

Salir a buscar el paisaje: formas de lo geográfico y derivas de la mirada en El llamado de la especie de Sergio Chejfec

Daniela Alcívar Bellolio

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS

ABSTRACT

Space, as a narrative device, has a decisive role in Sergio Chejfec's essays, poems, short stories and novels. This article examines the ways in which landscape as a notion, in interaction with the gaze, provides a series of narrative possibilities that put in question notions conventionally related to narration forms in *El llamado de la especie*. Progress, development, causality are some of the issues that end up destabilized in the story as the space becomes the central concept of this narrative work.

Keywords: Sergio Chejfec, *El llamado de la especie*, Landscape, Image, Gaze.

El espacio en tanto que dispositivo narrativo tiene un papel decisivo en la obra narrativa, ensayística y poética del escritor argentino Sergio Chejfec (1956). El presente trabajo examina el modo en que el paisaje como noción, en articulación con la mirada, provee una serie de posibilidades narrativas que en *El llamado de la especie* ponen en cuestión nociones convencionalmente adjudicadas al relato. Avance, desarrollo, causalidad son algunos de los presupuestos que ven desestabilizada su preponderancia en el relato en la medida en que el espacio se erige como principal vector de esta narrativa.

Palabras claves: Sergio Chejfec, *El llamado de la especie*, Paisaje, Imagen, Mirada.

Se siente vulnerable, inepto, ante la visibilidad garantizada por la tradición, la historia o el terminal estallido contemporáneo. Ha perdido el paisaje. Más aun, y una vez más: ya no hay paisaje. Sin embargo, no tiene otra herramienta, otro discurso, otra opción; no sabe hacer otra cosa que salir a buscarlo.

Eduardo Stupía, "Sobre el paisaje"

La imagen-paisaje.

Según cierta filosofía de la literatura, la escritura dispone al lenguaje al contacto a distancia que es la mirada cuando se hunde en la imagen, cuya pasión es la "fascinación" (Blanchot, 2005, p. 27). La fascinación de la imagen es la súbita transformación de la distancia en encuentro, cuando lo que se ve se impone a la mirada en una especie de contacto involuntario, cuando ver es ser arrastrado en un movimiento que supone una especie de toque a distancia. La imagen sería, en este sentido específico, aquello que la cosa (el mundo, el sujeto) *vuelve a ser* por medio del lenguaje literario: espacio o lapso de sin-sentido que hace aparecer los objetos bajo la luz fascinante de lo que se sustrae del significado. Movimiento incesante de recomienzo que perturba la unidad y la estabilidad del sentido.

El paisaje, concepto híbrido que supone a la vez una mirada, un espacio, un marco (más o menos explícito), un caudal cultural y estético, es inseparable de la imagen pues es, ante todo, un terreno que se ve. La noción de imagen-paisaje procura aunar el raptó in-significante de la imagen literaria bajo el efecto de la fascinación con lo que de plástico, de puramente espacial tiene el paisaje. Es decir que rastrea los momentos en que el paisaje, despojado de los significados que le ha impuesto la geografía cultural, se afirma como pura imagen, postulando no ya un régimen de signos inteligibles y asimilables a distintos sistemas de representación sino un acontecimiento puramente plástico, soberano, diríamos, en su pulsión (siempre incumplida) de aparecer como antes de la formación del mundo y sus reglas, en el intervalo de silencio que es condición de todo lenguaje y de toda significación¹.

El carácter aporético del paisaje no se agota en la articulación, que le es indispensable e inherente, de un cierto tipo de espacio con un cierto tipo de mirada; no se trata únicamente de que el paisaje no *esté*, en rigor, en ninguna parte, o más precisamente, de que no *existan* paisajes en la naturaleza

¹ "El lenguaje sería el principio por excelencia de la comunicación, en el caso de que fuésemos exclusivamente seres lógicos. Pero ni el mismo Descartes se atrevió a afirmar que todo es pensamiento, contentándose con dejar entrever que todo pensamiento es lenguaje. Realmente, el silencio existe: 'no es ni la muerte ni la palabra', existe algo que no es ni la indiferencia ni el discurso, y este algo, no transmisible por el lenguaje, es suficiente para sembrar la duda acerca de su capacidad de cumplir correctamente su misión" (Blanchot, 2007, p. 101).

descubiertos o por descubrirse. El hecho de que la noción misma se funde en una tensión que no se resuelve entre sujeto y espacio, abre un campo amplio de relaciones que inquietan ambas entidades, revirtiendo sobre ellas una potencia de ambigüedad que las *des-ontologiza*, las torna extrañas a sí mismas: agenciamientos antes que objetos autónomos de conocimiento.

“Para que exista un paisaje –escriben Silvestri y Aliata– no basta con que exista ‘naturaleza’; es necesario un punto de vista y un espectador; es necesario, también, un relato que dé sentido a lo que se mira y experimenta: es consustancial al paisaje, por lo tanto, la separación entre el hombre y el mundo” (2001, p. 10): de esta definición primera se desprenden ya algunas categorías que pueden hacer proliferar las tensiones irresolubles que son propias de la noción. No es solo que el paisaje no se encuentre en ninguna parte –que no sea un espacio físico autónomo–, que dependa de un factor externo, sino que eso externo (la mirada), también es, por su parte, espacio de distintas tensiones, las que existen entre ver y representar, entre conocer y reconocer, entre encontrar y asimilar a estructuras culturales previas, entre registrar e inventar. El “relato que dé sentido” está sujeto a una serie heterogénea de patrones y contingencias del pensamiento que ponen en juego lo histórico y lo subjetivo, lo social y lo estético. En un paisaje (que es, siempre, su representación), se pueden leer operaciones deliberadas del capitalismo como el ocultamiento de las marcas que dan cuenta de las manos obreras que lo hicieron posible o el discurso de poder que se puso en acto en su diseño y ejecución², a la vez que la sensibilidad estética ante un espacio determinado, sublime, plácido o amenazador, el trazo (verbal o plástico) de una mano obedeciendo al pulso de una memoria impactada por un espacio específico, un cuerpo interpelado en sus afectos por el encuentro de un panorama particular. Silvestri y Aliata explicitan esta aporía: “No habrá, por lo tanto, paisaje sin ‘mirada, filtro estético, redundancia en la experiencia: conciencia’, pero el objeto de esa mirada, de esa experiencia, permanece en gran parte irreductible, señalando un estrato material inefable. El paisaje moderno lleva impresa la conciencia de este desgarró [...]” (*ivi*: 14).

Por otra parte, la “separación entre el hombre y el mundo”, que es otra de las condiciones convencionalmente adjudicadas a la posibilidad de existencia del paisaje, tiene también una calidad inaprehensible, ambigua. La distancia podría pensarse como forma paradigmática de la heterotopía, el espacio irrepitible de una geografía móvil, un intervalo que, por definición, no existe por sí solo sino que toma cuerpo en la tensión entre dos lugares o sujetos y que, por lo tanto, carece de entidad propia; es física pero también es mental e incluso *háptica*: consigna separación pero también diferencia, desvío, desafecto. La distancia, en

² Esta es una de las bases de la geografía crítica (radical, en el ámbito anglosajón). Cfr. Massey (2005), Williams (2001), Mitchell, (2002).

ciertos casos, puede ser el espacio heterotópico privilegiado de una cartografía sentimental. Así puede leerse dentro de la obra de Chejfec, por ejemplo, la distancia insalvable entre Barroso y Benavente, en *El aire* (1992), donde la compulsión del primero por inventar modos de medir distancias termina por dar cuerpo a ese espacio invisible que, sin embargo, produce y define el drama del personaje. En *Los planetas* (1999), los recorridos de S y M giran alrededor de la noción de distancia: el juego de equivalencias, acercamientos y alejamientos genera una especie de mapa abstracto o esquema de líneas que es lo que el narrador procurará volver a recorrer tras la muerte del amigo; las distancias entre ellos, como ocurre en el espacio exterior con los planetas por la fuerza de gravedad, determinan para el narrador los valores concretos de sus recorridos por la ciudad en el afán de recordar. Entre Delia y el narrador de *Boca de lobo* (2000), la distancia es el espacio decisivo (y fatal) que busca suprimirse (el acceso a un mundo radicalmente extraño) pero que permanece infranqueable: entre el narrador y la obrera las distancias varían al punto de parecer suprimirse, pero el juego de tensiones entre ellos termina por revelar que lo decisivo para la narración es precisamente el modo en que la separación de los sujetos y sus mundos posibilita la existencia del relato. Si la distancia unívoca de los paisajes clásicos (la mirada elevada que abarca un escenario armónico, equilibrado, lleno de sentido) presupone un sujeto estable, una conciencia organizadora y un afán de conocimiento y dominio, relegando la extrañeza inherente de la noción y estableciendo una distribución fija y normativa del espacio y el espectador, en ciertas aproximaciones más contemporáneas esos presupuestos se perturban y emergen nuevos emplazamientos relacionales que dan cuenta de la porosidad de las categorías puestas en juego en las representaciones paisajísticas³.

Así entendida, la distancia como categoría de diferencia no se definiría a partir de elementos externos a sí para trazar una distribución clara de los mismos y configurar un escenario idóneo para la emergencia del sentido, es decir, no se agotaría en su mera funcionalidad ordenadora, sino que se constituiría como factor autónomo que inquieta las certezas y convenciones del paisaje en tanto que sistema de representación codificado. Es decir que, en ciertos casos, la distancia deja de definirse por lo que hace (separar objetos para habilitar la perspectiva y,

³ Para la geografía cultural el paisaje expresaría un modo particular de ver el mundo, a través de la creación de una vista pintoresca definida por los modos de ver y de construir el mundo, en especial los espacios rurales, de una elite letrada y poderosa, por lo tanto es una construcción ideológica en contextos culturales y políticos específicos. Cfr. Souto, 2011, pp. 130, 131. Las relaciones entre la mirada (con su operación inherente de selección y recorte), el conocimiento (la combinación de los datos ópticos con los patrones culturales, científicos e ideológicos previos) y el dominio de territorios como programa de colonización, y la consiguiente construcción de paisajes como instrumentos de aprendizaje y confirmación de saberes –en este sentido útiles para sostener el dominio sobre las tierras a la luz del vínculo estrecho entre saber y poder–, se hacen explícitas y claras en expediciones españolas en territorio americano desde tiempos de la colonia y hasta fines del s. XVIII. Cfr. Penhos, 2005, pp. 15-20, Aliata, Silvestri, 1994, pp. 123-125.

por tanto, la mirada que domina y organiza) y empieza a entenderse por lo que *puede*: aunque necesariamente invisible, toma densidad para generar una plasticidad particular en ciertos paisajes⁴. Y en este sentido la división clásica entre adentro y afuera se pone también en crisis. Si el marco (de la ventana, por ejemplo) era, en el sistema clásico de convenciones dominado por la perspectiva renacentista, la bisagra entre lo interior y lo exterior que establecía, por un lado, la distancia adecuada del sujeto con respecto al paisaje, la división material entre el adentro y el afuera y, por otro, el encuadre o límite de un espacio de este modo circunscripto y apto para la domesticación⁵, en paisajes como los de la narrativa de Sergio Chejfec los límites estallan para diseminar el paisaje, tornarlo inabarcable, omnipresente hasta el punto de invadir al sujeto e inquietar sus contornos. Si el cuerpo entendido como unidad de sentido es la medida del mundo, el modo en que accedemos a la noción de proporción y ordenamos lo visible, en esta obra el paisaje se expande y disgrega extrañando las diferencias entre cuerpo y espacio⁶; la mirada ya no cuenta con el dispositivo organizador del marco (o el marco deja de cumplir esa función y deviene nuevo agente de extrañeza) ni es posible asegurar que adentro y afuera sean categorías claramente diferenciadas: un caos módico aunque decisivo desestabiliza los componentes fundamentales del paisaje (espacio y sujeto) sin por eso anularlos. Se trata de una suerte de re-figuración crítica, otra vuelta sobre unas imágenes familiares, que opera y escenifica una mutación cualitativa con efectos visibles sobre los materiales estéticos de esta narrativa. El paisaje como dispositivo narrativo, entonces, genera nuevas imágenes que vuelven sobre tópicos culturales (el desierto, la pampa, el cordón urbano industrial, etc.) para perturbar sus sentidos asignados.

⁴ Estas consideraciones, vale aclararlo, responden a las derivaciones del paradigma espacial occidental. Aun cuando busque problematizar la autonomía de los elementos del paisaje, el hecho de que este trabajo entienda las relaciones implícitas en él en tanto que tensiones irresolubles guarda relación directa con un sistema de pensamiento que da por hecho que esa autonomía existe y es necesario ponerla en duda. Un acercamiento a trabajos que piensan el paisaje desde su vertiente oriental (mucho más antigua, por otra parte, que la occidental), permite ver la arbitrariedad de esta aproximación: para Augustin Berque, por ejemplo, el paisaje es el espacio de una *trayectoria*, el momento estructural de la *medianza* no reductible a una objetivación; no la manifestación de una tensión entre elementos heterogéneos sino el instante de una comunión. En esta concepción, a la que llama *pensamiento paisajero* en oposición al pensamiento *sobre* el paisaje, el paradigma occidental moderno que privilegia la tensión tendría que ser *superado* en beneficio de una nueva figuración de la armonía. Si bien es cierto que Berque incurre en no pocos momentos en actitudes reaccionarias, vale la pena tener en cuenta el sustrato ideológico del aparato teórico que fundamenta este trabajo. Cfr. Berque (2009).

⁵ “[...] se trata siempre de un espacio exterior. La ventana establece así la relación entre interior (material y simbólico: el interior humano) y un exterior que originalmente fue, o pretendió ser, la naturaleza no trabajada por el hombre. Un interior, en fin, necesario como contrapunto del exterior [...]” (Silvestri, Aliata, 1994, pp. 12-13).

⁶ “El cuerpo es nuestro modo de percibir las escalas y, como cuerpo de otro, se vuelve nuestro modo antitético de establecer las convenciones de simetría y equilibrio por un lado, y de lo grotesco y lo desproporcionado por el otro” (Stewart, 2013, p. 12).

Entendido sobre todo como un campo relacional pleno de tensiones que no se resuelven, en el que se asocian los factores materiales del espacio con las derivas subjetivas de la mirada de modo que los límites entre esos ámbitos se vuelven imprecisos, el paisaje se presenta en la obra de Chejfec de modo transversal y heterogéneo. A pesar de ostentar algunas características constantes (el despojo, la amplitud hiperbólica siempre contrastada con la miniatura, la marca de lo humano como si fuera el signo de un pasado remoto, incluso –o especialmente– cuando pervive en el presente), bien mirados, estos paisajes constituyen cada vez el escenario dinámico de problemáticas específicas que recorren la obra generando mutaciones y mutando a su vez ellas mismas⁷.

Lo que ocurre en los relatos ocurre en el espacio: si ponemos por un momento en suspenso la obviedad de esta afirmación, es decir, si procuramos entender ese sintagma más acá de la convención de que tiempo y espacio son inseparables, de que los acontecimientos y las acciones son fenómenos temporales que se suceden sobre un espacio determinado, el sintagma puede iluminar algo de lo que procuro sostener. El paradigma espacial cobra una preeminencia particular en la obra de Chejfec no solo porque se le dé especial atención a su descripción o porque, en tanto que escenario de las acciones, su configuración sea fundamental para leer a los personajes y sus dramas, sino fundamentalmente porque el modo en que estos relatos *piensan* (el modo en que dicen algo sobre la literatura más allá de la particularidad de sus mecanismos internos) está marcado por el espacio y sus derivaciones teórico-estéticas. Es decir que incluso por fuera de los acontecimientos narrativos, del desarrollo de las historias, la figuración del paisaje tal como puede apreciarse en la poética de Chejfec ofrece una serie de procedimientos, una plasticidad particular que marca el ritmo y el tono de los relatos, sus modos de desenvolverse o desarrollarse, sus políticas narrativas distintivas. El paisaje, entonces, como dispositivo narrativo que lleva al relato a *ensayar* un modo particular de entenderse a sí mismo⁸.

Algo de este orden se desprende de la novela en la que me centraré en este artículo: el peso teórico y estético del espacio en tanto paisaje parece ejercer sobre la sucesión temporal del relato una presión que, como si se tratara de una piedra sobre una sábana lisa y tensa suspendida en el aire, modifica y reinventa la

⁷ En este contexto, la palabra *escenario* cumple una función muy distinta a la del mero decorado, y sin embargo es forzoso mantener la jerga teatral. Siendo el espacio una categoría fundamental para la poética chejfequiana, uno de los vectores, de hecho, de su sistema narrativo, el mismo no puede ser entendido como fondo neutro sobre el que se suceden los acontecimientos sino la fuerza que nuclea y organiza el avance de la narración; al mismo tiempo, el relato chejfequiano no deja de figurar los espacios (o al menos una parte importante de ellos) como vulnerables de convertirse en escenografías que exigen un espectador o lo producen.

⁸ Espacio y paisaje se diferencian, *grosso modo*, por el papel perceptivo y representativo que el sujeto tiene en el segundo. El espacio sería entonces el soporte (natural en la geografía clásica, construido socialmente en las concepciones críticas) de la vida humana, los sujetos y los objetos. Salvo que indique lo contrario, sin embargo, utilizo la palabra espacio como sinónimo de paisaje.

superficie nucleando todo alrededor de ese punto de gravedad. Algunas de las novelas de Sergio Chejfec parecerían obedecer a una premisa básica: algo ocurre y todo cambia. Esto, que podría pasar por una obviedad o en cualquier caso por un recurso de formas narrativas más tradicionales, en Chejfec adquiere matices particulares. No representa esta premisa tanto un giro decisivo de los acontecimientos que marcaría todo lo por venir, sino que establece un nudo formal, un impacto, diría, visual, produce una escena de desorden *plástico* de potencia destellante que, por vías casi siempre ajenas a una causalidad narrativa identificable, lo trastorna todo.

Algo ocurre y todo cambia. O quizá, mejor: alguien *ve* que algo ocurre, y entonces todo cambia. La *escena* singular que desata el advenimiento de la cadena de eventos narrativos, y que le es del todo ajena a esa sucesión de hechos, está mediada por la mirada de un tercero, se construye sobre todo, repito, como escena a ser observada, de notable plasticidad y ritmo que decanta en inmovilidad, como si de lo que se tratara fuera de una écfrasis más que de la narración de un hecho.

Ocurre, por ejemplo, en *Los planetas*, que empieza con la imagen de una niña, Sela, que cae de un árbol generando una “explosión de la tierra”. Su cuerpo desplomado levanta polvo, piedras y ramas que generan un desorden en la quietud visual que dominaba la mirada de Grino, el hombre que es testigo de la caída desde su puesto de trabajo, y que venía observando en silencio los movimientos de la niña mientras subía al árbol, la contracción de los músculos, el esfuerzo de los gestos:

Algo ocurre y el escenario se transforma. La detonación se produce puntual. Uno puede imaginarse el estruendo de piedras partidas, ramas quebradas, la explosión de la tierra que sólo termina cuando, paradójicamente, se ve que nada recupera su lugar original. Muchas veces se tiene la impresión de que los cambios en la naturaleza no perduran; aunque sean brutales, incluso violentos, sus efectos decantan rápido, se pliegan al paisaje general y enseguida vuelve también el silencio, que es cuando todo está listo para recomenzar (Chejfec, 1999, p. 13).

Esta interrupción del curso normal de la vida, el desorden mó dico que genera en el paisaje, prefigura otra explosión, literal esta vez y de mayor alcance, la de los cuerpos de los secuestrados, sin que esa prefiguración esté regida por relación causal alguna. Más bien, entonces, parecería tratarse de una simpatía plástica entre las escenas, una asociación no diacrónica, que existe lateralmente con respecto al acto de narrar, como puntos estáticos pero irradiantes en un campo de relaciones en expansión. Cuando el narrador de *Los planetas* lee en el diario la noticia sobre la explosión en el descampado en la que fue destruido,

entre otros, el cuerpo de su amigo, lo que le extraña más allá del hecho es la imagen de la detonación de la intemperie, y la manera en que los elementos (polvo, tierra, piedras, fragmentos de cuerpos) se confundirán eventualmente con el resto del paisaje.

José Luis Pardo ha pensado cierta relación entre las imágenes como espacialidades y el tiempo como sucesión; postula una dualidad aporética: las percepciones, “átomos de sensación”, que vendrían a ser las imágenes-espacio, son externas a la historia y al sentido, reino del tiempo:

La dualidad de las imágenes y las historias [...] recuerda enormemente al problema investigado por Hume en el *Treatise of Human Nature*, a saber: las ideas de la mente representan impresiones perceptivas; como tales, estas percepciones son como «átomos de sensación» perfectamente distintos y separados [...]; aun más, son propiamente imágenes, ya que su conjunto es la imaginación. Estas percepciones, sin nexo alguno entre ellas, sin más relaciones que las fortuitas debidas al azar de los encuentros, configuran la experiencia como ese flujo más o menos caótico de «espacios» que constituye la complejidad inextricable de los fenómenos circundantes. Pero, por otra parte, nosotros hablamos de nexos (de causalidad, de contigüidad, de semejanza) entre tales impresiones y, por mucho que busquemos en nuestra experiencia, jamás encontraremos ninguna impresión que corresponda a tales nexos (Pardo, 1991, pp. 14-15).

La premisa es que los espacios, en sí mismos, son exteriores al sentido. Que su presencia muda, autónoma, si lograra sustraerse del tiempo como único factor que genera un nexo entre una imagen y otra (entre un espacio y otro), es decir que coloca esas mónadas en una serie para otorgarles determinada función y significado dentro de la misma, permanecería como el afuera absoluto de la narración, de la diacronía, del sentido. Este ejercicio complejo que realiza Pardo busca impugnar o al menos desnaturalizar momentáneamente la relación directa entre tiempo y espacio (relación en la que siempre, o casi siempre, prevalece la historia como sucesión de espacios que cuentan *algo*), para imaginar un vacío temporal en el que los espacios como mónadas de percepción pura puedan permanecer ajenas a cualquier relato; es decir, para examinar las posibilidades de un espacio puro, de una pura imagen. No está lejos de lo que Deleuze llamó (aunque él hable precisamente de una *imagen-tiempo*), al pensar cierto cine moderno, *imágenes ópticas y sonoras puras*, aquellas que dan cuenta de un estado mental de los personajes cuyos lazos sensoriomotrices han sido rotos y que, por tanto, no pueden reaccionar según estímulos comunes:

Una situación puramente óptica y sonora, ni se prolonga en acción ni es inducida por una acción. Permite captar [...] algo intolerable, insoportable. No un hecho brutal en tanto que agresión nerviosa, no una violencia en aumento que siempre

es posible extraer de las relaciones sensorio-motrices en la imagen-acción [...]. Puede tratarse de una situación límite, la erupción de un volcán, pero también de lo más trivial, una simple fábrica, un terreno baldío (Deleuze, 2005, p. 33).

En este sentido, la experiencia estaría compuesta de átomos de sensación que existen independientes unos de otros, y el nexo entre ellos no existe, o, como diría Win Wenders (con cuyas reflexiones Pardo inicia su texto), existe como *mentira* que obliga a las imágenes a insertarse en una sucesión que les es completamente ajena. Sin la presencia regidora del tiempo que habilita la noción misma de repetición, sin la intervención estabilizadora del hábito, cada imagen-espacio sería única, la primera, irreductible a cualquier sucesión y a cualquier historia: “Las historias son imposibles –dice Wenders–, pero sin ellas sería en absoluto posible vivir” (1988, s/p).

Este ejercicio de imaginación teórica atañería necesariamente a la mirada. El problema planteado por Pardo implica en sí mismo al sujeto –o su deconstrucción–. El hábito, el sentido o la historia no existen en tanto que percepciones, no existe una experiencia *real* del nexo que une las diferentes imágenes-espacio para darles una continuidad y un contexto. Pardo, siguiendo a Hume, piensa entonces el hábito como un “principio de producción del tiempo” (p. 18), como una contracción de *veces anteriores* retenidas y *veces futuras* pretendidas; en esta lógica, pues, la síntesis no podría entenderse por fuera de la *presencia*, de un tiempo presente en que esa síntesis se materialice y que haga posible decir o pensar que algo *es presente*:

Y esa síntesis no puede sino implicar una subjetividad, incluso un «yo». Decir que algo es presente o sucede en el presente significa decir que ese algo es contemporáneo de su presencia a mí, y si elimino la consideración de mi subjetividad, entonces el término «presente» carece por completo de sentido (*ibidem*).

Si concebimos por un momento un campo de imágenes previo a la vinculación de éstas por el tiempo, el estatuto del sujeto se volvería impreciso; y si aceptamos que la figura del sujeto (aun después de las crisis que durante el siglo XX sufrió su estatuto, aun como significante fragmentado o territorio de disputa de poderes y afectos) sigue siendo necesaria para que exista la mirada, que sigue siendo, aunque precaria, garantía de la posibilidad del principio de producción del tiempo que es el hábito, también aceptaremos que el sujeto está formado por fragmentos de experiencia que le son, en rigor, inexperimentables, que sólo pueden sospecharse o vislumbrarse:

No podemos –al menos no solemos– salir fuera del tiempo, fuera de las historias, fuera del sentido; pero no podemos tampoco dejar de pre-sentir una exterioridad de sin sentido, una extemporaneidad y una prehistoricidad como fundamento no experimentable de nuestras experiencias” (Pardo, 1991, p. 18)⁹.

¿Cuáles son, entonces, las condiciones de existencia de la mirada de un sujeto que es un extraño a aquello que compone su experiencia, es decir, a lo que lo hace ser quien es? ¿Cómo aparece la articulación problemática de imágenes-espacio con la inevitable sucesión temporal de una narración si esta busca constantemente la desarticulación o el extrañamiento de ese vínculo a través de un sujeto de este modo fragmentado que, ante todo, observa?¹⁰

Trazos de narración.

En *El llamado de la especie* (2008), esta discontinuidad espacio-temporal se pone de manifiesto y se problematiza. Lo primero que se cuenta es una escena estática, un paisaje que se presenta quieto, impávido: “Este poblado se ve silencioso. Nadie camina. El sol brilla en las paredes de las casas, que parecen más altas gracias al declive de las calles. Es el momento de la siesta, la hora cuando se descansa en un simulacro de la noche” (Chejfec, 2008, p. 9). La composición da cuenta aún de cierto equilibrio paisajístico: la ausencia humana se compensa con las marcas de su presencia temporalmente interrumpida; y si esta falta amenaza con el desajuste de las medidas del mundo, los árboles suplen momentáneamente ese papel imponiendo “su referencia con la vertical” (*ibidem*)

⁹ Una discusión teórica extendida sobre la cuestión del sujeto rebasa los límites y las posibilidades de este artículo. Me remito sin embargo a la crítica del estatuto del sujeto moderno que realiza Michel Foucault y a la deconstrucción que Gilles Deleuze ejecuta con respecto a la noción de identidad y de sujeto pensante en beneficio de una auténtica apreciación de la *diferencia* y de una emergencia de un campo heterogéneo de potencias que reemplace al sujeto en tanto que unidad trascendente. La aporía que pone de relieve el texto de Pardo (deudor, sin duda, de la crítica deleuziana de la representación y el sujeto) tiene que ver precisamente con el hecho de que solo es posible pensar o imaginar esta desvinculación de las imágenes-espacio del nexo temporal y el orden cronológico desde la generalidad del lenguaje, que tiende a eliminar la diferencia y postular al sujeto y al mundo como unidad conceptual orgánica. Ver Foucault (2009) y Deleuze (2009).

¹⁰ La preeminencia de la mirada en relación con el conocimiento del mundo es evidente en *El llamado de la especie* y en la obra de Chejfec, aun cuando ese conocimiento sea ínfimo, modesto o irrelevante. La mirada en tanto que percepción es el modo de experimentar y conocer una realidad que ha perdido toda unidad. Tal como lee Jonathan Crary la relación mirada-conocimiento, esta articulación no es natural y de hecho no fue posible hasta avanzado el s. XIX, cuando los flujos de las urbes provocados por la era industrial hacen imposible seguir sosteniendo una armonización de los sentidos como “superficie común de orden” (Crary, 1992, p. 58) que encontrarían su matriz y su fundamento inalienable en la razón. La autonomización de la mirada y su protagonismo es posible entonces en el marco de cierta episteme, y en ese sentido sería también interesante pensar qué tipo de mundo, a pesar de las abstracciones y los desvíos, construye la obra de Chejfec y qué lugar ocupa en ella (ya que sin duda lo tiene) la noción de saber y conocimiento.

para traer de vuelta las proporciones, aunque, se lee en el texto, sea entonces “cuando el paisaje se vuelve más raro” (*ibidem*). El declive de las calles encuentra su correlato y su límite formal (se vuelve a asentar) en la horizontalidad del agua: “Al final del declive está el agua, que soporta tranquila mientras todo el pueblo se derrama de a poco sobre ella” (*ibidem*). El pequeño fragmento cuasi ecfrásico tiene el título de “Vuelta”¹¹.

Junto a la descripción inicial del poblado, la imagen de un recuerdo: la narradora, de niña, juega cada tarde a que el patio trasero de su casa es el universo, cada baldosa un desierto interminable, y cada ranura o cantero, un precipicio. Esta imaginación geográfica ejercitada por la niña diariamente mientras espera la llegada de su padre es interrumpida brutalmente: algo ocurre y todo se precipita. La entrada del padre deformado por un ataque, con sangre saliendo a borbotones por la nariz y un ojo, interrumpe la sucesión repetitiva de las tardes en las que su llegada representaba un retorno –la reaparición– de las proporciones del mundo. Si este mundo en miniatura (tan relacionado históricamente con el mundo de la infancia), que acentúa su carácter representacional al buscar abarcar lo más extenso con el recurso a su empequeñecimiento (lo que miniaturizaba la narradora de niña eran desiertos, llanuras, abismos), si este mundo, entonces, solía encontrar su correlato tranquilizador en la aparición rutinaria del padre, en la imagen familiar de su llegada, con el ataque y la deformación fatal de esa imagen la materialidad del mundo, cuya prueba era el padre, pierde entidad¹². La miniatura inquieta la relación entre la materia y su significado en la medida en que evidencia y hasta escenifica la grieta entre ellos: una materia manipulada que puede incluso desaparecer del campo de acción del ojo (hacerse microscópica), y que sin embargo se obstina en una existencia concentrada, que reinventa el mundo que le rodea –lo traduce, por contagio, a su propia escala–¹³. El espacio ambiguo en que se despliega el relato parece, entonces, estar en contacto con este encuentro disruptivo: el mundo en miniatura, que contaba con el restablecimiento de las proporciones, se choca con un modo anómalo de la escala familiar y por tanto el conjunto de correspondencias que garantizaba la armonía entre ambos mundos

¹¹ Las referencias temporales en esta *nouvelle* son notablemente escasas: en ese hecho, entre otras cosas, se basa mi lectura de ella. Es en algunos de los títulos de los capítulos, sin embargo, donde puede ensayarse una reposición del devenir temporal. Más adelante me detendré un poco más sobre esto.

¹² “El niño ingresa aquí continuamente como una metáfora, quizá no simplemente porque el niño es en algún sentido, físicamente, una miniatura del adulto, sino también porque el mundo de la infancia, limitado en la esfera física pero fantástico en sus contenidos, presenta de alguna manera un capítulo ficticio y miniaturizado de cada historia de vida; es un mundo que es parte de la historia, al menos de la historia del sujeto individual, pero remoto desde el presente de la vida adulta” (Stewart, 2013, pp. 76-77).

¹³ “No existen miniaturas en la naturaleza; la miniatura es un producto cultural, el producto de un ojo que realiza ciertas operaciones, manipulaciones, de un ojo que asiste en cierta manera, al mundo físico” (*ivi*, p. 93).

se perturba definitivamente. En *El llamado de la especie* el ataque al padre, que equivale al desatamiento de una fatalidad generalizada y heterogénea, leve por la falta de consecuencias visibles más allá del mismo hecho, introduce la discontinuidad: las tardes en que padre e hija se sentaban juntos en un rincón específico de la casa para someter sucesivas láminas a descripción literal y minuciosa, el ritmo de las tardes en el patio nucleado alrededor de la llegada del padre, el ritmo de este al caminar y el pulso de la memoria y por tanto de la narración, todo se ha detenido bruscamente con el desplome del cuerpo arruinado del padre. Con el daño irreversible de ese cuerpo portador del orden *cósmico* en el mundo miniaturizado de la niña, la experiencia de la narradora también se malogra: el retorno a lo familiar no podrá ser ya otra cosa que una partida hacia lo extraño. Luego, como ocurre después de la caída de Sela en *Los planetas*, ha retomado su curso, pero la distribución de los movimientos y los objetos es inevitablemente distinta.

Hasta el día de la agresión, todo había estado esperándolo, siempre; su llegada, semejante por ejemplo a la de las aves del barrio, se plegaba sin violencia a la naturaleza de la tarde; en cambio ahora la interrumpía, y muchas veces la trastornaba hasta la mañana siguiente. Antes pronunciaba mi nombre con anhelo, era un arrobó singular que le nacía imprevisto, pese a la rutina de encontrarme; ahora su garganta también trastabillaba, una voz quebrada que no le hablaba a mi presencia sino a la imagen de su propio estupor, sobre mis ojos (Chejfec, 2008, p. 21).

No a la presencia, sino a la imagen de su propio estupor: esta mediación de la mirada, y aun más precisamente, del ojo que refleja o devuelve, marca el avance del relato, o más bien su despliegue discontinuo. La narradora no ve personas o lugares sino *imágenes* o *escenas*; no un forastero que llega o parte, sino, a través del marco de su ventana, el modo en que la luz vespertina difumina el paisaje del que poco a poco se despega el hombre que entra a pie al pueblo; el marido de Estela, la amiga de la protagonista, fabricando tinta con algunos niños como ayudantes, es una escena de teatro infantil; la disyuntiva suicida de Estela o la lánguida coreografía ritual entre ella y su marido se ve a través del marco de una ventana, cuidadosamente seccionadas ambas acciones de su fuera de campo, con una composición particular que ensombrece o anula cualquier información contextual. Luego, cuando el fuera de campo se reponga (cuando la ventana deje de actuar como marco), no se repondrá sin embargo ningún sentido: el gesto suicida y el marido de Estela desaparecen literalmente, como si nunca hubieran tenido lugar, o como si hubieran ocurrido en un plano del todo ajeno al relato, obturando así cualquier posibilidad de que la secuencia se complete o explique. Aquí, entonces, el marco (cuya presencia y funcionalidad la narración acentúa y

privilegia), no opera como un dispositivo de delimitación que otorga sentido sino que, por el contrario, mina la organicidad de lo que se ve para socavar las posibilidades de reponer cualquier ordenamiento narrativo o temporal, de modo que lo que se ve es sólo, y literalmente, *eso* que se ve: una imagen extraída del flujo de la narración, vaciada de sentido. Se juega aquí sin duda el impulso de la narración chejfequiana hacia ciertas formas de lo teatral y sus derivaciones estéticas, pero también, o al mismo tiempo, *escenifica* un modo de ser del relato que ensaya constantemente distintos regímenes de aproximación o inclinación al paradigma espacial, en este modo de concebirlo que, al menos en términos metodológicos, parece guardar cierta simpatía con lo expuesto anteriormente acerca de la imagen-espacio como átomo de sensación exterior al sentido. Ya en 1998, en una entrevista, Chejfec se refería en estos términos a las tensiones entre las categorías de espacio y tiempo al hablar de *El aire*:

La verdad es que el tiempo me interesa menos en sus posibilidades de representación literaria convencional –la serie de procedimientos para ir del pasado al futuro o viceversa, para verificar el desarrollo de una historia, etc. – que en cuanto a sus posibilidades de plegarse a la experiencia de lectura en tanto narración. Quiero decir, para mí difícilmente haya una historia temporal que valga la pena representar, sino más bien un momento, o varios, relacionados a través de variables espaciales” (Berg, Fernández, 1998, p. 327).

En este marco teórico-estético, *El llamado de la especie* configura un sistema narrativo que interroga el tiempo de la narración desde el espacio como dispositivo que neutraliza la noción misma de avance o progreso, no para anularla sino para explorar modos de articulación que no necesariamente respondan a sus mandatos. Y por eso la premisa del principio, *algo ocurre y todo cambia*, está, por un lado, fundada por la mirada, es decir que se constituye en tanto que imagen y, por otro, trabaja en sentido contrario al modo en que lo haría esa misma premisa en un sistema de representación más solidario con la noción de avance temporal de la narración. El algo ocurre y todo cambia como hipótesis de trabajo para la novela, marca una pausa, una ruptura, una discontinuidad. El instante en que el cuerpo estropeado del padre de la narradora cae en el suelo, esa concentración de formas anómalas y ahora extrañas con su profusión colorida de sangre y fluidos, detiene la progresión pacífica de las tardes de la niña en el patio para inaugurar un relato que no será más el mismo; no porque la escena o sus consecuencias puedan dar cuenta del nomadismo crónico de la narradora en su adultez o su modo de relacionarse con otros personajes, sino porque su poder de ruptura, su potencia plástica, contagia a todo el resto sin que se relacione por otros medios causales.

Reducida a sus núcleos básicos, la novela relata dos momentos migratorios. La narradora, que habita un pueblo anónimo cuyas características principales son sus escasas dimensiones y el modo como resiste el sol por las tardes, abandona su rutina de charlas con su amiga Estela cuando presencia la llegada de un forastero en medio de la tarde desde su ventana. Ese *cuadro* o paisaje la decide a partir. La escena se describe en definitiva a partir de sus rasgos plásticos:

Una tarde tras la ventana, absorta como de costumbre, los ojos perdidos, la atención flotante, cuando vi aproximarse una persona. Era un hombre: ‘un llegado’, murmuré impasible. Me distrajo la luz sobre la ventana, confundiendo lo que estaba más allá, el denominado panorama (la calle, unas casas, algo de verde en sus distintos tonos y profundidades, y poco más). Me intrigó la coincidencia entre ambas cosas –una intriga tonta, sin significado, en la medida en que vivimos rodeados de coincidencias semejantes (2008, pp. 17-18).

El modo como la figura se va despegando del fondo, el ligero desenfoque del paisaje con la emergencia del sujeto, los colores del “denominado panorama” a la luz de la tarde, el juego de profundidades y sombras sobre las distintas zonas de la imagen, que saca momentáneamente a la narradora de su estado de sopor generalizado al punto de hacerla emprender una migración, trae además consigo un recuerdo fundamental para el relato¹⁴. Yuxtapuesto a la imagen del forastero que llega, el recuerdo de las tardes de infancia y, específicamente, el día en que el padre llega herido, el punto de impacto que paraliza todo por un segundo antes de que vuelva a comenzar. El capítulo, sugestivamente, se titula “Cierta escena”. Se trata de dos momentos fuertemente descriptivos que capitalizan las potencias visuales de la narración y que desatan el primero de los acontecimientos narrativos: la protagonista abandona su rutina y el pueblo, la relación ambigua con Estela y su marido y, así, deja atrás también una serie de posibilidades narrativas que de este modo se interrumpen abruptamente: la improbable tentativa de suicidio de Estela o la tensión sexual entre los tres, todo se abandona, la narración pone en acto un olvido voluntario o un desinterés por completar cualquier secuencia. Es, insisto, un impulso plástico lo que provoca el movimiento: si el atardecer marca la llegada del forastero que a su vez produce la partida de la narradora, y si el amanecer es el momento que se elige para esa partida, es forzoso notar cómo las pautas temporales devienen sobre todo trazos de una imagen, notas de color y luminosidad:

¹⁴ “En esa época yo actuaba como un escenario de sujeto único, impasible y a merced de los días. Del tiempo no quedaba nada, dicho esto en sentido literal; era un vacío disponible que se renovaba. Podían ocurrir las cosas más insospechadas sin provocar en mí la reacción más tibia, para no hablar de sobresaltos” (Chejfec, 2008, p. 17).

El joven que llegaba, sumergido en su estela luminosa –como describí (no hay como un atardecer para llegar a un lugar)–, no él en persona, sino la situación de la que se rodeaba, terminó de inspirarme. Preparé las pocas cosas, me acosté, y una vez despierta a las cuatro de la mañana [...], al breve rato caminaba alejándome, con el amanecer a mis espaldas, la mejor hora para irse (*ivi*, p. 39).

El segundo momento migratorio ocurre cuando, después de pasar un tiempo indeterminado en un segundo pueblo, mucho más miserable y precario que el primero, compartiendo un rancho con Silvia, la nueva amiga de la narradora, y ante el repentino “borroneo de [su] imagen” (*ivi*, p. 160), vuelve a tomar la decisión de partir. Y es llamativo que se trate, precisamente, de un “borroneo”, en la medida en que el relato de la llegada al segundo pueblo recurre constantemente a la constelación semántica de la pintura o, en cualquier caso, de sus materiales: el capítulo se llama “Manchón” e inicia con una nueva escena de fabricación de tinta (ya habíamos presenciado una en el pueblo anterior, en la que el marido de Estela y unos niños crean un pequeño teatro obrero que termina por convertirse en empresa y fuente de enriquecimiento¹⁵). Aquí, la aparición de Silvia es, ante todo, una cuestión de contraste, intensidad y degradación de color. Sentada en una banca en un parque, la narradora se sitúa como espectadora de una escena de teatro en la que los actores entran y salen indistintamente¹⁶. Silvia, sin embargo, resulta ser la excepción:

Su conducta era una rutina sin libreto [...]: no fue al banco vacío que estaba a unos metros, sino que caminó hasta donde yo estaba y, verdaderamente sin decir palabra, se sentó a mi lado [...]. Silvia aparecía como un manchón (por otra parte,

¹⁵ Sobre esto, una cuestión: por una parte, la escena repetida de fabricación de tinta remite en principio a la materialidad concreta de sus elementos, es decir, a la tinta que mancha los rostros de los niños y deriva, como vemos, en la configuración de algunas escenas posteriores. Pero, además, la fabricación de tinta pone de relieve una cuestión que será fundamental para cierta zona de la obra narrativa de Chejfec: el mundo del trabajo en su versión fabril como mundo radicalmente ajeno y, aun más, inaccesible. Si bien aquí se trata aún de una actividad obrera artesanal y hasta lúdica, considero que es al mismo tiempo una escena proto-fabril que se desarrollará plenamente en *Boca de lobo* (2000) explicitando todas las preocupaciones y extrañezas que genera el mundo obrero en un narrador que es, ante todo, un ser improductivo. Que esta fabricación casi inocente de tinta esté directamente relacionada con lo que vendrá después puede constatararse no sólo en las similitudes de los narradores en el modo en que se aproximan a ella y la figuración de la fábrica como ámbito misterioso de conversión de la materia, sino también en la jerga que la narradora utiliza al referirse a la escena: “No pude creer que estuviera frente a una fábrica en plena actividad. La industria mostraba sus especializaciones, y parecía un factor decisivo que algunas carecieran de máquinas. La industria podía ignorar los artefactos simples, también las herramientas, podía ser casera, organizarse incluso como una miniatura, desafiar las escalas en más de un sentido, pero siempre habría de conservar un misterio semejante al de las fábricas monumentales: allí residía el dominio de la transformación” (2008, p. 42).

¹⁶ “Sin saberlo, todos obedecían un orden, que en verdad a veces parecía irregular. Las personas surgían de entre los árboles, por supuesto –en los hechos– de la calle. Y sin embargo esos reemplazos tenían una forma tan teatral que era imposible pensar que su llegada fuera obra de la casualidad” (Chejfec, 2008, p. 42).

parecido a su silueta), debajo estaba Estela, y era cuestión de esperar una fracción menor de tiempo para que se diluyera o acabara de pasar, despejando la otra figura que ocultaba, como hacen la nubes con el cielo. Pero la fracción fue larga; Silvia no pasó, su tinta era indeleble (*ivi*, pp. 42-43).

El encuentro con Silvia, nueva versión de Estela o su continuación formal, se inaugura entonces de este modo que oscila entre lo concreto y lo abstracto, entre el objeto y la mancha, entre la silueta y su borroneo. Esta cercanía primera con Silvia en el parque genera una barrera entre ellas y la escena que antes era nítida, y esa división se describe, una vez más, enfatizando en los rasgos visuales, creando, literalmente, una hipótesis óptica que procura dar cuenta de lo que el encuentro tuvo como efecto en el momento: “Se sentó. Una nube de aire claro, transparente y amarillo, separaba el parque infantil de nuestro banco. Los gritos llegaban cansados, a punto de deshacerse [...]. *Alguien corto de vista hubiera distinguido manchas coloridas* rebotando sobre los toboganes, verdes o blancas reproduciendo el péndulo de las hamacas” (*ivi*, p. 49, subrayado mío). El inicio de la relación con Isabel, entonces, marcado de este modo por la descripción de texturas, colores, fluctuación entre enfoque y desenfoque, guarda una relación de simetría con el fin de la convivencia: atraída poderosamente por la imagen del caserío vecino en su precariedad constitutiva y su impulso hacia el nomadismo, lo que termina nuevamente de decidir a la narradora a emprender una nueva partida es la larga tarde en que, después de presenciar la entrada de un extraño e Isabel en el rancho, se acuesta sobre el suelo y, a través de la abertura de los tabloncillos inferiores del rancho, observa un teatro incompleto en el que lo único que se ve son dos pares de pies en una ambigua coreografía y del que está desterrada cualquier posibilidad de reposición de un sentido: lo que hablan no se escucha, de lo que hacen no se ve más que una parte que, de tan poco elocuente, termina por suprimir su fuera de campo y cobrar una autonomía ajena a la narración.

El capítulo se titula “El cuadro” y escenifica otra vez el impulso del relato por codificar la secuencia de acciones como si se tratara de imágenes estáticas: el acto de espiar lo que ocurre entre Isabel y el hombre se torna la écfrasis de una lámina quieta: “En ese instante me sentí observando *una de aquellas láminas silenciosas, sin leyenda*, que mi padre me explicaba” (*ivi*, p. 107, subrayado mío)¹⁷.

¹⁷ El lugar que tiene la écfrasis en esta novela se hace, por la presencia de las láminas y sus derivaciones, considerable. Al pensar la écfrasis en tanto figura que, en su combinación trasgresora de *imagentexto*, expone la estructura social de la representación, desnaturaliza sus atribuciones de roles y genera, en la medida en que amenaza ese orden, una serie de reacciones (“indiferencia ecfrásica”, “esperanza ecfrásica” y “miedo ecfrásico” respectivamente, Mitchell, 2009, pp. 139-140), Mitchell cuestiona el carácter *metafísico* que se le suele otorgar a la diferencia entre lenguaje visual y lenguaje verbal: “no existe una diferencia *esencial* entre los textos y **las** imágenes [...]. El misterio es por qué tenemos ese deseo de tratar el medio como si fuera el mensaje, por qué hacemos que las diferencias prácticas y evidentes entre estos dos medios se

La acción de espiar, que comúnmente tiene la sola finalidad de reponer una secuencia de hechos que está oculta a la vista de la mayoría, en este caso deviene la escena de una contemplación silenciosa, netamente descriptiva:

Aquí se ve el piso de tierra de una casa precaria; el piso bien barrido. Las patas de los pocos muebles, algo inclinadas, muestran que casi todos están flojos y seguramente rechinan al usarse. Pese a no haber declive hay estribaciones y hondonadas, lugares elevados o deprimidos que semejan la miniatura de algún amplio paisaje. Con la claridad del interior sucede algo llamativo: la casa está prácticamente a oscuras, pero el suelo es más luminoso (ivi, p. 107, cursivas en el original).

Como ocurrió en las escenas en el primer pueblo, cuando la narradora presenció a través del marco de una ventana la aparente tentativa de Estela de ingerir tinta o los movimientos lentos y acompasados entre ella y su marido, cuando el fuera de campo se reponga la ausencia de sentido (la obturación de la temporalidad) reafirmará su valor para el relato: la narradora finalmente entra en el rancho pero Isabel ha desaparecido y el hombre también. Una vez más lo que aparece como imagen “sin leyenda” clausura cualquier salida hacia el devenir temporal, se obstina en una quietud que aísla la imagen como mónada de percepción que, de todos modos, desencadena una nueva partida: “No importa si había pasado la tarde con un vecino, tampoco si había dormido fuera o no; era el borronero de su imagen, perdida en algún lugar de mi conciencia y siempre ausente del cuarto [...]. Así comenzó la partida, con silencio y oscuridad” (ivi, p. 110).

Esta segunda migración, sin embargo, se produce de modo diferido: el borronero de la imagen de Isabel se articula con la paulatina materialización del paisaje de San Carlos, que sólo cuando ha sido vaciado de sus habitantes devenidos tribu nómada, provoca en la narradora la urgencia por partir. Tras ellos queda el espacio disponible que la narradora encuentra, por fin, en el momento preciso de su constitución en tanto paisaje; si las visitas anteriores al vaciamiento del pueblo generaban relatos virtuales que tenían a algunos habitantes como protagonistas, en la última y definitiva la potencia de la descripción vuelve a imponerse sobre la superficie para devolver al espacio su preeminencia fundamental y generar una leve epifanía: la coincidencia inusual entre las cosas y sus contornos:

La caída de la tarde ordenaba el conjunto de modo impecable. El poniente, o en todo caso lo que de él podía verse, se borronaba con las delgadas nubes

conviertan en oposiciones metafísicas [...]” (ivi, p. 145). En este sentido entiendo la écfrasis en esta novela como una “figura de diferencia” (ivi, p. 162) que sobre todo extraña la sucesión temporal narrativa o, más precisamente, sustrae al relato de su temporalidad exponiéndolo a una duración estática que, en términos convencionales, no le correspondería.

horizontales que se disolvían en sus propios filamentos; al costado, y a media altura, la luna flotaba como un sello de agua. Elevaciones, depresiones, casas de chapas, postes, antenas de televisión inclinadas, como tengo dicho adquirirían con esta luz si no una naturaleza más real, sí una presencia más adecuada a su condición; y la prueba de ello radicaba en que ocurría lo mismo con todo lo otro: los elementos y las formas en general, los arbustos y malezas, los claros yermos de tierra ajada se diferenciaban enfáticos, como si cada uno hubiera encontrado al fin su propia circunstancia y su verdadero color (*ivi*, p. 120)¹⁸.

Estos momentos de desplazamiento aparecen en el relato como sustraídos del movimiento en sí, del viaje, concentrados en paisajes e imágenes que centralizan los esfuerzos de la narración por marcar un ritmo ralentizado, no sólo en el sentido de la demora escrituraria que se suele advertir en la obra de Chejfec (y que en esta novela, dada la estructura de capítulos cortos y anécdotas fragmentarias, quizá es menos evidente), sino en la medida en que se asemeja a una serie de cuadros o imágenes de espacios y paisajes yuxtapuestos en los que la acción –el movimiento– es mínimo, en el límite de lo invisible. El sol pegando tranquilo sobre las paredes blancas en el primer pueblo, la quietud de las tardes de la narradora, siempre mirando el paisaje a través del marco de su ventana en espera de que llegue la hora de ir a visitar a Estela; la hondonada alrededor de la cual sobrevive el segundo pueblo al que llega, con sus bordes imprecisos y sus escombros coloridos, con las aves de carroña sobrevolando la basura como una conjunción de formas menores de vida y con el fondo de la zona industrial abandonada como paisaje de fondo; el destino imaginario del pueblo nómada de San Carlos, descrito según coordenadas pictóricas (se los ve o se los intuye en un valle amplio desde un cerro¹⁹), todo en la novela apunta a una figuración inmóvil de lo espacial que es lo que finalmente se despliega en la narración:

Allí cada cosa estaba hecha a medias: las calles sin señalar, las casas sin erigir, los cercos sin tender, con lo cual, y esto provocaba una fuerte impresión que exaltaba el espíritu del observador más indolente, la misma fuga de la población parecía haber tenido un momento de duda, haber sido obra de una indecisión colectiva. Así, había contagiado para siempre, con su incertidumbre, la disposición del paisaje, con lo que de este modo había quedado congelado de un momento a otro y para siempre (*ivi*, p. 113).

¹⁸ En la narrativa de Chejfec esta coincidencia se presenta generalmente, de hecho, como una epifanía, un fenómeno inusual y atesorable que por unos instantes arrebató a las cosas de su habitual imprecisión.

¹⁹ La asunción del punto de vista desde lo bajo hacia un punto de vista ideal en lo alto con propósitos perspectivísticos para el diseño topográfico del paisaje corresponde a la cartografía moderna (fines del s. XVIII en adelante) y adquiere las características de un “instrumento demiúrgico” (Silvestri, Aliata, 1994, p. 125).

En la pugna morosa entre lo silvestre y lo construido, en el espacio disponible que se genera entre la marca de lo humano en tanto ausencia patente y el avance lento de la vida impersonal del reino vegetal, en ese territorio impreciso pero contundente, puede entenderse la morfología del paisaje en esta novela²⁰. Un espacio paradigmático de esta interacción es la hondonada que divide al segundo pueblo de San Carlos: en ella no solo conviven las formas más modestas pero también más persistentes de lo silvestre (la maleza, las aves de carroña) con los restos de lo humano (sus escombros y desperdicios) sino que, en sus profundidades, por extraños efectos ópticos y lumínicos, se refleja cada tarde el paisaje fabril que cerca como un telón de fondo no exento de misterio, estos panoramas desolados que aúnan los despojos de lo rural y de lo urbano. Junto (o sobre) los elementos de la vida vegetal que van haciendo un trabajo silencioso en el fondo de la hondonada, recuperando territorio tras la partida del pueblo entero de San Carlos en la forma de una “redención vegetal” o “reflujo del verde” (*ivi*, p. 114), y algunas formas de lo animal, como las aves carroñeras, que son manchas negras entre la confusión colorida de los escombros al fondo de la hondonada, el cordón de fábricas es un espejismo cuya presencia se duplica de este modo espectral. La cadena de fábricas se advierte siempre como presencia constante y monumental aunque muda, que custodia las dimensiones modestas de los pequeños pueblos y las barriadas “con su aire de muerte o por lo menos de amenaza” (*ivi*, p. 46). En su versión lumínica al fondo de la hondonada, las fábricas devenidas paisaje imprimen una nueva plasticidad a la mezcla colorida de basura y formas menores de vida, creando una suerte de compendio de superposiciones e inversiones (la luz sale del fondo, ilumina hacia arriba, como ocurría también con el piso del rancho cuando la narradora espiaba a Isabel desde el suelo) que enfatizan su naturaleza de imagen: si desde San Carlos, por la altura del terreno, no puede verse el cordón fabril directamente, la hondonada la devuelve como reflejo, como fenómeno plástico, como paisaje:

Las curiosas propiedades de la luz, en extraña combinación con el aire, aún se manifestaban, probablemente era lo único que perduraba. De cuando en cuando

²⁰ El tema de lo silvestre en la novela (animal y, sobre todo, vegetal) no es menor. Figura formas de vida caras a la poética de Chejfec en la medida en que tienen autonomía con respecto a las historias, es decir con respecto a la sucesión temporal (y, por tanto, organizada según patrones ideológicos, culturales, estéticos o políticos). Su modo de persistir pese a todo (quizá sea más preciso decir *junto a* todo, yuxtapuesto pero independiente) da al relato una especie de suplemento de sentido, se erige como presencia impersonal que pervive en un margen del relato figurando una medida de la vida que subyace a todos los dramas. En un capítulo llamado “Lo silvestre hiere”, puede leerse: “Afuera, detrás y debajo de mí, el reino de lo silvestre continuaba su labor sosteniendo el paso de las hormigas, la resistencia de las plantas, la sobrevida de los cuerpos y todas las demás cosas. El universo, como yo, ignoraba lo que sucedía dentro de la casilla, pero ello no le impedía seguir su camino” (2008, p. 103). Considero que estas *formas* de vida atañen sobre todo a un modo del relato chejfequiano de entender las estructuras del sujeto en el tiempo ajeno e inagotable.

se producía una de esas refracciones heroicas y alcanzaba a verse la silueta lejana de la ciudad, con sus edificios en relieve y un fondo de cielo apagado; luego, el escenario mágico de la hondonada modificaba su composición y con un ajuste imposible permitía ver la imponente zona fabril, con cada industria prefigurando un monumento. Las aves de carroña, ahora en menor número, se movían resignadas con la esperanza de encontrar la abundancia previa; algunas descansaban sobre los matorrales crecidos en la mitad de San Carlos (*ivi*, p. 115).

Del mismo modo, en el “micropaisaje” del suelo que la narradora mira mientras camina una tarde hacia San Carlos, la conjunción de elementos vuelve a poner en equilibrio los elementos de una geología paisajística que aúna lo humano sin atributos con lo impersonal de lo silvestre²¹. Así como el paisaje del primer pueblo con el que inicia la novela señalaba una deliberada composición que hace pensar en los recursos de un cuadro para equilibrar sus elementos, en el paisaje reflejado sobre el fondo de la hondonada se pone de relieve su carácter representacional, su carácter intervenido, incluso si esta intervención no es operada por nadie, sino sólo percibida.

El paisaje estalla.

El espejismo en tanto que imagen duplicada señala e introduce en ese paisaje distante una extrañeza característica que luego, al ser recorrido, explotará hasta el extremo sus posibilidades en dos capítulos hacia el final del libro, llamados “Mundo y universo” y “Países de la imaginación” respectivamente. La narradora e Isabel se encuentran con una mujer extraviada que les pide ayuda para encontrar una dirección. Las tres mujeres se internan en la zona industrial que se ve siempre lejana desde los barrios, y el espacio se torna un campo de proliferación de imágenes que figura un régimen de lo imaginario que desborda los límites de lo narrable: cada fábrica tiene incontables kilómetros de extensión, y aunque entre ellas se extienden calzadas angostas, la sombra nunca aparece, está por completo desterrada del ámbito de lo visible, con lo cual la narración compone visualmente un espacio saturado de claridad, sin contrastes. Un sol inmóvil lo domina todo, y cuando ya no es posible abarcar esa región infinita e infinitamente blanca, sin sombra ni más figuras que las de las tres mujeres, cuando el avance de la caminata deja de suponer un avance porque no hay progreso en un espacio que nunca termina, la mirada se hace cenital sin

²¹ “El micropaisaje de la tierra resulta siempre asombroso: cantos y piedras con formas y tamaños impensados, agregaciones de barro de distinta dureza, y también están los diversos materiales, sencillas hendiduras practicadas sobre los elementos para aparecer sobre el mundo en su mínima expresión visible. Los desechos del consumo prometían ser marcas geológicas; trocitos de lata, de plástico, de vidrio, de cemento, hierro y ladrillo anunciaban un viaje indefinido y apenas comenzado [...]” (Chejfec, 2008, p. 88).

abandonar la primera persona de la narradora. Tal como cuando era niña y jugaba a que las baldosas eran desiertos inconmensurables, la narradora imagina (quizá sería más preciso decir que pone en acto) una perspectiva que permite abarcar los enormes bloques abandonados, la extensión iluminada sin matices y ellas tres, como puntos en el límite de lo visible, moviéndose sin que casi se note: “He aquí cómo, literalmente, gracias a las vueltas de la vida yo reencontraba, aunque esta vez en la realidad, aquellos paisajes de mi imaginación de infancia en los que una baldosa era un mundo y el patio el universo entero” (2008, p. 129).

De este modo se ponen en relación los dos extremos del extrañamiento de las escalas y su relación con el cuerpo en esta novela. Si en su niñez la narradora miniaturizaba el mundo y hacía de su cuerpo no ya una medida común sino “una forma de un paisaje indiferenciado y [...] una suerte de fondo” (Stewart, 2013, p. 113), en este momento del relato lo que la narradora saca de escala es el paisaje que recorre y, de nuevo, su propio cuerpo, aunque de modo inverso. El paisaje industrial se extiende indeterminadamente y eso convierte a los personajes en criaturas mínimas que de hecho se miran desde la perspectiva de un microscopio, “lo gigante transforma el cuerpo en miniatura” (*ivi*, p. 114); la mirada se hace cenital sin reparos con respecto al verosímil y en la gran extensión blanca que termina por ser el paisaje, el movimiento de los tres personajes se observa con la dificultad de un ojo separado del objeto por una enorme distancia o por una divergencia tajante de proporciones. El paisaje entonces pasa aquí, con más énfasis que en cualquier otro lugar del relato, a ser el paradigma de lo gigantesco, lo enorme, lo inabarcable y lo que absorbe y asimila las figuras individuales, los cuerpos como medida del mundo. Se trata de un desorden radical de las proporciones que produce, en el espacio de unas pocas páginas, un reajuste irreversible de toda la narración, un estallido del verosímil operado sobre todo por este desarreglo entre la materialidad del cuerpo y la del espacio²².

El paisaje fabril que dominaba las barriadas y se reflejaba en la hondonada es ahora el escenario casi abstracto que suprime las proporciones y produce una extrañeza en el límite con lo onírico: al blanco total, a las dimensiones hiperbólicas, se le agrega un silencio absoluto, una radical ausencia humana; las fábricas no están en actividad, valen por su mera materialidad, por su monumentalidad inconmensurable, acentuando el misterio de su interior

²² “Así como la miniatura nos enfrenta a un modo de pensamiento analógico, un modo que hace encajar el mundo en el mundo, también lo gigante nos enfrenta a un modo analógico de pensamiento, un mundo sin mundo. Los dos implican la selección de elementos que serán transformados y desplegados en una relación exagerada con las construcciones sociales de la realidad. Pero mientras la miniatura representa un mundo mental de proporción, control y equilibrio, lo gigante representa un mundo físico de desorden y desproporción” (Stewart, 2013, p. 119).

infranqueable²³. También, funciona como el espacio en el que la visión juega al mismo tiempo un papel decisivo (en la medida en que constituye el único medio de contacto con un mundo devenido luz y color sin obstáculos) y figura su propia inutilidad: la cualidad de la mujer extraviada cambia para la narradora e Isabel de acuerdo con las distancias variables entre ellas y, por tanto, de lo que el ojo es capaz de captar de acuerdo con esas distancias (a veces, a lo lejos, parece sólo un “atado de ropa vieja” [2008, p. 123]) y, a la vez, al interior de un mundo que ha perdido sus proporciones y sus coordenadas, la vista pierde su función organizadora, su capacidad de ordenar el espacio.

En un ensayo llamado “Las láminas de la enciclopedia” (1964), Roland Barthes analiza la composición de la *Encyclopédie* iluminista, el modo en que configura su sistema iconográfico aislando a los objetos en las diferentes etapas de su proceso: desde los materiales brutos que les dieron origen (nivel genético), naturalizados en su uso cotidiano (nivel anecdótico) y aislados de su contexto (nivel antológico), con el fin de que no fueran observados como “una pura mostración del saber” (Barthes, 1997, p. 123). Aquí, como corresponde a la episteme dieciochesca, la consignación en láminas de los objetos de este modo diseccionados tiene el fin de evidenciar en ellos el sustrato humano que les es inherente, el dominio implícito del hombre sobre la materia que es lo que, finalmente, permite la existencia de las cosas: “el objeto es la firma que pone al hombre sobre el mundo” (*ivi*, p. 125).

En medio de la progresión argumentativa de Barthes, que da cuenta, a través de la morfología y contenidos de las láminas de la *Encyclopédie*, de la actividad organizadora del ser humano desde la habilidad manual hasta la capacidad nominativa, hay, sin embargo, una interrupción, un punto de discontinuidad que desordena la progresión racional solidaria con la lógica iluminista del objeto de análisis. Se trata de la lámina del hombre expuesto en su mapa de venas. El dibujo de estética positivista que da cuenta del cuerpo humano como máquina de intercambio de fluidos que lo hacen funcionar, muta en el ensayo gracias a la misma materialidad de su imagen: repentinamente, para

²³ Stewart relaciona tanto la miniatura como lo gigantesco (la *exageración* como modo de poner a prueba y extrañar el lugar del cuerpo) con la tendencia a la abstracción. En este pasaje de la novela lo gigantesco se mezcla con lo mínimo en distintos niveles: la miniaturización del mundo operado por la narradora en su niñez se revierte sobre su propio cuerpo cuando el paisaje (paradigma de lo inaprehensible, lo que rodea al sujeto y lo absorbe sin dejarse abarcar) se torna ininteligible; las masas de construcción uniforme e interminable (espacio agigantado, *exagerado* por el relato) hace de ella y las otras dos mujeres miniaturas, y esa miniaturización se vive como recuerdo y como presente a la vez. Esta minuciosa descripción del espacio en que las tres mujeres se pierden termina por figurar un espacio liso y blanco que ensaya un punto de vista cenital que apenas se intuye o sospecha, como un cuadro de Malevich o Rauschenberg. “Mientras la miniatura se traslada de la mano al ojo y a la abstracción –dice Stewart–, lo gigantesco se traslada de la ocupación del espacio inmediato del cuerpo a la trascendencia (una trascendencia que permite al ojo sólo una visión imperfecta y parcial) y a la abstracción” (*ivi*, p. 156).

Barthes el carácter ordenador de la lámina se disuelve o se expande traspasando los contornos y disgregando la organicidad:

Es cierto que la imagen enciclopédica es siempre clara, pero en una región más profunda de nosotros mismos, más allá del intelecto, o al menos en su filo, nacen preguntas que nos sobrepasan. Veamos la asombrosa imagen del hombre reducido a su red de venas; a la audacia anatómica se une aquí la gran interrogación poética y filosófica: ¿Qué es esto? ¿Qué nombre darle? ¿Cómo darle un nombre? Surgen mil nombres y se desplazan unos a otros: un árbol, un oso, un monstruo, una cabellera, una tela, todo lo que desborda la silueta humana, la distiende, la atrae hacia regiones lejanas de sí misma [...] (*ivi*, pp. 140-141).

El sentido de las preguntas que se hace Barthes ante una imagen que se descompone a pesar de sí misma, puede tener lugar también aquí cuando, en un extremo del extrañamiento de lo espacial (el escenario *para*-industrial se torna onírico o absurdo, las coordenadas han sido completamente abolidas, los interiores replican en forma y dimensiones a los exteriores, la ausencia de contraste y sombra impide distinguir contornos, formas o límites), la mujer extraviada, que camina desnuda delante de la narradora e Isabel, se torna poco a poco traslúcida hasta que sus órganos, tal como en las láminas que el padre le describía cada tarde antes de la agresión, se dejan ver con didáctica nitidez: “Los pulmones rosados, el hígado bermellón, el estómago verde, los senos blancos, el corazón rojo, el cerebro gris. Como se ve en las láminas, esa espalda tenía el contorno de una copa alargada, ajustándose delicadamente hacia la cintura para ceñir los riñones amarillos” (2008, p. 135). Una vez descompuesta de este modo la figura, o del mismo modo expandidos al infinito los límites de la zona industrial, quizá, cabe preguntarse como Barthes, ¿qué es esto?, ¿qué nombre darle?, ¿cómo darle un nombre?²⁴ El movimiento, como en la lámina del hombre convertido en una red de venas de la Enciclopedia, desorganiza definitivamente la unidad y la torna otra cosa: menos que una mujer, quizá también menos (o, simplemente, otra cosa) que el conjunto de sus partes, como una lámina que mostrara una disección; más que una zona industrial abandonada, un desierto

²⁴ En otro registro crítico, estas preguntas podrían generar una respuesta de corte político: la escena de la mujer extraviada entre las moles blancas abandonadas, su enigmática desnudez, la descomposición visual de su cuerpo en sus órganos y su modo de, literalmente, desaparecer dejando tras de sí únicamente un atado de ropa, la peligrosidad sin causa que emana toda esta zona del relato, su violencia inacabada pero perceptible, remiten de modo indirecto a ciertos tópicos de la narrativa sobre de la dictadura militar; sin ir más lejos, recuerda algunos pasajes de *Los planetas*, que parecería retomar o visitar ciertas imágenes (la disgregación de las partes del cuerpo, el hallazgo del ojo, etc.) para ocuparse directamente de esta temática. Asimismo, no es menor que esta operación sobre el espacio (su agigantamiento) se dé precisamente en un espacio industrial; se juega también aquí, a mi criterio, otra figuración del extrañamiento que produce en los narradores chejfequianos el mundo fabril e industrial en su versión más enigmática: el interior de la fábrica es tan inaccesible como ininteligible todo paisaje relacionado con ella.

sin sombras y sin límites. Una serie de órganos en movimiento bajo una piel transparente en un espacio interminable que también se ha vuelto traslúcido por la falta de sombra.

El último capítulo de *El llamado de la especie* se titula "Llegada". En él se vuelve sobre el primer paisaje de la novela, el capítulo que abre el libro, llamado "Vuelta". "Llegada" pone en contexto, si se quiere, ese primer paisaje que carecía de toda referencia temporal, cuyo único movimiento era el del agua en la que derivaban las pronunciadas inclinaciones del pueblo. En uno de sus paseos, mucho antes de la segunda partida, según especifica la narradora, llega por casualidad a este pueblo a orillas del mar o de un río. La conmueve la presencia, invisible pero indudable, de personas al interior de las casas; "me detuve a pensar entonces –dice la narradora–, observando, y presentí la vida anónima palpitando indiferente, incluso indiferente para cada individuo, sostenido sin saberlo por el empuje de lo silvestre" (*ivi*, p. 148). La imagen de un paisaje deshabitado que resiste el sol con calma es lo único que deja intuir las vidas de esos individuos, que no conoce y cuyas vidas tienen para ella una calidad impersonal y ajena. Ese pueblo tiene para la narradora la contundencia inapelable de lo verdadero en la medida en que genera en ella, sin lazos previos, una conmoción real y espontánea, aunque, dice, "es un error asociar lo espontáneo con la verdad; una prueba concreta era aquella misma población, tan verdadera como poco espontánea, levantada en un lapso de siglos" (*ibidem*).

Este último capítulo contextualiza el primero porque, por un lado, vuelve sobre un paisaje conocido y le agrega un punto de vista (el primero se presentaba como un fragmento descriptivo sin voz, autónomo, en itálicas, que acentuaba su carácter neutro, como si careciera de mirada o narrador), y por otro, porque por primera vez en la novela podemos reponer, así sea vagamente, una consignación cronológica: los títulos "Vuelta" y "Llegada" permiten asumir que el comienzo, diferenciado del resto por las itálicas y la falta de punto de vista, vendría a ser, de hecho, el destino que la narradora elige después de su segunda partida, después de haber visto, en la visita casual narrada en "Llegada", el pueblo que tanto la conmovió.

Me detengo en esto porque leo en esta mínima consignación temporal (vehiculada, una vez más, por el paisaje) una muestra elocuente del modo en que funciona la articulación entre los paradigmas espacial y temporal en la novela. A la pregunta del inicio del artículo por las posibilidades de un relato que busque minar la sucesión temporal en beneficio de la figuración de una serie de imágenes-espacio que se despliegan discontinuamente, la respuesta podría ensayarse, precisamente, a partir de esta forma anómala de reposición de la temporalidad. Es poco (o nada) lo que esta consignación temporal revela u ordena: el hecho de que reponga una mínima sucesión de acciones no ilumina nada aunque llama la atención; se trata de dos momentos cuya relevancia para el

relato no es más significativa que cualquier otro momento del mismo y, sin embargo, son lo que abre y cierra la novela. Es una sucesión modesta, ínfima, carente de consecuencias; figura, sin embargo, la forma y el sentido que tiene la noción de *llamado* para la protagonista: la única manifestación posible de un encadenamiento temporal depende del paisaje y sale de él por unos pocos instantes, como un punto de fuga que es casi siempre imposible.

Bibliografía

- ALIATA, Fernando y Graciela SILVESTRI. *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.
- ALIATA, Fernando y Graciela SILVESTRI. *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.
- BARTHES, Roland. "Las láminas de la Enciclopedia", en *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1997 [1964].
- BERG, Edgardo y Nancy FERNÁNDEZ. "Fuera de lugar: entrevista a Sergio Chejfec". *Celehis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Universidad Nacional de Mar del Plata, n. 11, 1999. (pp.319-322).
- BERQUE, Augustin (2009 [2008]). *Pensamiento paisajero*, Biblioteca nueva, Madrid.
- BLANCHOT, Maurice. "El lenguaje de la ficción", *La parte del fuego*. Arena, Madrid, 2007.
- CHEJFEC, Sergio. *El aire*. Buenos Aires, Alfaguara, 1992.
- CHEJFEC, Sergio. *El llamado de la especie*. Buenos Aires, Alfaguara, 2008 [1997].
- CHEJFEC, Sergio. *Los planetas*. Buenos Aires, Alfaguara, 1999.
- CHEJFEC, Sergio. *Boca de lobo*. Buenos Aires, Alfaguara, 2000.
- CHEJFEC, Sergio. *Mis dos mundos*. Buenos Aires, Alfaguara, 2008.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer. On vision and Modernity in the nineteenth century*. Cambridge, MIT Press, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo*. Buenos Aires, Paidós, 2005 [1985].
- DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu, 2009 [1968].
- FOUCAULT, Michel. *La hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France (1981-1982)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009 [2001].
- MASSEY, Doreen. "La filosofía y la política de la espacialidad". En Leonor Arfuch (comp.), *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, Buenos Aires, Paidós, 2005 [1999].
- MITCHELL, W.J.T. *Landscape and power*. Chicago, The University of Chicago Press, 2002 [1994].
- MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Madrid, Akal, 2009 [1994].

- PARDO, José Luis. *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991.
- PENHOS, Marta. *Ver, dominar, conocer. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- SOUTO, Cristina (coord.). *Territorio, lugar, paisaje. Prácticas y conceptos básicos en geografía*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2011.
- STEWART, Susan. *El ansia*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2013 [1993].
- WILLIAMS, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires, Paidós, 2001 [1973].
- WENDERS, Wim. "El estado de las cosas". *Medios revueltos*, Madrid, n. 1, 1988. Tomado de: <http://www.4shared.com/web/preview/pdf/JT8dfroG>

Daniela Alcívar Bellolio

Candidata a doctora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Adscripta de la Cátedra de Teoría y Análisis Literario de dicha Facultad. Especialista en literatura hispanoamericana contemporánea, teoría literaria y ensayo.

Contacto: danielaabellolio@gmail.com

Recibido: 10/3/2016
Aceptado: 12/12/2016