia inasible que se atisba pero jamás se comprueba, cuyo modo de manifestarse es la fulguración, tal vez un movimiento.

No es la confesión lo que da la medida de lo íntimo sino el fracaso de todo balance, y más aun, el fracaso de toda idea de balance, de todo

propósito en esa dirección. Los intentos de retener la vida al borde de cumplir un año más no da la medida de lo íntimo en *Mis dos mundos*. Por el contrario, tal como dice Pardo, “al liberar la vida, la intimidad se nos ofrece como un presente, se nos regala, se nos presenta” (153). Esta noción de intimidad, contraria a la que la considera lo más privado de lo privado, aquello que guardamos en lo más profundo de nuestro ser y ocultamos celosamente de miradas ajenas, la considera un efecto del lenguaje, aquello que las palabras quieren pero no pueden decir, y que necesita del concepto de distancia para existir. Implica una distancia que permite a la lengua resonar. Ese espacio, curvatura o arruga, está en el interior del sujeto y es lo que permite al sonido de la propia voz viajar lo suficiente como para poder, al chocarse contra un obstáculo, crear un eco, una señal audible. La extrañeza que resulta de la percepción de la propia voz a destiempo de su emergencia descompone la identidad del sujeto con respecto a sí mismo e impugna sus pretensiones de individualidad, escenificando un intervalo que enrarece la unidad del sujeto y de su discurso: “Mi identidad se encuentra minada íntimamente, socavada desde el interior por mi intimidad. La intimidad es lo que me impide ser idéntico a mí mismo” (Pardo 1996: 47).

Una identidad minada, que falla en ser idéntica a sí misma, que deviene *espacial*, hecha de distancia y de paisaje, es decir múltiple, ajena, “algo propio, porque intransferible, pero también impersonal, íntimamente extraño” (Giordano, 2008: 52), se muestra en su gesto de estar siempre retirándose:

Si llamamos gesto a aquello que permanece inexpressado en todo acto de expresión, podremos decir, entonces, que exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central. (Agamben, 2005: 87)

Ante la plenitud confesional, el vacío de la intimidad escenifica una peregrinación tácita e incompleta de la primera persona hacia la tercera, otro modo de generar una distancia que devenga espacio íntimo, olvido

de sí mismo. Es en este movimiento, en el intervalo que se genera con el espaciamiento, en los momentos en que el yo se abandona a una serie infinita de líneas punteadas, o se pliega a una metamorfosis vegetal o mineral, cuando *algo* íntimo aparece. Ese algo no es ya figura sino “alusión a lo que es sin figura, y de forma dibujada sobre la ausencia, se convierte en la informe presencia de esa ausencia, la apertura opaca y vacía sobre lo que es, cuando ya no hay mundo, cuando todavía no hay mundo” (Blanchot, 2005: 29). Y en ese paisaje apocalíptico o precósmico, entre esos dos mundos en caos, se insinúa el relato de una intimidad difusa.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. “El autor como gesto”, en *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo. 2005.

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. “Revistas y formaciones”. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires, Hachette, 1983. 96-101.

Avellaneda, Andrés. “Literatura Argentina, diez años en el sube y baja”. *Todo es Historia*, 120 (1977), 105-120.

Barthes, Roland. “No se consigue hablar nunca de lo que se ama”, en *El susurro del lenguaje*. Madrid, Editora Nacional de Madrid, 2002.

Blanchot, Maurice. *El libro por venir*. Madrid, Editora Nacional, 2002.

. *El espacio literario*. Madrid, Editora Nacional, 2005.

. “El lenguaje de la ficción”, en *La parte del fuego*. Madrid, Arena, 2007

Catalin, Mariana. “Sobre los riesgos del balance”.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/dosmund.html/> 17

Septiembre 2011.

Chejfec, Sergio. *El punto vacilante*. Norma, Buenos Aires. 2005

. “La venganza de lo idílico”. 2007a

<http://parabolaanterior.wordpress.com/2007/10/02/la-venganza-de-lo-idilico/>

15 Septiembre 2011.

. *Mis dos mundos*. Buenos Aires, Alfaguara, 2008.

. “Las cosas de visita”.

<http://parabolaanterior.wordpress.com/2011/01/06/las-cosas-de-visita/>

15 Septiembre 2011.

Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia, Pre-textos, 2004.

Giordano, Alberto. *Literatura y poder*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1995.

. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*.

Mansalva, Buenos Aires, 2008.

Hernández, Felisberto. “Tal vez un movimiento”, en *Obras completas*, vol. 1. México, Siglo XXI, 2009.

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid, Arena, 2003.

Pardo, José Luis. *La intimidación*. Madrid, Pre-textos, 1996.

Seel, Martin. *Estética del aparecer*. Katz, Buenos Aires, 2011.

Vila-Matas, Enrique. “Doctor Finnegans y Monsieur Hire”.

<http://www.enriquevilamatas.com/textos/relchejfec1.html/> 12

Septiembre 2011.

. “Algo por lo que recordarme”.

<http://www.enriquevilamatas.com/relecturas.html/> 12 Septiembre 2011.

Versión digital: www.celarg.org