

**PRESENCIAS OBJETUALES: WALTER BENJAMIN, MONTAJE E IMAGEN  
EN LA ESCRITURA RECIENTE DE SERGIO CHEJFEC**

**Adriana Rodríguez Alfonso**

(Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana. Universidad de  
Salamanca

[a.rodalfonso@usal.es](mailto:a.rodalfonso@usal.es)

**OBJECTUAL PRESENCES: WALTER BENJAMIN, MONTAGE AND IMAGE  
IN RECENT SERGIO CHEJFEC'S WORKS**

Fecha de recepción: 1-04-2020 / Fecha de aceptación: 16.06.2020

*Tonos Digital*, 39, 2020 (II)

**Resumen:** El presente artículo analiza las características y funcionamiento de la representación objetual en la obra reciente (2007-2016) del escritor argentino Sergio Chejfec. Partiendo de una perspectiva interdiscursiva, el concepto de "montaje", tanto en su dimensión audiovisual, como en la epistemológica, vinculada a las teorías estéticas de Walter Benjamin, articulará la investigación. Así, en un primer momento, se analizarán la disposición o sintaxis de estos objetos, y posteriormente, se examinará el diálogo transmedial existente entre las formas de representación y enunciación chejferianas y el ensamblaje cinematográfico. Al mismo tiempo, en un tercer apartado, se demostrarán las conexiones entre la poética objetual del este autor y la del montaje benjamiano, considerando la potencia simbólica de estos objetos, y su relación con los materialismos, la anacronía histórica y la imagen dialéctica.

**Palabras clave:** Sergio Chejfec; Objetos; Montaje; Walter Benjamin; Interdiscursividad.

**Abstract:** This article analyzes the characteristics and functions of objectual representation in the recent work (2007-2016) of Argentine writer Sergio Chejfec. From an interdiscursive perspective, the concept of "montage" will articulate this research, both in its audiovisual and epistemological dimensions, linked to Walter Benjamin's aesthetic theories. First, the disposition or syntax of these objects will be analyzed, and later, we will examine the transmedia dialogue between Chejferian representation and enunciation, and cinematographic montage. At the same time, in a third section, we will prove the connections between the objectual poetics of this author and Benjaminian montage, considering the symbolic power of these objects, and their relationship with materialism, historical anachronism and the dialectical image.

**Keywords:** Sergio Chejfec; Objects; Montage; Walter Benjamin; Interdiscursivity.

## **Presencias objetuales: montaje e imagen en la escritura reciente de Sergio Chejfec**

### **I. *Preproducción, presentación***

*Y la realidad surge, la del propio ser humano  
y la que él necesita haber ante sí,  
solo en esta conjunción del ser con la vida,  
en esta mezcla no estable, como se sabe.*

MARÍA ZAMBRANO

Al estilo de un íncipit borgiano, "podríamos aventurar" que a pesar de los recientes intentos Sergio Chejfec (Buenos Aires, 1956) continúa integrando ese cónclave de escritores que los críticos llaman, tiernamente, "secretos".<sup>1</sup> A simple vista, tal condición es inconcebible; la trayectoria de Chejfec posee la dosis necesaria para afincarse con pies firmes en el campo literario: cuenta con autorizados agentes que lo han legitimado —desde Beatriz Sarlo (Sarlo, 2019, pág. 145) hasta Enrique Vila-Matas (Vila-Matas,

2016)—, un “mito de origen” devenido sólida red intelectual —el “Grupo Shanghái” y *Babel: revista de libros* (1988-1991), su más significativa expresión— y, *last but not least*, autoproclamados “precursores” —entre los que figuran Jorge Luis Borges, Antonio Di Benedetto, y Juan José Saer— herencia literaria esta que lo inserta en una línea precisa de la tradición nacional, otorgándole, a su vez, los destellos de la aureola consagratória que emana de esos autores.

Sin embargo, un vistazo a su exiguo “éxito”, según la particular lógica del mundillo editorial y mediático —ausencia de premios relevantes, paso errático por editoriales, austera presencia en la industria del espectáculo—, muestra que su principal reconocimiento proviene de la academia.<sup>2</sup> Este escenario, además de deslizar las interrogantes acerca de las razones de los críticos institucionalizados,<sup>3</sup> ratifica la notada “complejidad” y “resistencias al sentido” (Coquil, 2017, pág. 13) de los textos chejferianos, refractarios a las taxonomías, en el linde híbrido entre la narración y el ensayo, y escritos en un lenguaje espeso, despacioso, entre el *largetto* y el *largo*. Adepto declarado de las novelas de culto (Rodríguez Alfonso, 2020, pág. 186), no en vano el tono de Chejfec recuerda la modulación minuciosa, pero también asmática —por lo que tiene de respiratoria, pero también de agonizante— de Juan José Saer o, incluso, Thomas Bernhard. Voz trashumante, extraterritorial, situada en una “posición liminal” (Niebylski, 2012, pág. 19) que discute asideros como el de la identidad o la lengua, desde un mirador siempre forastero de silencios y sobreentendidos donde la única seguridad es la incertidumbre.

Este cuestionamiento permanente alcanza la frontera misma de los géneros artísticos, haciéndose eco de aquella convicción de Maurice Blanchot, para quien “ya solo importa el libro, tal como es, lejos de los géneros” (Blanchot, 1969, pág. 225), llevando al Chejfec escritor a establecer equivalencias entre sus textos y otros materiales audiovisuales: “frente a una instalación” —sostiene— “no se supone una lectura lineal; cada quien arma el propio recorrido y su contemplación [...]. Es lo que trato de explorar en mis libros” (Chejfec, *Vivir en el exterior* reafirmó una relación de distancia con lo escrito, 2019). Al mismo tiempo, y tomando la necesaria distancia de este paratexto,<sup>4</sup> una revisión a ese territorio de imprecisiones e incertidumbres que es la producción chejferiana —acentuada aún más por

un lexicón afecto a los estados de la materia—<sup>5</sup> exhibe cómo los objetos físicos, los dispositivos más tangibles de lo real, en contraposición, adquieren preeminencia y singularidad, siendo esta no solo una narrativa de los desplazamientos en el *espacio físico*, sino también en el *espacio artístico*. No es casual que la referencialidad transmedial o incluso la composición iconográfica —como sucede en *Últimas noticias de la escritura* (2015) y *Teoría del ascensor* (2016)— sean constantes en una escritura que rumia y aspira a captar un artefacto relampagueante y duradero a la vez: la *imagen*.

Es así como estas trasposiciones interdiscursivas servirán de pie para analizar los múltiples artefactos instalados allí, permitiendo que sean leídos desde nociones provenientes de la teoría audiovisual y la historia del arte, especialmente en los más recientes textos de Chejfec: *Baroni: un viaje* (2007), *Mis dos mundos* (2008), *La experiencia dramática* (2012), *Modo linterna* (2013), *Últimas noticias de la escritura* (2015) y *Teoría del ascensor* (2016).

El concepto que vertebrará el análisis será el *montaje*, pensado en un sentido doble: en primer lugar, concebiremos el montaje en el plano compositivo y visual propio de la cinematografía —como ensamblaje de “planos, escenas y secuencias” (Konigsberg, 2004, pág. 326)— privilegiando el denominado *montaje discontinuo*, forma vanguardista donde la “cámara—escritura”, a diferencia de la continuidad clásica, apuesta por visibilizar los elementos de la construcción de la secuencia, empleando la elipsis, la fragmentación y los cortes abruptos, y que en el cine y la literatura alcanzó su apogeo en los años 60 con dos escuelas de la mirada: la *Nouvelle Vague*, y el *Nouveau Roman*, respectivamente.<sup>6</sup> Por otra parte, entenderemos el montaje —más conocido como fotomontaje— según la propuesta epistemológica de Walter Benjamin, quien inspirándose en la fotografía desarrolló una teoría en torno a la imagen y su relación con la historia y las temporalidades, dispersa a lo largo de distintos textos, según la cual *imagen* “es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación”; es “dialéctica en reposo” (Benjamin, *Libro de los pasajes*, 2005, pág. 464), es decir, sumatoria de pasado y presente, construcción de diversas capas de sentido, memoria y latencia.

Así, en un primer momento, atenderemos a la naturaleza de esta sintaxis objetual que distingue a la poética chejferiana, para posteriormente leer su representación desde las estrategias del montaje cinematográfico. Así mismo, en el último apartado, emprenderemos una lectura simbólica de estos artefactos desde las premisas de Walter Benjamin relacionadas con la memoria, la materialidad y la perturbación de las temporalidades.

## **II. *Rushes* y fotogramas: para una sintaxis de los objetos**

Posiblemente, la más visible representación objetual en Chejfec sea el *catálogo*: en *La experiencia dramática*, en la que dos personajes combinan diálogo y paseo al estilo de *Glosa* (1995) de Saer, un sujeto computa artefactos de forma convulsiva: “el llavero, la tarjeta postal, cuentas de restaurantes prolijamente conservadas, la linterna de la infancia, las dos lapiceras, revistas antiguas, el mazo de cartas, piezas sueltas de ajedrez, un lápiz bastante mellado, el suéter roído, la mencionada bufanda” (Chejfec, 2013, pág. 102). Son cruciales “las cosas de todos los días” —dice más adelante el narrador— “como periódicos o revistas, tazas, monedas o, especialmente, pequeños paquetes de pañuelos de papel puestos aquí y allá” (Chejfec, 2013, pág. 121). Si en el “catálogo de las naves” homérico este inventario ilustra, por sobreabundancia, la concentración del contingente aqueo,<sup>7</sup> en la poética chejferiana la pormenorización atomiza en lugar de unificar la realidad: “soy capaz de retener” —sostiene el protagonista de *Mis dos mundos*— “esquinas, escenas, episodios, células en general de realidad, pero no puedo asignarles una secuencia y mucho menos algún contexto asequible” (Chejfec, 2008, pág. 35). La voz narrativa registra elementos disímiles, dispersos y de apariencia inconexa, que construyen una escena, un *paisaje* siempre incompleto; los elementos contados no construyen, sino *deconstruyen*,<sup>8</sup> funcionan como esquirlas —o *fotogramas* aislados— y no como ladrillos, o *secuencias*.

La “enumeración” adquiere aquí una significación doble: como figura literaria de acumulación y también como su imagen; pero esta no pasa, no obstante, por el reflejo mimético, por la representación realista de la realidad,<sup>9</sup> sino por el *coleccionismo*. No es la descripción, el cuadro, lo que rige al narrador chejferiano, sino el *archivo*, de ahí que los objetos

señalados adquieran el valor de trofeos o botines, con los que aprehender fragmentariamente el entorno: “me cuesta salir de ciertos lugares sin un botín, aunque sea mínimo o simbólico. Incluso si es mínimo y simbólico, mejor, porque parece de este modo una secuela sin verdadera importancia” (Chejfec, 2016, pág. 105), confiesa un narrador al salir de la galería Proteus Gowanus en Brooklyn. La figura del coleccionista es un *leitmotiv* en la constelación de Chejfec, desde quienes acopian fotografías de juguetes, guacamayas o figuras en la nieve –en los relatos “Una visita al cementerio”, “Novelista documental” y “El seguidor de la nieve” de *Modo linterna*, respectivamente— hasta los que acaparan postales (Chejfec, 2016, pág. 105), souvenirs y boletos de autobús, (Chejfec, 2008, pág. 23), o papeles deslucidos (Chejfec, 2007, pág. 56).<sup>10</sup>

Podría parecer contradictoria entonces la condena que el propio Chejfec hace de la enumeración y el coleccionismo en cuanto “vocación exotista” y de carácter “colonial” a raíz de un texto de Kipling (Chejfec, 2016, pág. 71), si no atendemos a qué características comparten las cosas atesoradas allí. Pues los objetos incluidos en el conteo “occidentalista” de Kipling son piezas de arte, trozos únicos de artesanía, reliquias o materiales preciosos, siendo en efecto “trofeos” —en tanto recordatorios de victoria y dominación—; mientras que los artefactos chejferianos se definen por su *trivialidad*: son materiales anodinos, incompletos y trabajados por el uso, son, en definitiva, “desechos”. Aunque volveremos ampliamente sobre esto más adelante, cabe decir ya que los sujetos chejferianos actúan como aquel “trapero” que Benjamin lee en Baudelaire, y “recogen [...] los restos que la gran ciudad ha rechazado; todo lo que ha perdido, todo cuanto ha despreciado; todo lo que se ha roto en pedazos, [ellos] lo cataloga[n], lo colecciona[n]” (Benjamin, Libro de los pasajes, 2005, pág. 357).

La noción de “valor” se subvierte ya que, a diferencia de los objetos recopilados por Kipling, los de Chejfec no poseen una significación *per se*, sino que adquieren relevancia por aquello a lo que remiten: son “imágenes del pasado”, “bocas” que “al instante de abrirse, hablan al vacío” (Benjamin, 1989, pág. 180), siendo estos restos imprescindibles según la teoría del montaje benjamiano y la historia, como veremos más adelante. Se trata de objetos banales, pero también *personales*: ajadas vestimentas, accesorios, bisuterías, componen un universo de elementos ordinarios

pertenecientes al orden de las *posesiones* —incluso las monedas y los tickets, originariamente impersonales, solo entran en el inventario cuando han sido “manoseados” en su sentido etimológico: cuando han pasado, una y otra vez, por las *manos*—. A diferencia de las de Kipling, estas *posesiones* adquieren valor solo por la estela que ese “manoseo” deja tras de sí.

Estas secuencias de objetos al articularse en conjunto forman estructuras compuestas, generando una gramática o *sintaxis*, como ha dicho Roland Barthes, donde “el sentido no nace de un objeto sino de una colección” (Barthes, *Semántica del objeto*, 1990, pág. 11). Como es esperable en una poética de la materia, la consistencia de estos objetos se refuerza: siempre de agregación sólida —puesto que “la densidad del recuerdo radica en lo físico” (Chejfec, 2013, pág. 45)— su concreción no implica inmovilidad: como dijimos antes, su *pathos* se potencia en el desplazamiento en el espacio y el tiempo, en la acumulación de usanzas, en la traslación de mano a mano o en la reutilización constante.<sup>11</sup> No es azaroso que incluso aquellos escasos dispositivos que no pertenecen al orden personal, sino al ciudadano y de grandes dimensiones, como los ascensores —tanto en *Modo linterna*, como en *Teoría del ascensor*— estén regidos por la cinética, tal y como sucede también con el puente que otro personaje descubre con estupor: “entonces el puente comienza a virar sobre su eje: una cabeza hacia el norte y otra hacia el sur. Pero Smithson percibe ese trance mecánico en clave abstracta, incluso astronómica: le parece el movimiento imperfecto, limitado, de un perimido mundo físico” (Chejfec, 2013b, pág. 23).

Con excepción de estos últimos, la aparente “insignificancia” de las cosas chejferianas está reforzada también por la forma, por la dimensión mínima que ocupan en el espacio. Así, otra enumeración en *Baroni: un viaje*, la de los aditamentos que saturan las esculturas de la artista popular, condensa el orden enfáticamente menor de esas cosas: “pulseras, cintos, alhajas, coronas, flores, agregados coloridos” (Chejfec, 2007, pág. 45), integran esta constelación de la miniatura, tan cara a Chejfec (Chejfec, 2015, pág. 14). Esas composiciones de lo micro no están, no obstante, en oposición a lo macro, sino que mantienen una relación dialéctica, en la medida en que estos objetos condensan simbólicamente grandes

experiencias —espaciales, temporales o existenciales—. Desde sus primeras manifestaciones medievales hasta la retratística diminuta que proliferó hasta el surgimiento de la fotografía, las miniaturas son, a la vez que imagen, acto de posesión, en donde la inmensidad —de un paisaje, de un período histórico, o de un ser amado— al circunscribirse a una geometría reducida puede ser apresada.<sup>12</sup> Aunque con claras limitaciones,<sup>13</sup> Gaston Bachelard acierta al decir: “poseo el mundo tanto más cuanto mayor habilidad tenga para miniaturizarlo” (Bachelard, 2000, pág. 137) y este mismo deseo es el de los narradores de Chejfec.

Precisamente, unas de las ideas que Chejfec esgrime en su autopoética es la de la “literatura documental”, a la que su escritura aspira, y que consiste en “restituir algo del artificio que no debe perder la ficción [...], y subraya la materialidad física o histórica de los objetos que utiliza, como si se tratara de paisajes, pruebas o artefactos” (Chejfec, 2016, pág. 21). Premisa esta que ya había sido anticipada en el cuento “Novelista documental”, donde un autor solo puede escribir sobre el entorno y los animales que lo rodean gracias a las fotografías, como si la memoria propia de esas experiencias fuera insuficiente. Allí, los objetos pasan a ser “documentos”, evidencias materiales en las que se condensan todas las posibilidades, clasificando y resignificando la memoria.

Es coherente que Chejfec insista en que la escritura documental no es “ilusión ficcional”, ni pretensión de verosimilitud o realismo, ya que la atención señalada a los objetos pretende no representarlos tal cual son, sino otorgarles “una presencia adicional” (Chejfec, 2016, pág. 21): como si su literatura se propusiese la tarea imposible de convertir en holograma tridimensional los objetos bidimensionales del texto. Haciéndose eco de Juan José Saer, figura tutelar, quien decía que escribir consistía en “poner en evidencia el carácter complejo de las situaciones”, y que limitarse a verificarlas no hacía más que reducirlas y empobrecerlas (Saer, 2016, pág. 10), la literatura chejferiana no propone un retorno a la novela realista del siglo XIX, en donde el apego a la descripción y al detalle se relacionaban con la verosimilitud, el arte como mimesis de lo real que subyace en las narraciones de Balzac y Zola, y que en Hispanoamérica prosperó ampliamente a través del costumbrismo, la novela de la tierra, la de la Revolución Mexicana y las narraciones de corte indigenista, que practicaron

Cirilo Villaverde, Rómulo Gallegos, Mariano Azuela, Jorge Icaza, entre tantos otros.

Por el contrario, al subrayar excesivamente los elementos que no tienen tal realce, se propicia una *desrealización* en la que el entorno aparece descoyuntado, segmentado en partes que son iluminadas arbitrariamente: como si Chejfec pretendiera exhibir, exteriorizar, las partículas que lo integran. Chejfec aspira a mostrar el proceso de construcción, y no su resultado: la realidad no como un liso espejo sin mácula, sino como la telaraña cristalina que queda, al quebrarse, en la luneta de un automóvil. Su dispersión: la puesta al descubierto de sus componentes.

Según Benjamin, el montaje se rige precisamente por este acto del descubrir: "No tengo nada que decir. Sólo que mostrar [...]. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos" (Benjamin, 2005, pág. 462).

Además de la exhibición de los elementos, la "literatura documental" nos interesa porque ilumina sobre la forma de narrar esos objetos, acerca de cómo estos son observados: la propuesta de Chejfec descansa en una forma muy particular de enunciación donde los narradores deben funcionar como "puntos de observación, como testigos" (Chejfec, 2016, pág. 22); aunque en primera persona, estos relatos documentales deben ser de "labor objetiva". Tal *objetivismo*, que sabemos es también *objetual*, pretende una *simulada* anulación de la subjetividad que traza vínculos con el *Nouveau Roman* francés, central para el propio Saer. Esta visión exteriorizada de las cosas, definida por la precisión y el distanciamiento, entronca con la fotografía y hace que los objetos lleguen a lucir raros, inquietantes y extraños (Varela Jácome, 1967, pág. 89). A diferencia de las novelas de Alain Robbe-Grillet o Michel Butor, en las narraciones de Chejfec los objetos no son "puramente exteriores y superficiales" (Robbe-Grillet, 2000, pág. 84) ya que su potencia simbólica es central, pero el argentino sí comparte con el movimiento francés el abandono de la descripción sentimentalista romántica, y también de la realista decimonónica.

### **III. Premontaje: plano y contraplano de un inventario**

Tal y como mencionamos al principio, en la fotografía, el montaje alude a la construcción de una imagen a partir de la superposición o el collage de otras, mientras que, en el mundo audiovisual, se trata de la construcción por medio de *rushes* o fragmentos de película de una secuencia, es decir, una toma sin cortes. Más allá de que en un caso se trate de imágenes estáticas, y en el otro, de imágenes en movimiento, ambas nociones comparten este ensamblaje de las partes, ensamblaje que puede llegar a hacerse deliberadamente visible en algunos casos. Esto es evidente en el denominado *montaje discontinuo*, más propio de cintas experimentales, que precisamente busca exhibir los recursos que componen la secuencia a través de cambios repentinos y abruptos, donde son habituales la superposición de distintos planos y los movimientos de cámara. Frente a la forma "clásica", signada por una continuidad que oculta el montaje y simula presentar una única acción completa,<sup>14</sup> ordenada de forma lineal, el montaje discontinuo llama la atención acerca del proceso de construcción del filme, en una forma de autorreflexividad, de autocomentario, de la que Jean-Luc Godard hace gala en *Le Mépris* (1963).

Alexandre Astruc, en una nota que posteriormente inspiraría al Truffaut de "Une Certaine Tendance Du Cinéma Française", afirmó que para la generación francesa de aquel entonces "l'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec un stylo" (Astruc, 1992, pág. 34), estableciendo una equivalencia entre las formas de realización de la literatura y el cine. Un procedimiento similar rige la "literatura documental" de Chejfec, en busca de ganar la consciencia del lector respecto a la naturaleza constructiva del texto, en un ensamblaje donde la pluma figura como cámara. Es así como este montaje discontinuo,<sup>15</sup> trasladado al discurso literario,<sup>16</sup> se torna otra forma de representación en los últimos libros de Chejfec. Desde los espejos, las balaustradas, los libros y estanterías sobre los que Alain Resnais detiene la cámara en *L'Année dernière à Marienbad* (1961) o *Toute la mémoire du monde* (1956), hasta los billetes y el cigarrillo, o las esculturas clásicas y el libro de pintura romana en *Vivre sa vie* (1962), o *Le Mépris*, de Godard, la cámara realza ciertos objetos. En Chejfec, como en los filmes de la *Nouvelle Vague*, las cosas son presentados de forma individualizada, dispuestas en un primer plano: diminutas esculturas en *Baroni, un viaje*, un muñeco de nieve y un

juguete en algunos relatos de *Modo linterna*, bicicletas acuáticas, un reloj y un encendedor en *Mis dos mundos*, un ajado cuaderno de notas y una máquina de escribir en *Últimas noticias de la escritura*, y las disímiles fotografías, adquieren una axialidad que se remarcada en su exposición.

La elipsis, los cortes, y la presentación fragmentaria van a ser obligatorios en este montaje literario. Así, sucede cuando en *Mis dos mundos* el narrador distingue, al llegar a un parque, un conjunto de bicicletas acuáticas que tienen forma de cisnes. Desde una focalización interna, signada por el distanciamiento “documental”, la primera imagen nos presenta, desde el escorzo, un plano general de los “cisnes”: “Podía entrever unos inesperados cisnes gigantes, inmóviles y alineados como si se tratara de un regimiento” (Chejfec, 2008, pág. 56). A continuación, la imagen —escrita, grabada— se acerca a través de un movimiento óptico, el *zoom*: “Mientras me acercaba al agua y el escenario se hacía más claro, sentí una mezcla de desconfianza y admiración. Desconfianza debido a algo muy primario, para lo que advertía, por otra parte, no estar preparado [...] el tamaño de esos botes a pedales con forma de cisnes, que uno asociaba más con alguna escala monstruosa que con la idea de réplica o de paso del tiempo” (Chejfec, 2008, pág. 57). Acercamiento este que va acompañado de un efecto de *ralenti*, debido al comentario digresivo del narrador que interrumpe, al tiempo que *elonga*, la escena.

El extrañamiento se acentúa cuando descubrimos que, en una subversión del tópico modernista, no se trata de cisnes reales, sino de bicicletas acuáticas, hallazgo que se verifica con un abrupto alejamiento de la cámara, retrocediendo a modo de *travelling* y mostrando un nuevo plano general donde se observa “el [cisne] número veinticuatro, el tres, el quince y el once” (Chejfec, 2008, pág. 60). Seguidamente, un repentino “corte” mostrará a los cisnes desde un ángulo radicalmente distinto, puesto que ahora son vistos desde una fotografía, en la que a modo de un plano entero se encuadra una figura acompañada por el conjunto mecánico: “miro unas fotografías que tomé en esos días y veo el lago espléndido, está mi amigo acodado contra la balastrada de un puente y veo más allá un grupo de cisnes cerca de la orilla. Varios de ellos han enterrado el fuerte pico y la cabeza en el agua”. Este último “plano” instaura un quiebre, tanto del orden temporal —donde el “presente” ha devenido “pasado”, visto desde el futuro

de la fotografía— como del orden visual, pasando repentinamente de un discurso al otro —de la “cámara escritural” a la écfrasis fotográfica—, y dislocando los ángulos de observación; extrañeza que se acentúa, a su vez, por la descripción misma de los cisnes, dejando en la incertidumbre si se trata de seres animados o inanimados. Esta superposición de “instantáneas” inconexas, al estilo de *Alphaville* (1965) de Godard, se acrecienta en el pasaje siguiente de la descripción; ahora se alterará nuevamente la focalización, y el punto de vista estará en los ojos del cisne —¿inanimado?— de forma que el narrador es observado desde la perspectiva contraria, intercambiando los roles de “testigo” y “objeto”: “Me miraba a mí y lo seguiría haciendo aun si me cambiaba de mesa o si salía de la terraza. Me seguiría mirando, aunque me ubicara a un costado del lago” (Chejfec, 2008, pág. 59).

Estas traslaciones proseguirán, pero el fragmento analizado ya ilumina acerca de la óptica discontinua empleada por Chejfec, quien compone a través de múltiples perspectivas la imagen. Ajena al realismo, el montaje de diversos planos (plano general, plano entero, primer plano) y movimientos y ángulos de enfoque, descubren al objeto no como un todo orgánico, sino fragmentario, descompuesto en múltiples planos,<sup>17</sup> y que genera un extrañamiento<sup>18</sup> —antes hablamos de *desrealización*—, intensificado por el lenguaje de un escritor que “frecuenta el costado de la lengua como si fuera extranjero” (Chejfec, 2016, pág. 12).

Otro ejemplo de este “estilo esquizo” o “antisentimental”, como lo ha denominado Ricardo Piglia (Piglia, 2015, pág. 102), marcado por la ironía distanciada del narrador, tiene lugar en la presentación de otro objeto: un encendedor familiar, descrito en el mismo estilo anestésico, pero meticuloso del objetivismo: “El mecanismo consiste en un botón en la cara izquierda de la pieza, o sea, es para personas que usan la derecha” (Chejfec, 2008, pág. 78), es el primer comentario, rozando la redundancia, que proviene de la mirada “extrañada” desde la que se enuncia, enfocada en el (plano) detalle. “Al apretar el botón con el pulgar mientras el resto de la mano abraza el encendedor”, continúa, “se levanta con fuerza la parte superior, una especie de tapa con forma de tubo cilíndrico. La tapa cubre y protege la mecha, y al abrirse, una rueda dentada unida a la bisagra raspa la piedra, que produce la chispa” (Chejfec, 2008, pág. 59), ralentizándose hasta el extremo, en

*slow motion* la descripción "objetiva" de un artefacto que, más allá de su valor "reverberante", "remitente", es ordinario. Como en el cuento "La calle de los mendigos", de Mario Levrero, en la que un hombre desmonta los engranajes de un mechero, Chejfec vuelve aquí a desensamblar, a atomizar el encendedor heredado.<sup>19</sup>

Visto ahora desde un ángulo cenital o en picada, prosigue describiendo el encendedor, que espacialmente transita de lo cerrado a lo abierto, al levantarse el pulsador. La descripción raya de tal forma en la obviedad, en el relato mecánico, que la sorpresa generada en el lector ante un objeto tan cotidiana no se deja esperar. En términos de movimiento, la "cámara-escritura" se mueve hacia dentro y hacia afuera, y continuamente el tempo de la narración se desacelera aún más, dadas las digresiones anecdóticas del narrador. Inmediatamente después aparece una panorámica de balanceo centrada en los laterales del encendedor: "ambos lados del encendedor tienen la superficie regularmente estriada, de una elegancia que me parece decó", y que continuará en las líneas siguientes, hasta llegar a la vista frontal de la chapa.

Finalmente, un vistazo a otro objeto "resaltado", la escultura del santo médico con la que inicia *Baroni: un viaje*, continúa esta estela de descripciones distantes que, aunque en primera persona, poco o nada permiten a la subjetividad del narrador —más allá de su persistencia al circunloquio— y donde los objetos se registran en el eje vertical y el horizontal, en el adentro y el afuera, en movimientos de profundidad y alejamiento de campo,<sup>20</sup> consiguiendo desarticular para luego siempre montar esos fragmentos en los que nunca domina la totalidad, sino la yuxtaposición de las partes.

#### **IV. Montage: una reconstrucción trazada del tiempo**

Sus actos podrán dejar, a lo mejor,  
afuera, en la nieve del patio,  
profundas huellas, pero nada más.

FRANZ KAFKA

Para Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin "fundó una delineada historia de las imágenes a través de su práctica epistemocrítica del "montaje" (*montage*), que induce un nuevo estilo de saber [...] en el cuadro

de una concepción original y perturbadora del tiempo histórico.” (Didi-Huberman, 2011, pág. 73). La frase pertenece a *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, una propuesta metodológica heterodoxa para la historia del arte que apuesta por el “anacronismo” —rechazando el imperativo “cronológico”, lineal, del tiempo—, y que descansa en los presupuestos de Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein.

El montaje y su resultado, la *imagen dialéctica*, son contrarios a la continuidad —para vincularla al lenguaje cinematográfico—, siendo esta imagen relación de “lo que ha sido con el ahora”, “no un discurrir, sino una imagen en discontinuidad” (Benjamin, 2005, pág. 464). En respuesta al criterio cientificista y dogmático dominante en la investigación histórica —que concibe las distintas épocas de forma teleológica, unidireccional, hacia el progreso— el Benjamin del *Angelus Novus* de Paul Klee descrea de ese impulso *hacia delante*, y expone cómo la historia no es un corpus abstracto y comprobable, sino el resultado de la subjetiva memoria humana.

“Sé que el presente es reverberación del pasado. Pero a veces, gracias a la ruina, podemos plegarnos a la ilusión de que es a la inversa: el pasado como eco póstumo (o exhalación invertida) del presente” (Chejfec, 2016, pág. 105), escribe un personaje chejferiano, en (in)voluntaria referencia benjamiana.<sup>21</sup> El desplazamiento propuesto es entonces *à rebours*; aspira a leer el pasado desde el presente, rechazando la “pureza” historiográfica y postulando que desde este pueden iluminarse aspectos del pretérito.

Como aquella magdalena de Marcel Proust, los objetos chejferianos remiten, a la manera de la “memoria involuntaria”, a una temporalidad perdida, y este recuerdo, más que por el olfato o el tacto, se privilegia en la visión. Así, las prendas son “igual a talismanes que conservan la memoria de algo físicamente desaparecido” (Chejfec, 2013, pág. 45), y las esculturas de Baroni “remiten al pasado” (Chejfec, 2007, pág. 23); en un sentido anacrónico, inverso, donde las experiencias “acumuladas” se activan ante la mirada, generando oleadas, niveles de sentido. Los objetos son imágenes dialécticas como el reloj de *Mis dos mundos* cuyas manecillas funcionan en sentido inverso, provocando un *despertar* en quien los observa (Benjamin, 2005, pág. 394).

Dado el énfasis en la visualidad, me interesa señalar particularmente cómo estas ideas devienen en objetos-imágenes muy concretos, de forma que significante y significado apuntan hacia la misma dirección. En este sistema, la *huella* será símbolo central, en tanto resto, vestigio, de un suceso pasado, pero también como hendidura, fisura marcada sobre la superficie —el “hacia dentro” de la regresión—. Dos objetos, así, son paradigmáticos de este desplazamiento: las fotografías, y la escritura manual.

Las postales con fotografías antiguas de Caracas son un ejemplo del montaje inverso en distintos niveles. Seleccionadas con fascinación por el narrador, las instantáneas de la capital venezolana, su descripción pormenorizada y la narración de su envío a los amigos, generan uno de los núcleos más memorables de *Teoría del ascensor*. La *huella* aparece aquí en tres niveles distintos: en primer lugar, porque toda fotografía constituye en sí misma rastro coagulado de la ciudad que fue: toda instantánea es “un vestigio, un rastro directo de lo real, una huella o una máscara mortuoria”, diría Susan Sontag (Sontag, 2006, pág. 216). En segundo lugar, porque esas fotos están “coloreadas”, técnica manual recurrente durante el siglo XIX y parte del XX, que dejaba “*huellas* de manipulación visibles” (Chejfec, 2016, pág. 205) en la paleta de colores. En última instancia, porque estas postales están agujereadas por las termitas, añadiéndoles una nueva *huella*, una nueva marca de uso. Explícitamente, la huella es así tanto recuerdo de la ciudad de antaño, como señal de la intervención física, táctil, sobre la superficie visual.

El protagonismo de las fotografías es un *leitmotiv* en los últimos textos del autor argentino, y enlaza directamente con las teorías estéticas de Benjamin. Además del *fotomontaje* que aquí privilegiamos, la llegada y popularización de la fotografía marcó el pensamiento del filósofo que, aunque seguidor de la Escuela de Frankfurt en torno a la división entre la “alta cultura” y la industria cultural, sí encontró un “valor” en algunas propuestas fotográficas como la de August Sanders, estableciendo una división entre una “fotografía creadora” y otra “fotografía reproductiva” (Benjamin, 2004, pág. 30). Está última encarnaba la “pérdida de aura”, de singularidad y duración, que Benjamin distinguía en la mayor parte de las fotografías, consistiendo en meras “copias” o “reproducciones” frente a la

trascendencia de la imagen. Pero también ponía de relieve el enfrentamiento de principios de siglo entre la (re)producción técnica, mecánica, inherente a la fotografía, y la elaboración manual, “no distanciada de la naturaleza”, propia de las obras de arte y la creación artesanal. Precisamente, para Benjamin, existe una *huella* en esa manipulación humana: “poseen desde la huella de las distintas transformaciones que su estructura ha sufrido a lo largo del tiempo, como los cambiantes propietarios que ha tenido” (Benjamin, 2017, pág. 23).

En ese sentido, Chejfec prolonga las ideas benjamianas pero readecuándolas a su particular universo objetual. Sin dudas, las postales coloreadas de Caracas hubieran pertenecido al grupo de la “fotografía reproductiva” de Benjamin, pero el Chejfec escritor del siglo XXI reelabora su melancolía del pasado manual, y ante la sobreabundancia de la producción industrial y digital contemporánea, localiza vestigios de la “mano” y su “aura” donde Benjamín no podía sospecharlos. Las postales extravagantes y huecas de Chejfec funcionan como auténticas imágenes, y no como “copias”, pues poseen en nuestros tiempos la “originalidad” que otorga la huella. Esos agujeros son, por otra parte, una imagen condensada del montaje, en sus milésimas capas, en su profundidad, en su hendidura de las experiencias acumuladas: el paso del tiempo, cifrado en su “antigüedad”, dado el trabajo horadado de los insectos, y la rudimentaria técnica de *re-tocar* imágenes. Esa imagen, en sus marcas, transporta al pasado: en el libro, un amigo le dice que las fotos de la Caracas de antaño lo han retrotraído en el tiempo, desplazamiento compartido por el lector puesto que, al estilo de W. G. Sebald, el texto leído se acompaña de la “reproducción” de las postales, potenciando a la imagen como impulsadora de la memoria.

Finalmente, hemos elegido como último objeto “la escritura manual”, puesto que el énfasis en su visualidad y materialidad nos permiten la libertad de tratarla como artefacto. Allí, la huella, además de vestigio y hendidura, es también *incisión*: punción en un plano; “la escritura como incisión o marca sobre una superficie) en tanto pervivencia en un medio para el que esa materialidad es sobre todo una simulación” (Chejfec, 2015, pág. 23), dice Chejfec. No es azaroso que *Últimas noticias de la escritura* tenga por epígrafe una “definición” de huella que reescribe aquellos

conocidos versos de Antonio Machado – “caminante, son tus huellas/ el camino y nada más”—: “El paso de los días nos precede en las huellas intocadas de otro caminante, cuyas marcas se hacen falsas bajo nuestras pisadas” (Chejfec, 2015, pág. 9).

Nuevamente, la marca pasa por la manualidad, por la intervención sensorial de la página, en contraposición a la escritura de los procesadores de texto: de forma que el narrador lee en la hesitación caligráfica, en las realizaciones individuales de las grafías, toda una poética de la manualidad y ese persistente montaje de capas deviene también *huella*: “la misma vacilación física”, dice el narrador, “está incorporada a la letra que cada uno tiene. Hasta en las caligrafías más armónicas y proporcionadas pueden encontrarse ese tipo de huellas” (Chejfec, 2015, pág. 20).

La escritura a mano se hace “sólida” en su materialidad, materialidad esta que, por su infrecuencia actual, llega a ser objeto de *performances*, como sucede con los artistas Fabio Kacero y Tim Youd sobre los que Chejfec también escribe. Al mismo tiempo, como señala Daniela Alcívar, este pasaje remite al Benjamin de “El narrador” quien lamenta la importancia perdida por la mano durante el siglo XX (Alcívar Bellolio, 2012, pág. 64). “En el auténtico narrar, la mano [...] influye mucho más (...). Esa vieja coordinación de alma, ojo y mano es la coordinación artesanal con que nos topamos siempre que el arte de narrar está en su elemento” (Benjamin, 2016, pág. 34). Para Benjamin, la ausencia de lo manual significaba una ruptura, un quiebre, un vínculo roto con toda una tradición milenaria: la de contar y, luego, la de escribir, y que Chejfec coreará con melancolía.

Pero, finalmente, este montaje de los objetos chejferianos, no solo exhibirá su materialidad, sino que también implicará una perturbación temporal. Esto es, porque la *incisión* en la página será también *inscripción* en la tradición: “La escritura manual se prolonga en el tiempo de un modo único” (Chejfec, 2015, pág. 19), porque, a diferencia de la digital ahistórica, escribir a mano es insertarse en una tradición milenaria, en un *canon*, de anteriores escribanos consagrados. Ya sea la “del cincelado ancestral de la caña, el punzón o la pluma en la superficie rugosa de la piedra o el papel” (Barthes, 2002, pág. 87) como afirma Barthes con lucidez, escribir a mano es ser heredero de otras escrituras y otras manos desplegadas a lo largo del tiempo: *volver*.

Volvamos entonces al epígrafe: *huella*, dice Chejfec, es “tradición de un largo otros”, es decir, memoria e historia literaria pasada que retornan a través del rasgueo sobre el papel. Es esa “promesa de continuidad” última— y de trascendencia” y legitimación— a la que ese montaje lo catapulta, la que lo impulsa a copiar, a lo Pierre Menard, fragmentos de escritores admirados. Siendo, ese gesto, como toda imagen resultante, un intento de apropiación.

## **V. Cinta: final**

En las páginas anteriores nos propusimos ahondar en la condición de los objetos en la obra más reciente de Sergio Chejfec. Para ello, el montaje —tanto en una dimensión compositiva, visual, como filosófica— fue el eje desde el cual leer la centralidad de estos artefactos, y su estrecha relación con la poética chejferiana, y los discursos pictóricos y audiovisuales.

Entre la acumulación y el realce, la narración objetivista, y la descomposición de la imagen, estos objetos han demostrado poseer una reiterada carga simbólica, en la que la relación entre arte y reproducción mecánica, imagen y copia, materialismos y desmaterializaciones digitales, tienen un lugar medular. Todo ello, a su vez, a disposición de una propuesta interdiscursiva de alteración de las temporalidades que es, en última instancia, apropiación de fragmentos de ese territorio llamado realidad.

## **Bibliografía**

Alcívar Bellolio, D. (2012). Una mínima inclinación. Imagen de autor en los ensayos de Sergio Chejfec. *Iberoamericana*, 12(48), 61-78.

Astruc, A. (1992). *Du stylo à la caméra--et de la caméra au stylo: écrits 1942-1984*. Paris: l'Archipel.

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología*. Madrid: Serie B.

Barthes, R. (1990). Semántica del objeto. *Revista de Occidente*(104 ), 5-18.

Barthes, R. (2002). *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós.

- Benjamin, W. (1989). Tesis de la filosofía de la historia. En W. Benjamin, *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (págs. 175-191). Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (2004). Pequeña historia de la fotografía. En W. Benjamin, *Sobre la fotografía* (págs. 21-53). Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal.
- Benjamin, W. (2016). *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Benjamin, W. (2017). *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica*. Cáceres: La Moderna.
- Blanchot, M. (1969). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Breton, A. (1999). *Oeuvres complètes* (Vol. IV). París: Editions Gallimard.
- Chejfec, S. (1988). Correspondencia 1933-1940. Walter Benjamin/ Gershom Scholem. *Babel: revista de libros*, 1, 13.
- Chejfec, S. (1989). Judíos errantes. Joseph Roth. *Babel: revista de libros*, 9, 30.
- Chejfec, S. (2007). *Baroni, un viaje*. Barcelona: Candaya.
- Chejfec, S. (2008). *Mis dos mundos*. Barcelona : Candaya.
- Chejfec, S. (2013). *La experiencia dramática*. Barcelona: Candaya.
- Chejfec, S. (2013). *Modo linterna*. Barcelona: Candaya.
- Chejfec, S. (2015). *Últimas noticias de la escritura*. Zaragoza: Jekyll & Jill.
- Chejfec, S. (2016). *Teoría del ascensor*. Zaragoza: Jekyll & Jill.
- Chejfec, S. (17 de mayo de 2019). Vivir en el exterior reafirmó una relación de distancia con lo escrito. (T. Nehuén, Entrevistador) Poemas del Alma. Recuperado el 23 de febrero de 2020, de <https://www.poemas-del-alma.com/blog/entrevistas/sergio-chejfec-vivir-exterior>

- Coquil, B. (17 de diciembre de 2017). "Complejizar lo existente" : resistencias del sentido en la obra de Sergio Chejfec. *Cuadernos LIRICO*(17). doi:10.4000/lirico.3874
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Ediciones Akal.
- Mandolessi, S. (2014). Nuevos realismos, Chejfec y el retorno de lo real. En M. Caballero Vázquez, L. Rodríguez Carranza, & C. Soto van der Plas, *Imágenes y realismos en América Latina* (págs. 207-233). Leiden: Almenara.
- Morales Morante, L. F. (2017). *Editing and Montage in International Film and Video: Theory and Technique*. Abingdon: Routledge.
- Niebylski, D. C. (2012). Sergio Chejfec: de Lenta biografía a Mis dos mundos. En D. C. Niebylski, *Trayectorias de una escritura. Ensayos crítico* (págs. 11-29). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Serie Antonio Cornejo Pulgar.
- Piglia, R. (2015). *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Barcelona: Anagrama.
- Robbe-Grillet, A. (2000). *Por una nueva novela*. Buenos Aires: Cactus.
- Rodríguez Alfonso, A. (2020). ¿Malos tiempos para la dificultad? Álvaro Enrigue, mercado y postura autorial. *Ciberletras*, 43, 174-192.
- Saer, J. J. (2016). *El concepto de ficción*. Barcelona: Rayo Verde Editorial.
- Sarlo, B. (2019). *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Ciudad de México: Alfaguara.
- Varela Jácome, B. (1967). *Renovación de la novela en el siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Vila-Matas, E. (26 de diciembre de 2016). Al margen de la red. Recuperado el 12 de febrero de 2020, de

[https://elpais.com/cultura/2016/12/26/actualidad/1482773195\\_393288.html](https://elpais.com/cultura/2016/12/26/actualidad/1482773195_393288.html)

Zavala, L. (2010). Cine y literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones. *Razón y palabra*, 71(15), 1-14.

---

<sup>1</sup> Aunque ya existían trabajos precedentes, la publicación en 2012 de la monografía *Sergio Chejfec, trayectorias de una escritura: ensayos críticos*, coordinada y prologada por Dianna C. Niebylski, significó un hito en su interés académico, multiplicando los trabajos sobre las narrativas del viaje, la extraterritorialidad y el cronotopo (Alcívar, Daniela (2016), Oliver, María Paz. (2016), Selgas, Gianfranco (2017), Liesbeth, François (2018), Berg, Edgardo Horacio (2018), Alves, Wanderlan (2019)); el lugar de enunciación del sujeto o la representación (Mandolessi, Silvana (2014), Guerra, Juan José (2018), Bernardi, María Belén (2020)); o la memoria y la herencia judía (Goldfine, Daniela (2015), Coquil, Benoît (2018)), por mencionar tres de los ejes centrales que dominan las miradas sobre Chejfec.

<sup>2</sup> Desde la Beca Guggenheim (2001), hasta su labor como profesor en la New York University.

<sup>3</sup> Más allá del corpus de lecturas y herramientas conceptuales que se asumen en un lector especializado de la Academia -otorgándole un marco epistemológico privilegiado para leer a autores como Chejfec- también pueden "aventurarse" otros motivos: entre ellos, el hecho de que el reconocimiento inicial de Chejfec haya partido de la Academia misma, encarnado en el "madrinazgo" de Beatriz Sarlo, promoviendo desde allí los futuros acercamientos, sumado a la presencia explícita e implícita de muchos de los postulados del posestructuralismo francés en la obra de Chejfec, lo que ha espoleado los estudios desde ese marco teórico, dada su expresa adecuación a la obra del autor argentino.

<sup>4</sup> Nos referimos a la imprescindible separación, en el análisis, entre teoría y praxis, entre el material epitextual que circula fuera del texto, y el texto mismo, en definitiva, entre el escritor en la esfera pública y su creación de espacios de lectura, y su obra.

<sup>5</sup> Vocablos como "forma", "físico", "materia", "liquidez", "inconcreto", "inconsistente", son recurrentes en el paradigma lingüístico chejferiano.

<sup>6</sup> Los precedentes se encuentran, por su puesto, en las primeras décadas del siglo XX, con los fotomontajes y collages realizados por los dadaístas, y la apuesta por la concatenación onírica y azarosa de imágenes en los filmes surrealistas, que André Breton comenta en extenso en "Magirama 1957" (Breton, 1999, págs. 1071-1072).

<sup>7</sup> El denominado "catálogo de las naves" aparece en el canto II de la *Ilíada* de Homero, donde se enumera el número de naves y los jefes aqueos participantes en la guerra troyana.

<sup>8</sup> Como se sabe, "dispersión" y "deconstrucción" son dos conceptos claves en Jacques Derrida, leído por un Chejfec afecto al posestructuralismo que también ha frecuentado la obra de Roland Barthes y Michel Foucault.

<sup>9</sup> Un trabajo como "Nuevos realismos, Chejfec, y el retorno de lo real", de Silvana Mandolessi, demuestra precisamente por qué Chejfec no puede considerarse un escritor realista en el sentido tradicional (Mandolessi, 2014, pág. 212).

<sup>10</sup> "Sucumbí, de nuevo, a otro hecho repetido: mi costumbre de guardar todo, porque cada cosa es una especie de señal; un ancla, incluso una rémora, pero

---

también una promesa que el pasado adeuda” (Chejfec, Baroni, un viaje, 2007, pág. 56).

<sup>11</sup> “Samich está seguro de encontrar cosas en el mismo lugar donde las vio por última vez, varios años antes. No se refiere a aquello que no se mueve ni cambia, sino a papeles o bolígrafos, sobres, revistas o monedas” (Chejfec, Modo linterna, 2013, pág. 56).

<sup>12</sup> “La producción de imágenes en sus orígenes, cuando era una actividad práctica y mágica, era un medio de apropiarse de algo o dominarlo” (Sontag, 2006, pág. 217).

<sup>13</sup> La perspectiva teórica empleada por Bachelard en *La poética del espacio*, que él denomina “fenomenología de las imágenes”, ha sido cuestionada por la ausencia de distancia crítica y su carácter autoexplicativo, basado en el privilegio de la subjetividad y la “impresión”.

<sup>14</sup> Nótese como el montaje continuo aspira a un simulacro de verosimilitud, creando en el espectador la misma ilusión de realidad de la novela decimonónica tradicional.

<sup>15</sup> “The intellectual montage [...] forms the highest level that completely breaks the logic of continuity and, instead, develops a totally expressive story based on the dialectic contrasts of the scenes in an abstract phase on the representation of reality and purist imagination” (Morales Morante, 2017, pág. 34).

<sup>16</sup> Precisamente, Lauro Zavala ha señalado como, entre las extrapolaciones existentes del cine a la literatura, el recurso menos estudiado ha sido el montaje (Zavala, 2010, pág. 11)

<sup>17</sup> Esta deconstrucción en ángulos y planos guarda también relación con las técnicas cubistas, consistentes en deconstruir un objeto en distintos ángulos y perspectivas. En diálogo con el cisne, véase precisamente el cuadro “Leda” (1930) del cubista André Lhote.

<sup>18</sup> Este extrañamiento lanza hilos también tanto con el efecto de distanciamiento propuesto por Bertolt Brecht (*Verfremdungseffekt*) y que ya mencionamos, como de la *desfamiliarización* de la escuela formalista rusa que persigue, a través de estrategias lingüísticas y de significado, representar los objetos desencajados, descontextualizados, desde una óptica inhabitual.

<sup>19</sup> Otros ejemplos de este distanciamiento objetivista dentro de la literatura latinoamericana son algunos de los relatos de *Nadie encendía las lámparas*, de Felisberto Hernández, y los cuentos “El abandono y la pasividad” y “Declinación y ángel”, de Antonio Di Benedetto.

<sup>20</sup> “Tengo frente a mí el cuerpo de madera del santo [...]La figura de madera tiene de altura unos ochenta centímetros, y carga en los brazos un niño que se pega fuertemente sobre la parte frontal izquierda del médico; el traje ciñe el cuerpo, como ocurre casi siempre cuando se trata de este médico, [...] recordando de modo invariable la urbana elegancia cosmopolita [...]. Cuando sube, la raja va por el costado de la corbata negra y pasa menos desapercibida en el cuello, donde sin embargo muere en una repentina hendidura” (Chejfec, Baroni, un viaje, 2007).

<sup>21</sup> A diferencia de Derrida, Foucault, Barthes o Rancière, en los textos más recientes de Chejfec solo existe una referencia explícita a Benjamin, cuando en “Leer novelas” equipara autores y platos de comida (Chejfec, Teoría del ascensor, 2016, pág. 80). Sin embargo, los primeros ensayos publicados en *Babel: revista de libros* (1988-1991) revelan que ya Chejfec había leído a Benjamin en aquel entonces, al punto de escribir una reseña sobre la *Correspondencia 1933-1940*, entre Benjamin, Gershom Scholem, (Chejfec, Correspondencia 1933-1940. Walter Benjamin/ Gershom Scholem, 1988, pág. 13) o citar al filósofo en un texto sobre Joseph Roth (Chejfec, Judíos errantes. Joseph Roth, 1989). Este diálogo intertextual en la publicación periódica pudiera ser ampliado en un trabajo futuro.