

## MATERIALIDADES TEMPORALES: ÉCFRASIS Y SUSPENSIÓN EN *CIENCIAS OCULTAS* (2019) DE MIKE WILSON<sup>1</sup>

TEMPORAL MATERIALITIES: EKPHRASIS AND SUSPENSION  
IN MIKE WILSON'S *CIENCIAS OCULTAS* (2019)

Valeria DE LOS RÍOS

Instituto de Estética  
Pontificia Universidad Católica de Chile

**Resumen:** Este artículo aborda *Ciencias ocultas* de Mike Wilson a partir de la noción de descripción como opuesta a la narración. En la novela de Wilson las cosas descritas forman parte de una escena del crimen, el cual no es nunca resuelto, ya que la escritura se detiene en pos de la descripción de las cosas al interior de la escena del crimen. Entre estas, aparecen objetos cotidianos, pero también imágenes que son descritas en forma de écfrasis, figura paradigmática de las relaciones entre escritura e imagen. La obra de Wilson es leída a partir del marco propuesto por los nuevos materialismos que otorgan agencia a la materia, la cual posee una potencia vibrante (Bennett). Uno de los principales efectos de la descripción en *Ciencias ocultas* es la ralentización y la suspensión temporal.

**Palabras clave:** Mike Wilson; Cosas; Fotografía; Pintura; Nuevos materialismos; Temporalidad; Descripción; Narración.

**Abstract:** This article addresses Mike Wilson's *Ciencias ocultas* from the notion of description as opposed to narration. In Wilson's novel, the things described form part of a crime scene, which is never resolved, since the writing stops following the description of the things inside the crime scene. Among these, everyday objects appear, but also images that are described in the form of ekphrasis, a paradigmatic figure of the relationship between writing and image. Wilson's work is read from the framework proposed by the new materialisms that give agency to matter, which has a vibrating power (Bennett). One of the main effects of the description in *Ciencias ocultas* is the slowdown and temporary suspension.

**Keywords:** Mike Wilson; Things; Photography; Painting; New materialisms; Temporality; Description; Narration.

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de los proyectos ANID-Fondecyt N° 1180552 y 1220180.

El libro *Ciencias ocultas* (2019) del escritor norteamericano-argentino radicado en Chile, Mike Wilson, es una novela policial en suspensión. Esto, porque en lugar de narrar la historia del crimen y su investigación —tal como se plantea el género en su vertiente clásica<sup>2</sup>—, el libro de Wilson se concentra principalmente en describir. La descripción de materialidades y objetos en el espacio interior en el que acaba de ocurrir un crimen tiene como efecto más notorio la detención del desarrollo temporal, o más precisamente, la emergencia de nuevas temporalidades, no ya de las acciones, sino que la de las cosas y su descripción. Con ello, la escritura se opone abiertamente a la resolución del crimen como objetivo propio del género detectivesco, subvirtiéndolo desde el interior. En este artículo, me propongo abordar esta escritura a partir de un análisis de la descripción como proceso literario e iconográfico abierto al pensamiento, además de incluir el marco de los nuevos materialismos para observar la potencia de las cosas, los afectos y los efectos temporales que se producen al anteponer la descripción a la narración.

El relato se inicia con la escena del crimen. Hay un cadáver fresco en el piso de la biblioteca y a su alrededor se reúne una extraña congregación de seres humanos y no humanos: una anciana fibrosa, un costurero chino, una joven andrógina, y un perro irlandés. El narrador afirma que “Uno de los cuatro sabe” (13), sin embargo, nunca llegamos a descubrir qué es lo que se sabe, ni cuál de ellos es el que detenta ese conocimiento. Ese núcleo informativo, que suponemos debería ser el centro en torno al cual se desarrolla la acción —la “historia” en términos narratológicos<sup>3</sup>—, permanece vacío: no hay un desarrollo ni una sucesión, sino más bien una larga descripción del cuarto y de los objetos que lo habitan, lo que emerge como una nueva forma de “discurso”. Es como si en el relato de Wilson, la escena de la descripción de “El Aleph” de Borges, se expandiera, borrando las circunstancias que llevaron a su descubrimiento. La escena se describe así:

La habitación tiene un cielo abovedado, un ventanal amplio que da a la calle, los vidrios están divididos, un ventanal amplio que da a la calle, los vidrios están divididos en paneles, entra una luz agradable, da la sensación de que afuera está fresco, rayos solares dejan ver las partículas de polvo que flotan en el aire de la habitación, brillan y danzan lentas, las cosas están quietas, tranquilas y silentes. El piso de parquet, tablas largas y oscuras, algunas sueltas, pero no suenan, solo se nota al pisarlas y sentir cómo se hunden un poco bajo el peso del pie. Sobre ellas descansa la alfombra oriental de tintes dorados y rojos, la sección que está cerca de la ventana está desteñida, pálida, tiene su propio encanto. En esta parte desteñida se configura el muerto, su pose pareciera no ser natural, sus extremidades dobladas como de muerto calcado en tiza (13).

Desde los primeros párrafos de *Ciencias ocultas*, hay una predilección por la escritura de las cosas, una descripción del modo en que las percibimos, y las sensaciones que ellas nos provocan a nivel corporal. En el párrafo recién transcrito está la luz que otorga una sensación satisfactoria, las tablas que se hunden al ser pisadas, los colores y las formas, que nos remiten a otras percibidas con anterioridad, en un ejercicio de memoria. Sin embargo, no hay acciones, ni una épica que relatar; tampoco

---

2 Según Todorov, el género policial, en su versión inglesa, corresponde a la novela de enigma que surge desde el crimen y pone el acento en el trabajo policial. El interés se centra en desentrañar el crimen, lo que permitirá un despliegue del detective.

3 En términos narratológicos, el relato se compone de una historia y un discurso. Una misma historia puede ser contada de diferentes modos o discursos. La historia se infiere en un relato. Responde al “qué”. El discurso son los procedimientos o estrategias de narración, es decir, el modo en que la historia nos es contada. Responde a “cómo”.

hay un misterio que se resuelve. De hecho, luego de la comparación de la postura del muerto con las figuras de asesinados dibujadas con tiza, en lugar de continuar con una reflexión en torno a los sujetos involucrados en el evento, o a las acciones que estos desarrollan antes, durante o después del crimen, el punto seguido después de la palabra “tiza” vuelve a conectar con la descripción de la alfombra y sus ornamentos: “El adorno central de la alfombra es geométrico y se expande en un patrón radial, en las orillas una franja floral enmarca la geometría. El hilo es fino, quizá alguna vez fue más tupido pero con los años el roce continuo de las pisadas redujo el espesor.” (13-14) De esta forma, prosigue el libro, sin utilizar el punto aparte por poco más de cien páginas, transformando por completo la experiencia de lectura. Así, se describen en un único y largo párrafo una serie de objetos: una biblioteca, una mesa de arrimo, lámparas, floreros, un bol, vitrales, cortinas, candelabros, ventanales, un tapiz, mapas, cuadros, fotografías, piedras, botellas y un largo etcétera.

Al leer este relato descriptivo, es como si Wilson hubiera imaginado el futuro, particularmente el contexto de la pandemia global, en el que un virus nos obligó a estar en confinamiento en un mismo espacio por un tiempo prolongado, descubriendo y memorizando los objetos, formas y contornos de nuestras habitaciones hasta el hartazgo. Pero por otro lado, esta propuesta del autor remite también al pasado, a un género inaugurado por el saboyano Xavier de Maistre en 1794 con su *Viaje alrededor de mi habitación*. En el contexto dominante de la literatura de viajes, De Maitre realiza un registro irónico de sus aposentos a partir de la experiencia de un arresto domiciliario. En su colección de ensayos titulado *La quietud en movimiento* Bernd Stiegler señala:

Los viajes alrededor del cuarto no son —y con esto quedará mencionada la regla de juego más importante de las siguientes etapas— viajes imaginarios. No proyectan utopías, porque las utopías no tienen como objeto ningún lugar en ninguna parte, sino que se concentran en el espacio supuestamente conocido aquí y ahora. No describen mundos imaginarios, sino el espacio banal de lo cotidiano. No exploran la lejanía exótica, se quedan en el entorno inmediato: en el cuarto, en la calle o en la ciudad de uno. Pero estos espacios, cuando el observador está viajando (por el cuarto), pueden sufrir una transformación y volverse auténticos espacios de experiencia, hasta entonces ocultos o recubiertos por el moho de la gris cotidianeidad. El viaje alrededor del cuarto es un “Sésamo, ábrete” de lo cotidiano, que de golpe se abre —y se nos abre— de otro modo (17).

A pesar de que estos viajes no reportan utopías —se concentran en un espacio conocido aquí y ahora— sí pueden constituirse en espacios de experiencia, ya que los observadores pueden sufrir una transformación en el proceso de registro. El cuarto —escribe Stiegler— “es un espacio interior del mundo, enriquecido de múltiples maneras con historia y con un saber enciclopédico universal” (53), mientras que su exploración permite un “alejamiento que nos aparta de un espacio habitual y lo reexplora describiéndolo” (17). La habitación deviene así en una especie de archivo montado sobre una colección diversa de objetos, similar a la que el propio Wilson exploró en su trabajo anterior, *Leñador*; que adopta la forma de un almanaque. En *Ciencias ocultas* el relato es una écfrasis<sup>4</sup> que anima a las

---

4 La *ekphrasis* o écfrasis es la descripción real o imaginaria de una representación, un “modo literario”, cuyo uso en literatura se remite a Homero, específicamente al libro XVIII de la *Iliada* que describe en detalle las escenas representadas en el escudo de Aquiles. La écfrasis representa una pausa del nivel narrativo y un énfasis en la descripción de la escena. Con ello simboliza el mundo congelado, detenido de las relaciones plásticas que debe ser superimpuesto a la literatura que se mueve y detenerla (Krieger, 5).

cosas, de modo que los objetos materiales se presentan como condición de narratividad, mediatizando las relaciones humanas y no humanas.

En ese sentido, el marco que le da el crimen al relato funciona únicamente como una escena de carácter pictórico —una écfrasis—, porque no se siguen los hilos de la acción planteados en el género detectivesco, a saber, la idea de que esta clase de novelas presenta dos historias o series temporales: la novela de crimen y la historia de la investigación (Todorov). La curiosidad analítica de encontrar la causa o motivación que genera el conflicto de la novela policial queda suspendida en *Ciencias ocultas*, al igual que el desarrollo temporal, que se ralentiza y se detiene. Sin embargo, a pesar de que para la narratología la descripción se corresponde con una duración diegética nula (Jost, 126), en este trabajo argumentaré que la descripción adquiere una temporalidad propia, de carácter múltiple.

Según Bill Brown en “Thing Theory” existe una distinción radical entre cosas y objetos. Se puede imaginar a las cosas como lo que es excesivo en los objetos, lo que sobrepasa su materialización como tales o su mera utilización, su fuerza como una presencia sensual o metafísica, la magia a través de la cual se convierten en valores, fetiches, ídolos o tótems. Repentinamente, las cosas imponen su presencia y poder: a través de un corte o tropiezo, son algo que cae sobre nosotros, ya que experimentamos la “cosidad” de las cosas cuando dejan de funcionar para nosotros. Son ocasiones fuera de la escena de la atención fenomenológica que nos enseña que estamos atrapados en las cosas, y que el cuerpo es una cosa entre las cosas (Merleau-Ponty):

How is it that an object becomes a thing for one or another (individuated) human subject? Such thingness can seem to be the result of subjective response, something akin to what Roland Barthes called the punctum of the photograph: what captivates you, however minor or inadvertent the detail. An “intense mutation of my interest,” he calls it; with his eyes shut, he will find the “detail” continuing to “rise of its own accord into affective consciousness” (*Other Things*, 22-3).

Las cosas involucran al sujeto a la manera en que el *punctum* barthesiano opera sobre el observador en una fotografía, es decir, “punzando” al observador. A juicio de Brown, miramos a través de los objetos; las cosas devienen un *index*, un límite o liminalidad entre lo nombrable y lo innombrable, entre lo figurable y lo no figurable, entre lo identificable y lo no-identificable. Siguiendo a importantes pensadores del siglo XX como Lacan<sup>5</sup> y Heidegger<sup>6</sup>, Brown afirma que solo de manera vaga podemos conocer directamente la “cosidad” de las cosas, y que solo el arte puede revelar el carácter cósmico de la cosa.

Para Bruno Latour la modernidad artificialmente hizo una distinción entre objetos inanimados y sujetos humanos, cuando la verdad es que el mundo está lleno de cuasi objetos y cuasi-sujetos, términos que toma del filósofo Michel Serres. La resistencia del modernismo a la modernidad, es su esfuerzo por negar la distinción entre sujetos y objetos, personas y cosas, hecho ejemplificado por Brown a partir del Surrealismo y su pasión por las cosas. En ese sentido, el marco propuesto por los nuevos materialismos puede resultar iluminador a la hora de analizar el proyecto de Wilson. El giro material

---

5 “What Lacan reports as the “shock of novelty” resolves into a particular effect: into the recognition that “a box of matches is not simply an object, but that, in the form of an *Erscheinung* [occurrence] as it appeared in its truly imposing multiplicity, it may be a Thing” (*Other Things*, 35).

6 In his “Work of Art” essay, Heidegger writes that we “never know thingness directly,” “only vaguely”; only art can disclose “the thingly character of the thing” (*Other Things*, 39).

se presenta como una alternativa al pensamiento cartesiano y su concepción de la materia, ya que la plantea no como un ente separado y opuesto a lo vivo —y por ende neutro, pasivo, e inerte—, sino como una potencia que genera acciones y reacciones, ya que la materia no debe ser evaluada por su esencia, sino que por sus capacidades de afectar. Tomando como referentes a pensadores como Spinoza, Latour y de Landa, Jane Bennett habla de una “materia vibrante” y entiende por “vitalidad” la capacidad de las cosas “no solo para obstaculizar o bloquear la voluntad y los designios de los humanos, sino también para actuar como cuasi agentes o fuerzas con sus propias trayectorias, inclinaciones o tendencias” (10). Bennett habla también del “poder-cosa”, que “da cuenta de la extraña capacidad que los artículos ordinarios de fabricación humana tienen para exceder su estatus de objetos y para manifestar rasgos de independencia o de vitalidad, conformando así el afuera de nuestra experiencia” (23). De este modo, el enfoque propuesto por el giro material permite comprender el potencial de las cosas en un proyecto artístico y narrativo como el que propone Wilson en *Ciencias ocultas*. En otras palabras, es desde la descripción de las cosas y no a través de la narración de los acontecimientos, que emerge el sentido. Esta propuesta tiene una contracara temporal, porque no es el movimiento o la aceleración lo que predomina, sino la quietud o la detención.

Tal como señala Timothy Morton, los lugares están unidos a distintas escalas temporales, dando cabida a la disolución de la idea de *presencia constante* como continuidad y coherencia temporal (27), propia de la modernidad. Lo mismo que se dice sobre los lugares lo podríamos decir de las cosas: al volcarse sobre la descripción de los objetos, el relato se abre a múltiples historias, escalas y temporalidades potenciales, que no están limitadas a los sujetos humanos involucrados en los hechos, sino a la singularidad de los objetos o a la colección a la que pertenecen, conectando tiempos pasados, presentes, y futuros, como si las cosas —ahora agentes— tuvieran un carácter relacional. Podríamos agregar a esto, que la materia activa múltiples temporalidades, asociadas por ejemplo a su constitución material, a su historia y a los modos en que es percibida.

Se produce así una disputa entre aquello que remite al sujeto (que por tanto clausura su sentido en una única lectura posible, en una única historia o narración) y aquello que apunta a la potencialidad de las múltiples historias, que se despliegan a partir de la descripción de las cosas y de su propia micro-temporalidad, actualizada en el relato. No se trata, entonces, del tiempo lineal de la modernidad, que avanza acelerado hacia la resolución de un conflicto, sino de un tiempo lento, detenido, que se multiplica y ramifica porque cada cosa tiene su propia historia y su propia temporalidad. No sabemos exactamente el tiempo transcurrido desde el inicio hasta el final del relato, pero suponemos que es breve, suspendido, y sin embargo, sabemos que está lleno de cosas.

Afirmé que en *Ciencias ocultas*, la descripción de los objetos se aleja del relato central o hegemónico —la resolución del crimen— para detenerse en las cosas y su poder mimético. Veamos un ejemplo:

En el extremo derecho del ébano, apenas visible, hay una forma geométrica tallada en la superficie, pareciera ser el boceto de una constelación, cincelada a mano y con prisa. A simple vista las marcas parecen rasguños, pero de cerca se pueden distinguir las líneas y puntos de un mapa estelar, incluyendo los trazos elípticos de órbitas desconocidas. [...] En las orillas del boceto hay símbolos, cifras, y lo que parecen ser runas de algún tipo (17).

En esta descripción, precisa y detallada, incluso los elementos que parecieran ser adivinatorios —como la constelación o las runas—; o los que se presentan como pistas indiciales —como los rasguños o una huella digital (como la que aparece materialmente al final del libro)—, pierden su conexión

con el relato del crimen. El foco puesto en la descripción de las cosas hace que la écfrasis surja como figura retórica central, especialmente a partir de la descripción de un tapiz de fines del siglo XV, que representa un hecho fantástico: la caza de un unicornio<sup>7</sup>; y la de cuatro retratos fotográficos en blanco y negro de personajes que también desafían los límites entre lo documental y la ficción: la fotografía de John Johnson o Ah Sing, dueño de un fumadero de opio a fines del siglo XIX, descrito por Charles Dickens y frecuentado por Arthur Conan Doyle; el del Astrólogo, líder de una sociedad secreta argentina y personaje de la novela *Los siete locos* de Roberto Arlt; Olive Oatman, una cautiva de la secta brewsterita, adoptada por la tribu de los Mojave; y una mujer anónima con pose de mentalista en un escenario de la I GM, que aparece con las pupilas perforadas. La presentación de estas fotografías se hace del siguiente modo:

En la misma pared, a la izquierda del ventanal, hay una fila de cuatro retratos fotográficos, todos en blanco y negro, enmarcados en madera oscurecida con laca negra. Los retratos son pequeños, fotografías de unos quince por diez centímetros protegidas por paneles de vidrio. Los marcos son líneas simples, con orillas biseladas y dos relieves que recorren los cuatro lados. La laca negra es opaca, no refleja luz, no hay polvo en los listones ni en las ranuras, como si alguien les hubiese hecho una limpieza meticulosa. Cada marco viene con una pequeña placa de bronce pulido fijada al listón inferior. En las placas se pueden leer los nombres de los retratados (34-5).

Me interesa especialmente cómo se despliega la descripción de la imagen fotográfica en primera instancia como una cosa, es decir, más allá del ingrediente representativo. Según la antropóloga Elizabeth Edwards una fotografía es una cosa tridimensional y no solo una imagen bidimensional. Las fotografías existen materialmente en el mundo, como depósitos químicos sobre el papel, como imágenes montadas en una multitud de formatos, tamaños, formas, colores y decoraciones, sujetas a adiciones a su superficie como marcos o álbumes (225). Las fotografías son imágenes y objetos físicos que existen en el tiempo y en el espacio, y también en la experiencia social y cultural. Tienen volumen, opacidad, tacto y presencia física en el mundo y están entrelazadas con interacciones subjetivas, encarnadas y sensuales. Estas características no pueden reducirse a un estatus abstracto como mercancía, ni a un conjunto de significados o ideologías que toman a la imagen como pretexto. Las fotografías ocupan espacios, se mueven hacia diferentes espacios, siguiendo líneas de paso y uso que las proyectan por el mundo. Según Edwards, las fotografías, no son sólo escenarios de acciones y significados humanos, sino que son parte integral de ellos. Más aún, las fotografías como cosas tienen múltiples significados históricos que se acumulan sobre su superficie. Los significados que alguna vez estuvieron activos, pueden estar dormidos, oscurecidos o estar radicalmente alterados, pero se adhieren como huellas de vida materiales pasadas a las fotografías, como pistas vitales para comprender

---

7 “Es uno de los siete tapices de la serie *La casa del unicornio*, confeccionado a fines del siglo XV en los Países Bajos. En la habitación cuelga la pieza número seis, el tapiz llamado *Muerte del unicornio que es llevado al castillo*. Los otros tapices de la serie se encuentran en exhibición en el Museo Metropolitano de Arte ubicado en la ciudad de Nueva York. Ahí también exhiben un número seis, sin embargo es un tapiz falsificado, pocos en el mundo saben que aquella muestra del tapiz número seis es una imitación. Ni siquiera los curadores del museo están al tanto del engaño. El original cuelga aquí, en la habitación. El tapiz enmarca dos secuencias en un cuadro. La primera representa la muerte del unicornio a manos de tres cazadores al ser atravesado por dos lanzas y una espada. Las heridas de la lanza se producen en el cuello de la bestia y en los cuartos delanteros, mientras la espada le atraviesa la nuca, causando la herida mortal” (23).

la potencia histórica de la imagen. Muchas de estas trayectorias materiales se cruzan con discursos de conocimiento y poder, como los sistemas de clasificación de los museos o los entrelazamientos de fotografías en la micropolítica del colonialismo. En el caso de las fotografías descritas en la novela de Wilson, estas fotografías enmarcadas, etiquetadas en bronce y cuidadosamente mantenidas, remiten a figuras liminales que se ubican entre realidad y ficción, entre culturas y tiempos históricos. Veamos cómo se verifica esto en el ejemplo de la descripción del retrato fotográfico de la cautiva, figura clave en las retóricas coloniales:

Hay fuerza en su rostro, su semblante es de una mujer dura, no obstante, su belleza es difícil de ignorar. Tiene cejas largas y oscuras, sus ojos son grandes y claros. Su mirada es cautivadora, mira hacia adelante, hacia el lente de la cámara, sus párpados están levemente cerrados, cubren la parte superior de su iris y las pupilas están contraídas. Esto produce un efecto peculiar, entre una mirada desenfocada que no ve, como la de un ciego, y una mirada que ha visto y entiende cosas que son inefables, secretos que no pertenecen a este mundo (39).

La descripción de la fotografía mezcla elementos concretos —como el tamaño de los ojos y la longitud de las cejas— con elementos fantásticos, como si lo físico y lo metafísico fueran inseparables. La retratada mira hacia la cámara, y su mirada desenfocada se convierte en un *punctum* para el narrador que la describe. A nivel temporal, es como si a la superficie de la fotografía se le adhiriera la temporalidad de la captura y apareciera una capacidad aurática de mirar más allá de su propio tiempo. La retratada exhibe diseños tatuados en su rostro, los cuales son explicados por el narrador. Antes de describir la imagen, el narrador cuenta que la fotografiada fue secuestrada a los catorce años por una tribu nativa americana en 1851, cerca de Arizona. Cuando fue vendida a los mojave, recibió los tatuajes faciales de la tribu, pero fue devuelta a la civilización a los diecinueve años para evitar la represalia de los civilizados norteamericanos que se enteraron de su cautiverio. El narrador cuenta que los tatuajes aplicados sobre su rostro eran insignias que permitían la entrada al inframundo mojave después de la muerte: “Por medio de estas los ancestros sabrían identificarla como uno de ellos” (40). Así, la fotografía remite al tiempo de la modernidad y al de la máquina fotográfica, pero también al tiempo de los mojave, inscrito en los tatuajes ancestrales. Olive Oatman es retratada mirando a la cámara y su mirada se fija, pero al mismo tiempo, escapa más allá del marco y del instante.

Hay otras écfrasis al interior del libro, como la del cuadro de Pieter Brueghel el Viejo *Los cazadores en la nieve* (1565) reproducido en una bola de nieve. Su descripción da cuenta de la estrecha conexión entre imagen y escritura:

El pequeño diorama representa una escena del fondo del cuadro en donde se ven apenas dos puntos caminando hacia un puente curvo que cruza un río congelado. las siluetas son de un hombre seguido por un niño chico, quizá padre e hijo. avanzan por un campo nevado, la nieve llega a las rodillas del hombre, casi a la cintura del niño. En el globo se incluyeron algunos detalles imposibles de ver en el cuadro La superficie del hielo está agrietada, astillas de hielo negro se asoman por las fisuras, el niño las mira turbado, el hombre pareciera no notar la amenaza que emerge de la ribera (47).

No es la primera vez que este óleo de Brueghel ha sido reproducido a modo de écfrasis. En la poesía de John Berryman el hablante lírico da cuenta de la inmovilidad de los personajes inmortalizados por el pintor flamenco, mientras que Williams Carlos Williams, pone atención en el curioso primer plano de un árbol, elemento secundario que ocupa un sitio privilegiado en la pintura. Tal como

relata el narrador, en el pequeño globo decorativo hay detalles que no aparecen en el original, como las grietas en el río congelado o las astillas de hielo que asoman desde el fondo, aunque el hombre representado no parece notar la amenaza que se le avecina. Así, la detención temporal y el interés por lo secundario se trasladan desde el cuadro de Brueghel con toda su fuerza mimética hacia la escritura de Wilson, tomando en consideración que se trata de un objeto miniaturizado y convertido en otro: una réplica. Esta reproducción hace visibles los mecanismos propios de mediación, como la intertextualidad<sup>8</sup> e intermedialidad<sup>9</sup>, que abundan en *Ciencias ocultas*.

Las diferencias entre narración y descripción se han abordado tanto en la teoría literaria como en el estudio de las artes visuales. En *El arte de describir* la historiadora del arte Svetlana Alpers configura la pintura de los países bajos, dentro de las que se cuenta la pintura de Brueghel, como un “arte de la descripción” en contraposición al arte narrativo de la pintura italiana. Allí señala:

Las figuras están suspendidas en la acción que se ha de representar. La cualidad instantánea, detenida, de estas obras es un síntoma de cierta tensión entre los supuestos narrativos del arte y la atención a la presentación descriptiva. Parece haber una proporción inversa entre la descripción atenta y la acción: la atención a la superficie de la realidad descrita se logra a expensas de la representación de la acción narrativa (23).

En efecto, cuando Georg Lukács aborda la disyuntiva entre narrar o describir en *Problemas del realismo* se preocupa porque en las novelas de Flaubert o Zola los personajes se convierten para el lector en un cuadro o, mejor dicho, en una serie de cuadros. Para Lukács “La descripción es un sustituto literario del significado épico que se ha perdido” (187) a causa del dominio de la prosa capitalista, de modo que entiende a la descripción como una “mera transformación de la reproducción de la vida en naturaleza muerta” (191). Las cosas, fetichizadas, aparecen en una atmósfera ilusoria y adquieren un significado independiente, mientras que los personajes toman una fisonomía espectral.

La referencia al género pictórico de la “naturaleza muerta” resulta aquí significativo, puesto que aproxima la literatura a la pintura. Alpers indica que el menosprecio a las obras descriptivas del arte holandés —que las ve como carentes de significado o inferiores por naturaleza— se debe a que seguimos operando dentro del concepto aristotélico de acción, que implica que la descripción debe considerarse siempre como secundaria, como puramente funcional o meramente decorativa. Sin embargo, esta concepción ignora el efecto placentero de la suspensión de la acción narrativa en beneficio del gusto de la presentación figurativa, que es atributo esencial de la imagen, a lo que se debe agregar

---

8 El término “intertexto” se empleó por primera vez en los años 70, como la traducción propuesta por Julia Kristeva del “dialogismo” bajtiniano. El dialogismo remite a la relación de todo enunciado con otros enunciados. Este concepto sugiere que todo texto forma una intersección de superficies textuales; por lo que todos los textos son tejidos de fórmulas anónimas inscritas en el lenguaje. En esta obra de Wilson hay referencias intertextuales a Lovecraft, Arlt, Borges y Chesterton, entre otros.

9 Según Agnes Pethö la intermedialidad puede ser pensada (1) como una red de interrelaciones o un sistema de convergencia de los medios; (2) como un acto performativo o ars combinatoria; (3) como una *border-zone* o un espacio heterotópico; o finalmente (4) como parte de lo figural (*Tableau vivant*, metáforas verbales, cultura del libro, écfrasis, collage fotográfico, etc). Irina Rajewski resume estas definiciones en tres: (1) la intermedialidad como transposición medial; (2), la intermedialidad como combinación de medios; y (3) la intermedialidad a modo de referencias intermediales. En *Ciencias ocultas* hay intermedialidad principalmente con la pintura y la fotografía.

la potencia de las imágenes como vehículos de conocimiento del mundo, que al mismo tiempo poseen una conciencia del artificio de la representación.

En *El espectador emancipado* Jacques Rancière sugiere que la pensatividad surge precisamente de este tipo de “suspensión”. El filósofo francés analiza el paso entre el régimen representativo (que es aquel en el que predomina la historia y la acción) y el régimen estético, que a su juicio estaría caracterizado por una emancipación de la lógica de la acción. Eso que Lukács veía como negativo, como un efecto decadente de la prosa capitalista, para Rancière —como para Alpers— es la posibilidad de construcción de otra cadena narrativa<sup>10</sup>.

En *Ciencias ocultas* no se trata, a mi modo de ver, de un simple regreso al naturalismo ni a las escrituras objetivistas de mitad del siglo XX, como un mero ejercicio de estilo, sino que constituye un intento por explorar la dimensión descriptiva como una alternativa a la lógica de la acción, que se verifica en la relevancia de la percepción de los objetos, que adquieren protagonismo y son capaces de afectar a otros cuerpos. De hecho, la historia personal del narrador que se inserta en la página 97, constituye una reacción afectiva ante la descripción de un objeto —la propia libreta de apuntes— y del texto biográfico contenido en él, que relata la enfermedad y posterior muerte de la pequeña hija del narrador:

En el suelo, a un costado de las patas del facistol hay una libreta. Mi libreta. Que al parecer se cayó o fue arrojada de uno de los atriles. En su interior hay una serie de anotaciones escritas con una letra apresurada, los trazos largos y angulares, palabras tachadas, borrones y manchas de tinta. Aborda varios temas, apuntes sobre el clima, listas de libros por leer, algunas páginas con direcciones, otras con reflexiones sobre la ciencia y el lenguaje. En las últimas hojas hay un texto biográfico, pareciera ser una entrada de diario de vida. creo conocerlo. El autor recuerda mi juventud, hace décadas, cuando vivía otra vida, antes de estar solo, cuando tenía una familia, una esposa que me adoraba y yo a ella, y una hija, mi hija, de cinco años, a quien amaba más que la vida misma. Describe cómo esa felicidad me fue arrebatada, cómo de un día para otro mi vida se derrumbó, aquella noche condenada en que se enfermó mi niña (97).

La escena inspirada en “El Aleph” borgiano remite a un sujeto que narra y que es narrado. El viaje por el cuarto posibilita esta imagen especular, en la que el propio narrador forma parte de la escena: “Eso dice ahí, ahí en esa libreta tumbada en el suelo, eso dice, pero es solo una libreta sin nombre ni fecha que se ubica en la habitación, esta habitación que es un cosmos con un cadáver en su epicentro, las páginas son una pieza más de la ecuación, no son ni más ni menos” (99). Lo interesante de este momento epifánico es que no remite a la resolución del crimen, sino más bien a la imposibilidad de encontrar la verdad, en un reconocimiento del más profundo no-saber:

---

10 Rancière señala que la fotografía es un ejemplo paradigmático de la ambivalencia o indeterminación entre actividad y pasividad, entre arte y no arte. En el contexto de la ruptura estética moderna, Rancière propone la emancipación de la imagen en relación con la lógica unificada de la acción. En el régimen estético, la figura no es solo una expresión que viene a estar en el lugar de otra —como en su concepción clásica—, sino que se trata de dos regímenes de expresión entrelazados sin una relación definida. Según Rancière la pensatividad viene a contrariar la lógica de la acción. Es como si la imagen detenida (pictórica o fotográfica) viniera a tomar el lugar del encadenamiento narrativo del texto. El proceso de impersonalización puede formularse como la invasión de la acción literaria por la pasividad de la imagen. Lo visual ya no es complemento de expresividad. Tampoco es simple suspensión, sino la construcción de otra cadena narrativa. Es el entrelazamiento de dos lógicas que es como la presencia de un arte dentro de otro.

[...] porque aquí las pistas no albergan la verdad, las ciencias no tocan el asunto, los lenguajes se confunden, no sirven en este lugar, solo allá afuera cobran sentido, del otro lado del umbral, donde las máquinas y los números y las ideas intoxican la mentes y el juego péfido se juega, disfrazado de seriedad, de virtud, coherencia y lucidez, cuando en realidad nadie ve nada, nadie comprende nada, todos palpan ciegos en la oscuridad [...] (113).

Estas disquisiciones del narrador terminan con una reflexión sobre la percepción del tiempo y su detención, como si se tratara de una imagen o una fotografía: “Aguardo y quiero pensar que el tiempo pasa, que las cosas transcurren, pero no sé cuánto, el flujo de las cosas no se me revela, como si observara el acaecer a un costado del movimiento” (117).

La suspensión temporal y el surgimiento de múltiples temporalidades potenciales, que es el efecto más palpable de este ejercicio, emerge como una resistencia a la vorágine contemporánea, a la obsesión por los relatos unívocos, unidireccionales y perfectos de la modernidad, mientras que la observación detenida permite el surgimiento de historias posibles a partir de la descripción de los objetos. Al mismo tiempo, en el campo de la recepción, permite el aburrimiento y la distracción como experiencias válidas y legítimas en el proceso de lectura, que se alejan del mandato hegemónico de la absorción y la entretención, y permiten —de paso— suspender el tiempo y el desarrollo de las acciones en pos de la observación y el pensamiento.

### Obras citadas

- ALPERS, Svetlana (2016). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Buenos Aires: Amersand.
- BENNETT, Jane (2022). *Materia Vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- BROWN, Bill (2004). “Thing Theory”. En *Things*, Ed. Bill Brown. Chicago: University of Chicago Press.
- (2015). *Other Things*. Chicago: The University of Chicago Press.
- EDWARDS, Elizabeth. “Objects of Affects. Photography Beyond the Image”. *Annual Review of Anthropology*, vol. 41:221-234.
- LUKÁCS, Georg (1966). *Problemas del realismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- MORTON, Timothy (2019). *Ecología oscura. Sobre la coexistencia futura*. Barcelona: Paidós.
- RANCIÈRE, Jacques (2011). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- STIEGLER, Bernd (2012). *La quietud en movimiento. Una breve historia cultural de los viajes en y alrededor del cuarto*. Buenos Aires: Paidós.
- TODOROV, Tveztan (2003). “Tipología del relato policial”. En Link, Daniel (Compilador). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La Marca.
- WILSON, Mike (2016). *Ciencias ocultas*. Buenos Aires: Fiordo Editorial.