

Fuera de lugar

(Entrevista a Sergio Chejfec, 15/9/98)*

Edgardo H. Berg y Nancy P. Fernández

Berg/Fernández- Uno podría leer en tus textos una serie de operadores comunes que configuran las líneas de una poética o una concepción implícita de la escritura. ¿La digresión sería uno de los instrumentos o mecanismos de producción de tus novelas? Lo pensábamos teniendo en cuenta sobre todo el caso de *Lenta biografía*, *Moral* o *El aire*. La digresión no solo aparece tematizada o como referente anecdótico, sino como marca puntualizada, en por ejemplo, la expansión de frases mínimas, en los paréntesis o suspensiones narrativas o en la reposición inagotable de instancias previas. ¿Los largos paréntesis, la expansión de frases, etc, tienden a corregir, a precisar lo narrable y señalar por lo tanto el proceso de la escritura como constante diferimiento?

Sergio Chejfec- Considerar la literatura según las "concepciones de escritura" me parece que lleva demasiado trabajo para

Fuera de lugar (Entrevista a Sergio Chejfec).

los resultados que se obtienen. Pero no lo desecho por un cálculo utilitario, sino porque éste de algún modo pone de manifiesto lo problemático de esta empresa. En cualquier caso, si tuviera que referirme a ello, diría que no creo que una "concepción de la escritura" sea una noción de tipo formal. Tiendo a creer que es más bien algo modal. Quizá convenga sacar tales categorías tipo "concepción" del terreno dogmático e instalarlas en un sitio movedizo y cambiante, donde están presentes los tonos, las imposibilidades, las intuiciones, el error y las vacilaciones. En mi caso dudo de haber contado con un catálogo estricto de creencias positivas que dirigieran la escritura; al contrario, el proceso me resulta muy poco programático. En general el artista hace lo que puede, no lo que quiere; y eso es lo que tiene de bueno el estilo, cuando se logra, en tanto excede cualquier programa. Hay algo que no nos conforma cuando leemos las obras como cristalizaciones ideológicas (estéticas, políticas o filosóficas) del pensamiento virtual del autor. Y es que tornamos demasiado evidente una verdad cuyo grado de certeza es irrelevante. Por eso en tales casos uno termina enfrentado a la literalidad, que en este tipo de cosas lleva a la redundancia.

B./F.- Tanto en *Lenta biografía* como en *Moral*, el género predominante es la biografía; pero en la primera, se inscribe en forma de tensión con la autobiografía, en este sentido, el narrador afirma que para hablar de sí mismo tiene que hablar de su padre. A pesar de los rasgos propios, ¿pensás que estos textos tienen en común el distanciamiento con el modelo que inaugura Marcel Schwob y que luego retoma Borges? ¿O creés que hay un punto donde la intensidad (sintética y emblemática) se roza con la ex-tensión (morosa, digresiva y autorreferencial) que vos hacés con el registro?

S.C.- Bueno, es probable que para un escritor argentino sea difícil escribir biografías sin tener en mente las ideas de Borges.

Quizá desde Schwob, y antes Boswell, se consolidó una forma muy económica y elocuente de representar las vidas por escrito. Habría que subrayar que como forma en su momento se sirvió de los usos de la prensa -la conocida experiencia de Borges con la *Historia universal de la infamia* y la de Schwob en periódicos franceses lo pone en evidencia, no tanto porque nos aclare los mecanismos, sino porque fue una elección formal a la que llegaron empujados por las convenciones periodísticas-. Diría que ese esquema "a la Schwob" ha funcionado como el equivalente biográfico del trabajo con el recuerdo arbitrario de Proust. Un momento puede representar mejor la verdad de una vida que el recuento completo de ella; del mismo modo, el recuerdo imprevisto, que se impone a través de un complejo de asociaciones desconocido y por supuesto arbitrario, tiene un grado de certeza y de fidelidad superior a los mecanismos lineales o sucesivos de reminiscencia. Me parece que estas dos ideas son solidarias, y con pocos años de diferencia impusieron la noción de que las vidas -por deslizamiento también puede ser la realidad o la verdad- recuperan un grado mayor de existencia cuando son representadas como signos o señales. Esta es una convicción fuertemente estética, y a la vez pertenece al orden de los credos literarios particulares. De alguna manera entre esta perspectiva compresora, sintética, y otra mirada más narrativa, que pone el acento en la expansión de la escritura como una especie de ejercicio de resistencia, me pareció que acaso podía surgir una tensión particular. Lo digo así porque no estoy seguro de que mi interés sea representar "vidas", aunque aludo a ellas como si así fuera o las predico, a veces, excesivamente.

B.F.- En *Moral* se podría pensar el pasaje o viaje de Catamarca a Buenos Aires que hace el protagonista como una suerte de viaje de iniciación literaria. En este sentido, ¿la figura de Samich podría ser leída como un modelo de

construcción del intelectual argentino? Pensando, por ejemplo, en la permanente actuación, la fuerte marca de extravagancia y el impulso a la digresión como signos de una figura que se va construyendo en las tertulias que ofrece a sus seguidores, bajo la sombra de un árbol. ¿Hay cierta mirada paródica o crítica de los círculos intelectuales, de la relación entre "maestro" y seguidores o "acólitos" ?

S.C.- No sé si llamarla mirada paródica, quizá sea sólo irónica. Me pareció interesante tratar de hacer una versión de mí mismo y de la realidad, con elementos ambiguamente heroicos. Es por esto que se pone muy de manifiesto una suerte de diagnóstico o mirada sobre algo así como "el intelectual argentino"; esto es tan explícito que no vale la pena detenerse. Sin embargo cabe aclarar que no existe un modelo extendido o convencional de intelectual argentino, como tampoco de funcionamiento o vida intelectual. El elemento común que encontramos es el autodidactismo, tanto referido a procesos de formación asistemáticos como fuera de las instituciones. Este es un rasgo sorprendente de la literatura argentina, menos común de lo que se cree en América Latina -quizá sea algo que se relaciona con la literatura moderna en general-. Lo concreto es que la figura autodidacta atravesada por una moral específica: el esfuerzo, el fracaso, la privación y el éxito -muchas veces privado-, es un rasgo presente en todas las figuras reconocibles. Es un mito constitutivo del escritor argentino, más allá de su origen, prestigio y circulación. Un hilo común que constituyó a Sarmiento, Borges, Martínez Estrada, Walsh; por supuesto a los escritores de origen inmigrante, pero también a los patricios como Guiraldes o Victoria Ocampo; en fin, la lista sería interminable y llegaría hasta hoy. Tanto es así que también se podría hacer una galería de personajes autodidactas, como algunos de Arlt, el Adán de Marechal y, entre las versiones más complejas y contemporáneas, que tensionan la relación entre

saber, formación y escritura hasta el punto de transfigurarla, *El uruguayo* de Copi. En cierto modo, el autodidacta como arquetipo cultural es funcional a la ideología del "cosmopolitismo", una tradición, en este caso literaria, que hoy podría considerarse "argentina" sin herir muchas susceptibilidades. De este modo, si algo no le falta a nuestra literatura son parábolas de autoformación; y en este sentido temo haber elegido para *Moral* un personaje muy poco original.

B./F.- Tus dos primeras novelas ponen de manifiesto la relación entre el acto de lectura y el de escritura. En *Lenta biografía* se trataría de leer el pasado y la vida familiar para que aquel que narra se pueda inscribir como sujeto y voz. En *Moral* ingresa la vida de un escritor y la vida de un personaje ficticio, llamado Samich. ¿Cabría la posibilidad de leer la vida de ese poeta e intelectual autodidacta como cierto desprendimiento del perpetuo conflicto entre cultura porteña y cultura del interior o provinciana? ¿Podría representar Samich el efecto despojado de esa tensión?

S.C.- Tengo la impresión de que Samich es del interior como para poner más de manifiesto los obstáculos con los que se encuentra en su vida literaria. Podría decirse que un personaje se caracteriza mejor cuando tiene alguna predeterminación por el origen -esto es un recurso muy utilizado en el siglo XIX- ; pero la verdad es que *Moral* tiene varios elementos por el estilo. Sin embargo, que el personaje sea del interior no quiere decir que el mundo opere en el mismo sentido; como sabemos, la realidad suele hacerle menos caso a los opuestos. La hipotética oposición entre cultura porteña y cultura del interior no me interesó para intervenir en ella, en parte porque me parece demasiado hipotética. No encuentro mucho para decir en relación con esto, más que aludir a nociones como literatu

ra urbana o rural y al desarrollo desigual en la Argentina. De todos modos este personaje, Samich, es alguien que ha optado por transcurrir en el margen. Como sabemos, el margen está presente en todos lados, en la Capital, en el interior y en el exterior -hasta en la Luna, cuando se habla de su cara oculta- Sin embargo Samich no es un marginal, tampoco un transgresor. Diría que es un excéntrico saturado de prejuicios y convenciones, con un rango de existencia muy delgado sólo sostenido por unas pocas virtudes morales.

ENTREVISTA A SERGIO CHEJFEC

B./F.- Hablando un poco de lecturas, aunque sin contabilizar deudas ni asumir pasivamente las garantías de "las influencias", ¿creés que algunos textos de Saer marcaron de algún modo ciertos itinerarios en tu producción narrativa?

S.C.- Para mí leer a Saer fue advertir que el idioma podía ser literario. No exagero; fue un descubrimiento revelador, y senti de inmediato una admiración y fidelidad sin fisuras. Todo lo que había escrito antes me pareció mal, y de hecho lo olvidé muy rápidamente. César Aira cuenta que al conocer a Alejandra Pizarnik fue tanta su admiración que se impuso llegar a tener la misma letra. Me parece que es una metáfora bastante aproximada al sentimiento de uno ante autores admirados. Pude ver que algunos libros de Saer (*El limonero real*, *Nadie nada nunca*, *La mayor*) me permitían hacer cosas que de otro modo habría necesitado mayor trabajo y tiempo poder realizar -y por supuesto con distintos y por sobre todo inciertos resultados- Esto puede sonar demasiado práctico, pero así es como se lee a los autores fundamentales. Tengo la impresión de que aún no se valora con justicia la importancia de Saer. Desde sus primeros libros asumió el trabajo de adelgazar el núcleo sentimental y moral de sus personajes, para ello los apartó del centro de sus narraciones. Los personajes de Saer pueden convivir

con la tragedia mientras se fijan en la lluvia o preparan la carne para el asado. El medio elegido fue invertir la dirección de las imágenes físicas: ya no son útiles como metáforas de la interioridad, sino como realidades liberadas que atraviesan a la gente en busca de algún sentido perdido, a veces también autónomo. Por esto, al comienzo, fue asociado con la literatura objetivista, sin advertir que lograba una subjetividad distinta para los personajes, por la que retorna, diferente, la más lograda novela moderna.

B./F.-Tu poética parece insistir sobre diversos planos, en problematizar la relación entre el lenguaje y aquello que llamamos lo real. En *Lenta biografía* se asume en cierto modo, la imposibilidad de capturar lo real desde sus formas o vestigios del pasado. Captar lo real de un tiempo y una geografía evanescente desde la posición y la mirada distante del narrador. En *El aire*, el ingeniero Barroso fracasa en su intento por computar el orden impreciso de lo real hasta que no asume como experiencia, en su propio cuerpo, la falta o la grieta que ha introducido la huida de Benavente. La recurrencia de las anotaciones, señales e indicios que busca la precisión en tu primera novela o el constante medir o calcular distancias y magnitudes de Barroso ¿no vienen a invalidar aquello que parecen confirmar? ¿Qué pasa en esas mesas dominicales donde algunos sobreentendidos de la rememoración excluyen a la figura del narrador en *Lenta biografía*? ¿Qué sucede en la imaginación de quien relata para percibir o componer un universo que se esfuma en los rostros borrados de los ancestros judíos? ¿Cómo es posible pensar, computar o registrar una experiencia que parece inescrible como el vacío o la ausencia más allá de un registro sentimental?

S.C.- La preocupación por lo real, uno de cuyos cultores más elocuentes fue y es precisamente Saer -también algunas cosas de Ricardo Piglia-, tengo la impresión de que, bajo esta formulación, habrá de quedar como un signo de la época. La imprecisión u opacidad de lo real, como indica explícitamente la fórmula, alude a las dificultades del registro realista para construir una sensibilidad realista convencional, formal. Claro que estas operaciones tienen por lo general algo de engañosas: a fuerza de aludir de diversos modos a la resistencia de lo real para ser captado, Saer logra no sólo representarla sin violencia sino incluso atravesarla. Otra estrategia similar, aunque no invoca la impenetrabilidad de lo real, utiliza Aira, quien trabajando con la idea del error estético -o más neutro, el constructivo- lo trasciende convirtiéndolo en principio. Por mi parte lo real no me interesa como desafío para la representación, quizá porque como tal es un tema un poco agotado y más propio de la glosa. Me parece que la idea de "lo real" admite dos tratamientos, uno abiertamente mimético y otro constantemente elusivo. Ambas actitudes son emblemáticas, por lo menos en la literatura del país, y en tanto tales son bastante convencionales. Desde uno y otro ángulo, hay libros que parecen haber sido escrito "solos", o sea, desde una variable de presupuestos conceptuales y constructivos que no debieron precisar de la intervención del autor para tomar forma de narración.

B./F.- *El aire* trabaja a partir de la inversión del narrema clásico referido al viaje y la espera. Es Barroso el que espera -y no la mujer en el telar hilando- y Benavente la que viaja. Esa irrupción de ese otro tiempo -el tiempo de la espera- que suspende el tiempo cronológico y lineal ¿se podría pensar también, a partir del "duelo" que asume Bernardo en tu cuento "*El extranjero*" ? Esa suspensión o "encantamiento" no abren tanto en Barroso como

I en Bernardo otro tipo de percepción o mirada frente al mundo y lo real?

S.C.- En *El aire* tuve una intención, que evidentemente quedó en el aire. Quizá no sea justo pedirle resultados verificables, pero creo que podría haber estado mejor organizada. Se trataba de invocar a la geografía -el espacio, la territorialidad- como si tuviera atributos temporales. Evidentemente convivimos con tales cosas todos los días, el efecto más notorio es la rápida asimilación de los cambios físicos de la ciudad o la simultaneidad de la vida urbana. Pero quise proponer una geografía que se organizara alrededor de categorías equivalentes a la sucesión y la duración. Estos intentos fueron muy útiles. No tanto por los resultados en *El aire*, sino porque me llevaron a darle tanta importancia a la representación de lo espacial -no solo lo espacial físico, sino también lo abstracto territorial- como a la de las coordenadas temporales. 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. Estas relaciones deberían poder crear un tiempo autónomo del de la historia y del de la realidad o la lectura. Algo así como el estatuto cronológico de la poesía, donde solemos suspender lo que ocurre con el tiempo.

RECONSTRUCIÓN DE LA HISTORIA

B./F.- Siguiendo con los mecanismos de apropiación, en *El aire* se pueden leer recontextualizados ciertos enunciados emblemáticos de *Radiografía de la Pampa* de Ezequiel Martínez Estrada. También parecen proyectarse, de un modo menos explícito, en tu última novela *El Ila*

I *mado de la especie*. La ciudad cede paulatina y gradualmente a una sutil penetración "pampeana". La espera de Barroso o la mirada extrañada de Estela acompañan de alguna manera este proceso. ¿Cómo ves vos esto?

S.C.- Bueno, Martínez Estrada es un escritor superior. Tiene una imaginación conceptual única, capaz de condensar en una parábola o en un símil diagnósticos históricos o culturales especialmente complejos. La argumentación de Martínez Estrada se organiza alrededor de núcleos de sentido, que va fijando a lo largo de sus ensayos. Y en estos núcleos se acumula una gran tensión semántica, con esas frases o comparaciones acumulativas, en apariencia ociosas pero siempre antológicas en el buen sentido. Creo que buena parte de la elocuencia y persuasión de estas construcciones proviene de su primera poesía con marca modernista, cuando se dio a la tarea de representar el "país" sin incurrir demasiado en la retórica extravagante de Lugones. Poner algunas frases de Martínez Estrada fue para mí una especie de homenaje, de invocación; algo entre religioso y clandestino, como toda cita. A la vez me permitió concebir más adecuadamente algunos momentos del relato; esas citas podían ser al mismo tiempo emblemas de sentido que encontrarían una verdad particular a través de la expansión narrativa. En otro orden, en cuanto a la mirada pesimista y traumática de Martínez Estrada sobre la Argentina, es innecesario que uno la comparta ideológicamente para verificar que resulta una de las interpretaciones nacionales más duraderas y no desmentidas por la historia.

B.F.- En *El aire* y en *El llamado de la especie* hay una fuerte reflexión sobre los nuevos espacios y escenarios urbanos. Buenos Aires o San Carlos son más o menos iguales a cualquier sitio contemporáneo. Por un lado, la indeterminación, los lugares desplazados, la desintegración

de las zonas familiares y conocidas; por otro lado, la aparición de nuevos actores sociales. Nuevos "traperos", botelleros profesionales, personajes anónimos -x, y o z- que vagan extraviados en un paisaje en constante transformación. ¿Se podría pensar en una suerte de utopía negativa en contraversión con el sueño loco de la modernidad referido a la ciudad y al espacio urbano? ¿Esas imágenes de Buenos Aires o de San Carlos no estarían hablando de cierta destrucción o disolución de eso que llamamos memoria colectiva e individual? ¿El signo de la extranjería la ves como una marca fuerte en nuestra experiencia actual sobre los espacios que creíamos conocer y nos parecían privados?

S.C.- Yo, por principio, estoy en contra de la indefinición física o directamente de la invención de los lugares literarios. En ciertas ocasiones sin embargo es algo que no me resulta fácil evitar. A veces me parecería de una redundancia empobrecedora indicar con el nombre real un sitio al que no se le precisa agregar denominación alguna para su comprensión. Pero creo que en la topología literaria es donde se ve con más claridad en qué medida la literatura va decantándose como capas de sentido en la conciencia cultural de la comunidad; por otra parte el "lugar" es uno de los pocos elementos que conserva la capacidad de reunir al narrador contemporáneo con el -para llamarlo de algún modo- narrador intemporal de la literatura originaria, si es que hay algo que pueda llamarse así. Si algunas veces opto por la indefinición es porque precisamente una suerte de fidelidad verista me impide alejarme demasiado de lo que considero la geografía real. Eso me ocurre cuando tiendo a mezclar signos de un lado y de otro, señales y escenas que no remiten a un sitio preciso, pero que a la vez podrían referirse a varios o a una entidad imprecisa que no existe en un paisaje concreto, sino en la memoria o la sensibilidad social, pero que tampoco es secreta.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

B./F.- El narrador de *Lenta biografía* procura recuperar el pasado de su padre -su éxodo y huida de la persecución nazi- pero los vacíos, los blancos y la experiencia irreproducible no hacen sino escindirlo y alejarlo de ese real pasado que pretende volver a traer. Samich se fuga en términos precisos de Catamarca, luego se recluye al Conurbano y finalmente, decide partir. Barroso se separa y se distancia de su pasado y de lo que le rodea, producto de ese "enajenamiento" que provoca la partida de Benavente. El personaje de "*El extranjero*" queda suspendido en el tiempo inmóvil que genera la muerte de Ernesto, su hermano. ¿El exilio como operador de sentido, en escala intensa o más débil, no juega un papel importante en tus textos?

S.C.- Creo que la desagregación, el alejamiento, la exclusión, etc., son las experiencias que, reunidas genéricamente alrededor de la idea de separación o fractura, forman buena parte de la sensibilidad contemporánea. Aparte ofrecen interesantes posibilidades de representación, por lo menos literaria. Es asombroso cómo en pocos años se han precisado y multiplicado numerosas palabras para definir diversos matices de pertenencia espacial. Con esto no quiero decir que escribo sobre mi época, esto es siempre inevitable, sino que hay un nuevo sentido común, con los riesgos y frustraciones que implica, en todo caso para las artes. Para mí pensar en el exilio, en el fuera de sitio, es más o menos usual; por diversos motivos me he sentido fuera de todo. Y el hecho de vivir hoy en el extranjero no hace sino enmendar una falla que existiría de vivir dentro de la Argentina. Para quien se siente extranjero el exterior es siempre paradójico, porque es el lugar donde se tiene una experiencia más cierta de la identidad. A la vez, no me parece que esto le ocurra a unos pocos; al contrario, creo que la mayor parte de la gente siente algo parecido a la extranjería en su propio país, si no todo el tiempo al menos de manera muy frecuente.

B./F.- Se podría decir que *El llamado de la especie* explora y amplifica ciertas líneas narrativas presentes en tus textos anteriores. Por un lado, la escritura asociada a la rememoración, al recuerdo o recuperación del pasado y de las experiencias privadas; por otro lado, a la reflexión sobre los espacios y los lugares insertos en el desfasaje y la discontinuidad temporal. Sin embargo, me parece que la escritura asume un riesgo mayor. Por momentos parece inscribirse cierto ritmo o sintaxis del inconsciente, homologable a la estructura del sueño o el delirio. Frases entrecortadas o deshilvanadas, repetición o variación por expansión y exploración de ciertos sintagmas previos, personajes desfigurados en su anonimato o en su pérdida del nombre, subtítulos como carteles de ruta en ese viaje por el oleaje intermitente de la memoria. ¿Cómo ves tu última novela en relación con tu producción anterior?

S.C.- En esta novela traté de ponerme en el lugar de una mujer; por eso está narrada en femenino. Fue una gran experiencia, aunque no sé si la repetiría. No es que me haya hecho dudar de mi condición masculina, para decirlo de alguna manera, sino que advertí que buena parte de la realidad, en especial la literatura, podía darse vuelta como un guante. No hablo de la literatura en general, aunque podría hacerlo, sino más bien de mis libros anteriores. Me di cuenta de que uno por uno podrían haber tenido protagonistas mujeres, y que el resultado probablemente habría estado más ajustado. Creo que en *El llamado...* están expuestas varias de las ideas en las que se apoyaron los libros anteriores, nada más que de manera más plana y sintética, elusiva de manera distinta. En este sentido, si es allí donde apunta la pregunta, no considero este relato como una ruptura, tampoco como un desvío; me parece más bien una especie de recuento sintético, un resumen bastante elíptico, de lo que escribí hasta entonces. El haber elegido una voz femenina me permitió asumir la tarea de manera diferencial -no

era ver las cosas del lado contrario sino leerlas, y transcribirlas, del revés. Por otra parte, en un punto me pareció que elegir la narradora era una opción que no remitía a la diferenciación de géneros sexuales: me interesaron los avatares de una literatura no-masculina.

Nota

- * Sergio Chejfec nació en Buenos Aires en 1956, donde vivió hasta 1990. Colaborador permanente de la revista *Espacios de crítica y producción* (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires) y *Punto de vista. Revista de cultura* (Buenos Aires) ha publicado numerosos artículos, relatyos y fragmentos textuales. Se destacan entre otros, "*Senos originarios*" (1985), "*Recordación*" (1987), "*El aire*" (1990), "*El extranjero*" (1993), "*Entropía*" (1994) y sus novelas *Lenta biografía* (1990), *Moral* (1990), *El aire* (1992), *El llamado de la especie* (1997) y *Cinco* (1998). Su producción novelística alcanza para señalar a Sergio Chejfec como uno de los narradores más originales, surgido en la Argentina de los últimos años. Desde hace unos años reside en Caracas, Venezuela, donde es jefe de redacción de la revista Nueva Sociedad.