

Signo de extranjería (mínimas sobre Sergio Chejfec)¹

Edgardo H. Berg
Universidad Nacional de Mar del Plata

Al referir una verdad que trasciende y abarca la realidad más inmediata, el narrador opta por renunciar, por inconsistente, al papel más bien módico de contador al que lo condena la novela realista.

*Sergio Chejfec,
“La lenta moral del relato”*

Resumen

Se podría decir que si en los comienzos la poética del escritor argentino Sergio Chejfec convocaba a Juan José Saer, como su ancestro y padre textual privilegiado, a partir de *El aire* (1992) y, más precisamente, con sus novelas *Los planetas* (1999) y *Boca de Lobo* (2000) se percibe cierto efecto, o eco evanescente propio de la narrativa de César Aira. Podríamos decir que la poética de Chejfec se potencia en una radical negatividad que vulnera y erosiona cualquier intento de clasificación y de definición más o menos imaginable. Y si el progreso narrativo, entendido como un continuo, es el sistema privilegiado de nuestro autor, la frase bien podría entenderse como un programa estético.

Palabras claves

Poética - Extranjería - Indeterminación - Intervalo - Urbano - Rural - Proletaria.

Abstract

It could be said that if in the beginnings the Argentine writer Sergio Chejfec's poetry called for to Juan José Saer, as his privileged ancestor, from *El aire* (1992) onwards and more specifically with his novels *Los planetas* (1999) and *Boca de lobo* (2000), we can see something as an echo of César Aira's narrative. We could say that Chejfec's poetry potentiates itself in a radical negativity that damages any intention of classification or definition, more or less imaginable. And if the narrative progress, understood as a continuity, is the privileged system of our author, the phrase could be well understood as an aesthetic program.

Keywords

Poetics - Foreignness - Indetermination - Interval - Urban - Rural - Proletarian.

1

Retrato

Hace unos años, más precisamente en 1994, Beatriz Sarlo en un capítulo de su libro *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, trazaba una serie de retratos que configuraban de algún modo cuatro modelos de artistas modernos -un pintor, un músico y dos escritores-. Lo peculiar era que Sarlo trabajaba esos microrrelatos a partir del sobreentendido y la elipsis del nombre propio. En uno de los últimos apartados del capítulo "El lugar del arte", describía la singularidad de la conformación intelectual y las marcas de la escritura de un escritor, todavía muy joven. El retrato era de Sergio Chejfec y, quizás, ayude

a entender el porqué del título de esta breve nota y que debe pensarse, en primer lugar, como la divisa o el emblema de la posición de un escritor que trabaja su poética narrativa por fuera de los estereotipos y el lugar común. A partir de esta biografía encubierta de Sarlo, se dice que estudió literatura en la Universidad de Buenos Aires mientras trabajaba como taxista y, cuando obtuvo el título universitario, renunció a una carrera académica y, por supuesto, abandonó el oficio de taxista. Más allá de este episodio, más o menos banal, más o menos singular, lo que quiero resaltar es una primera lectura que hace Sarlo de sus primeras novelas -quiero decir de *Lenta biografía* y *Moral* ambas de 1990- que preanuncia, si se quiere, algunos rasgos de la apuesta narrativa de Sergio Chejfec. Por esos años, Beatriz Sarlo afirmaba:

Leyendo sus novelas, estamos en una situación de inseguridad continua pero atenuada: las palabras a veces no parecen responder del todo a lo que se acostumbra, a veces se desvían hacia un lado “incorrecto”, o buscan extenderse hasta ocupar el lugar de otras palabras. Escribe como si mirara el lenguaje de reojo, no por desconfianza (eso sería casi un lugar común) sino como si no tuviera recuerdos del lenguaje, como si ese instrumento fuera algo que conoce perfectamente pero que, al mismo tiempo, le resulta un territorio extraño del que tiene que apropiarse. Sería equivocado pensar que su relación es insegura, se trata más bien de una perspectiva en diagonal sobre un espacio que habitualmente miramos de frente. Al escribir recorre sendas laterales y caminos desviados. (1994: 149).

Esa situación de peligro, que estaba presente ya en las primeras novelas del autor, se constituía, principalmente, en la configuración de un contrato de lectura, lento y moroso, a partir de una sintaxis narrativa que hacía de las frases extensas, saturadas de guiones y paréntesis su modo de ser básico.² En este sentido, muchas veces, como lectores, quedamos atrapados en una suerte de telaraña ante el naufragio de la lengua, sumergidos en la torsión de la palabra que se enrolla sobre sí misma y se desarrolla, inmóvil, en infinitos erizos. Asimismo, la singular decisión de convertir la ambigüedad o la incertidumbre en el propio objeto narrativo, mostraba un itinerario que no elegía los caminos más seguros y previsibles. Si el uso desviado del registro autobiográfico -en particular en su vertiente biográfica-, tanto en *Lenta biografía* como en *Moral*, convocaba secretamente a Marcel Schwob y a Jorge Luis Borges y, en donde, la intensidad (sintética y emblemática) se rozaba con la extensión (morosa, digresiva y, por momentos, autorreferencial), o en el relato “El extranjero” (1993), el personaje protagónico quedaba suspendido en el tiempo inmóvil que produce la muerte de Ernesto, su hermano, en *Los Planetas* (1999), el recuerdo de M, el amigo desaparecido en los años setenta de S quien escribe una especie de Diario personal, se extiende en los efectos migratorios del pasado, en el hipotético pero irreal destino del personaje, o se concentra, como un pacto velado de ausencia, en el presente continuo de una foto.³

Se podría decir que si en los comienzos la escritura de Chejfec convocaba a Juan José Saer, como su ancestro y padre textual privilegiado, a partir de *El aire* (1992) y, más precisamente, con sus novelas *Los planetas* y *Boca de lobo* (2000) se percibe cierto efecto o eco evanescente propio de la narrativa de César Aira. Podríamos decir que la poética de narrativa de Chejfec se potencia en una radical negatividad

que vulnera y erosiona cualquier intento de clasificación y de definición más o menos imaginable. Y si el progreso, entendido como un continuo, es el sistema privilegiado de nuestro autor, la frase bien podría entenderse como un programa estético.

Y más precisamente, en las últimas novelas de Chejfec, la inversión o el desvío de las intenciones primarias generan una anomalía y una suerte de des-composición del concepto de novela tradicional, que remite como sabemos, en sus presupuestos estéticos básicos, a la gran tradición del realismo europeo.

Quisiera, entonces, exponer este estado de tensión en un cuadro de triple entrada, o mejor, en tres escenas que, de algún modo, corresponde a tres novelas del autor; pero que también hablan, de un modo sesgado y lateral, de la totalidad de las novelas publicadas por el autor hasta el momento.

2

Migración epistolar

Adentro había una pequeña hoja doblada en dos, y en ella un breve mensaje escrito con esa misma letra que antes o después había puesto “Barroso: Me voy a Carmelo. No me sigas. Más adelante voy a escribirte.” No había firma, cosa para él innecesaria; había reconocido la letra de Benavente.

Chejfec, *El aire*

La entrada sigilosa y enigmática de una carta ensobrada por debajo de una puerta puede generar una intriga, una

historia de amor o de ausencia. Se podría decir que *El aire* de Sergio Chejfec comienza ahí, cuando se ha abierto una fisura o se ha roto un pacto o una alianza. La primera carta que el protagonista reconoce de su mujer, como índice de desorganización de un sistema cerrado -el espacio íntimo y privado de un departamento- forja un exceso, origina y da lugar a la narración: el breve mensaje escrito que deja Benavente por debajo de la puerta inscribe el comienzo de ese hiato o esa falta (Chejfec 1992: 14). Este episodio, verdadera armazón del relato, funda la espera y deviene en el texto como coordenada de espacio-tiempo. En tanto intervalo es un vacío que se ha abierto en la vida de Barroso en relación al tiempo de otro (su mujer, Benavente); en tanto intersticio, es una grieta que el protagonista percibirá, más tarde, en el paisaje urbano. Barroso, entonces, moviliza su inmovilidad al perderse un par de días, en el paisaje retro de una ciudad en vías de desintegración. O siguiendo a Walter Benjamin (1992: 173-213), bajo la mirada del que está extasiado, el espacio se construye como una alegoría de tiempos superpuestos. Las ruinas y fragmentos dispersos, “los neumáticos inservibles”, “las palanganas oxidadas”, “las azoteas tukurizadas”, “los restos de mampostería” o “las manchas de pasto”, sedimentan la arquitectura y el diseño urbano del mañana.

La repetición de la instancia de la letra -las tres cartas que recibe Barroso de su mujer- confirman un estado expectante del protagonista que invierte el narrema clásico: es Barroso el que espera -y no la mujer en el telar, hilando- y Benavente la que viaja. La intriga se mantiene en el texto, por la ausencia de la mujer amada y la postergación infinita del encuentro. Se podría decir que Barroso es un crédulo al esperar la confirmación imposible de una alianza o contrato de fe, a partir de una carta, que llega siempre a destiempo o discurre, como es frecuente, en otro lugar.⁴ El creer para

Barroso, toma la forma de una palabra -la carta- siempre diferida y aplazada, que colma el intervalo entre una pérdida presente y la creencia de un encuentro, quizás, futuro.

Sumergido en un presente continuo -“el pasado era el olvido, el futuro era irreal, quedaba entonces por lo tanto el presente aislado del universo (10)”-, el riesgo que asume el protagonista es estar expuesto al tiempo que depende de otro. Mientras Benavente viaja por la costa uruguaya. Barroso se queda inmóvil por el “encantamiento” del tiempo de la espera. La narración se detiene en las miradas y desplazamientos del que aguarda. Tres cartas son demasiado poco para cubrir una ausencia.

Hasta que no ingrese la carta como inscripción del tiempo de la ausencia -ese hueco o vacío percibido en primer término, por la falta de un cepillo de dientes en el baño-, para el ingeniero Barroso lo real se reduce al cómputo de magnitudes y medidas. Después de ese vacío, nada de lo real está asegurado, y la obsesión de afirmar juicios y conclusiones lógicas comienza a desmoronarse. Si se quiere, esas distancias, medidas y pesos son categorías que simplifican o reducen “la natural complejidad del mundo”.

La carta, decía, es un exceso -un ex-cursus-. La falta o la ausencia que las tres cartas traslucen, provoca otro sistema de circulación, otra economía narrativa, otro itinerario. Los desplazamientos y migraciones de la ausente determinan a Barroso, lo arrojan fuera de lugar como un sujeto extravagante. Cuando el protagonista desecha la posibilidad de agotar la semiosis o capturar el sentido siempre furtivo de la letra o, abandona el proyecto de seguir a su mujer por Carmelo, Colonia o Montevideo, desde donde llegan las tres cartas, se extravía en la escena pública.

La fisura que abre el tiempo de la espera provoca ese desfasaje, un pasaje de lo privado a la otra escena: la grafía del camino urbano. Barroso no sigue los rastros, las huellas que despistan a cualquier rastreador contemporáneo, circula, traspasa, casi sin saberlo, de una grafía privada a una cartografía pública. Extrañado de sus propios recuerdos y desdibujada la figura de Benavente -lo poco que sabemos de su mujer, lo relatan personajes femeninos irrelevantes-, Barroso busca agregar una vagancia extra o un plus. Las caminatas que inicia el protagonista por Buenos Aires llenan una falta; esas digresiones son deseos de colmar el intervalo.

La aventura del tiempo que postula la novela es al mismo tiempo una aventura espacial. Dicho de otro modo, si el motivo del encuentro funciona como motor narrativo o intriga básica en *El aire* -intriga dilatada hasta el exceso por acumulación- cuando entra en su estadio negativo, se trastoca o da lugar a la grafía del camino. Al recorrer la ciudad de Buenos Aires por un par de días, Barroso no hace otra cosa que extender la reversibilidad del tiempo en el espacio.

Si para Michel de Certeau, melancolía y extravagancia pueden coexistir, se podría decir que Barroso se coloca en un lugar excéntrico y mira el paisaje urbano como un extranjero: cuadras desplazadas del tiempo como pertenecientes a un geografía extranjera o ajena. No se trata de una proyección romántica del estado de ánimo, ni de un pasaje de la bilis negra del propio cuerpo al cuerpo social, sino de una alteración que produce la reorganización del espacio público en la mirada de Barroso.⁵ Se podría decir que lo nuevo, la mutación del diseño urbano, tiene algo de prehistórico o de antiguo: el espacio se infiltra, entonces, como una heteronomía. Buenos Aires, como espacio social, puede convertirse en un escenario de nuevas articulaciones imprevistas. Los rastros que diseña la topografía urbana proyectan un paisaje, una ciudad

en vías de su desintegración.

El dinero ha sido reemplazado por el vidrio y por Buenos Aires circulan nuevos traperos; y los recientes lúmpenes, son, ahora, botelleros profesionales. Trastocando centro y periferia, ahora, los asentamientos no son extramuros sino que ocupan las terrazas y los techos de los edificios más próximos.

La disgregación social y las transformaciones negativas del paisaje diseñan una hipótesis regresiva; son los sedimentos de la pesadilla futura: plantas silvestres que crecen, vecindarios degradados y gente portando botellas o rescatando los deshechos de los contenedores o de los restaurantes.

El aire urbano se vuelve irresistible, viscoso, porque se ha abierto otra grieta. Y la visión de la ciudad es alegórica, reúne los fragmentos, desperdicios y ruinas del diseño urbano. Su imagen se ha hecho quebradiza, como el vidrio que es moneda de cambio de esos lúmpenes que andan por ahí.

Ahora, para Barroso, el espacio hueco, la grieta se percibe como pura extensión. Las manchas de pasto, el pajonal, la tierra baldía son señales de irrupción de otro tiempo. Ese cambio de la causalidad en el trayecto ciudadano es una fuga hacia el pasado preurbano, o una inclusión de la naturaleza rural en la ciudad. La novela parece plantearse formalmente, como es propio en la poética de Chejfec, sobre la indeterminación y la incompletud: lugares desplazados, calles sin destino, desintegración de los lugares conocidos y familiares, personajes anónimos que vagan perdidos en un paisaje que preanuncia lo silvestre.

Las paulatinas distorsiones de la arquitectura urbana,

corroen el mito moderno o el sueño loco de la ciudad como espacio de la conciliación civilizadora; y de nuevo, el espacio es tierra de nadie, desierto.

Si Buenos Aires era una especie de reduplicación disimulada de la pampa y la desintegración urbana, en Martínez Estrada (1933), se configuraba en un relato atemporal que deconstruía el ideologema moderno de la ciudad, en la novela de Chejfec funciona, más bien, como una suerte de ruralismo moderno o una escena retro. O para desembarazarse de la ficción homenaje, de la imagen im-propia y futura de Martínez Estrada, se podría pensar en otra imagen paralela e imborrable que produjo el cine contemporáneo: en la zona ambigua e indefinida que se halla presente en *Stalker* (1979), ese gran filme del director ruso Andrei Tarkóvsky, película basada en un relato de ciencia-ficción “Picnic al borde de un camino” de los hermanos Strugatski.⁶

3

Recuerdos falsos para memorias verdaderas

*¿Dónde emigró el pueblo de San Carlos?,
me pregunté contemplando el final del bar-
ranco [.....].*

*[...] Cerré los ojos y durante unos momen-
tos imaginé el éxodo de San Carlos; el
éxodo y su vida futura, hecha también de
movimiento.*

Chejfec, *El llamado de la especie*

Planetas autónomos. Espacios y tiempos privados e intransferibles que a veces, cuando retornan, suelen volver rodeados de lejanía, incertidumbre o extrañeza. Volver a traer un gesto o una escena, cercar una palabra, o reproducir una

imagen pasada son intentos inútiles por fotografiar o capturar los rastros huidizos y engañosos de la memoria.

Podríamos decir que la novela de Sergio Chejfec, *El llamado de la especie* (1997), recupera dos líneas de sentido presentes en sus textos anteriores; por un lado, la escritura asociada al recuerdo y a la experiencia privada, por otro lado, a la reflexión sobre el espacio urbano.⁷En este sentido, lo que narra la novela de Chejfec no es otra cosa que el resquebrajamiento de la memoria colectiva e individual. Lo que se desintegra o se escapa es la magia de las voces vecinas, el “duende” de las charlas de sobremesa o la familiaridad de las calles y las casas que nos habían rodeado como sitios en el pasado y que creíamos todavía conservar. En la contemporaneidad, nos movemos como exiliados que hemos perdido el olfato, porque la lengua materna y el espacio natal se han vuelto signos de la extranjería.

Una vaga imagen congelada de un pequeño pueblo de provincia, desértico y abandonado, donde las mínimas referencias se volatilizan en el aire o en el silencio de la hora de la siesta, es el primer paneo narrativo que abre *El llamado de la especie*. A partir de esa imagen aterradora por su quietud, se insertan las primeras historias, los primeros encuentros, las primeras migraciones narrativas, los primeros traslados y viajes. O mejor: las fugaces intermitencias que se entrecruzan azarosas en el océano de la memoria. Digresiones, malentendidos, esperas, desvíos, glosas, escenas reduplicadas. Pequeñas historias, más o menos desgraciadas o venturosas, sumergidas sobre una geografía ambulatoria que va acechando las huellas de la experiencia. Miniaturas, cuadros narrativos o breves pasajes; pequeños incidentes o catástrofes: la llegada de un padre esperada por una niña, el azar de una carta fechada a destiempo o un paisaje urbano

que comienza a transfigurarse.

Estela recuerda. Recuerda o quiere recordar. Quiere recuperar las modulaciones y los tonos, las digresiones y los paréntesis de las charlas entre amigos. E inicia un peregrinaje sobre el oleaje del recuerdo y mientras naufraga, sólo recupera algunos rasgos insignificantes; ráfagas intermitentes de un pasado confuso y lejano. Entre diurna y onírica, el registro imparcial y fragmentario de esa experiencia de otro tiempo presente se va diseñando, entre flashes y una topografía de fronteras móviles. En este sentido, la novela toma el ritmo y la sintaxis del inconsciente, la estructura del sueño o del delirio. Las frases entrecortadas y deshilvanadas o los subtítulos como carteles de ruta (una serie de sintagmas nominales, verbales o adverbiales) parecen computar las súbitas fulguraciones de sentido o las pequeñas epifanías del pasado. Es entonces cuando la narradora deja de estar ausente y se inscribe como voz. Descubre que ya no hay un punto de Arquímedes, un mapa seguro en ese viaje a destiempo que implica toda vuelta al pueblo natal.

San Carlos es más o menos igual a cualquier lugar o sitio contemporáneo. Espacios imprecisos y cambiantes, poblados fantasmas donde duerme gente exiliada o vagan extraviados personajes desfigurados, x, y o z, o perros anémicos y sin olfato. La narradora recorre y se sumerge por el detritus urbano; y los deshechos, las grietas y los terrenos baldíos comienzan a confundir la naturaleza rural y la urbana, presagiando un inevitable retorno a lo silvestre. Calles sin retorno o destino, lugares desplazados e incompletos, ruinas o escombros; en definitiva, los nuevos escenarios urbanos se configuran sobre la base de la destrucción del barrio o la zona.

Y si “los recuerdos son lejanos como las nubes”, todo

traslado hacia el pasado siempre tiene la fascinación de lo imperfecto y lo incompleto. Como un efecto de una topografía virtual o de un sueño más o menos narcotizante, el viaje que inicia la escritura parece registrar las huellas y las marcas de una experiencia en vías de disolución; o para decirlo de otro modo: “recuerdos falsos para memorias verdaderas”.

4

¿Una ficción proletaria?

*He leído muchas novelas donde lo que sucede
no guarda relación con lo descripto; novelas
que no organizan la realidad, sino al contrario,
buscan que ésta organice las palabras.*

Chejfec, *Boca de lobo*

La idea de una ficción proletaria o de clase tiene su origen en ciertos escritos de Vladimir Lenin.⁸ En sus trabajos y reflexiones literarias, recogidas al castellano principalmente en su libro *La literatura y el arte* (1979), la teoría estética y la teoría política convergen y se vinculan estrechamente. Es así como Lenin elabora el concepto de literatura proletaria a partir de la idea del partidismo en el arte, enarbolando la fusión entre las formulaciones artísticas y la causa política de la revolución. Y, en este sentido, el escritor proletario por excelencia era, para Lenin, Máximo Gorki (65-70 y 157-159). Y si nos interrogamos, en el subtítulo de este apartado, sobre la existencia de una ficción proletaria en la actualidad, y más precisamente en la producción de Sergio Chejfec, no estoy pensando en los procesos de transferencia y narrativización

de las formulaciones doctrinarias e ideológicas de la doxa marxista, sino más bien en ciertos motivos y materiales narrativos que el autor retoma en su última novela y que, de algún modo, permiten pensar en cierta refiguración de la novela fabril y en un esbozo antropológico del sujeto proletario y obrero. La novela reanuda ciertos tópicos y motivos de la llamada novela social de esos años: la localización de los hechos en un barrio suburbano, una fábrica, en particular, como espacio central, un obrero despedido porque se resiste a aprehender el funcionamiento de una nueva máquina, un hombre adulto que, en la novela oficia como narrador, se enamora de Delia, una trabajadora fabril adolescente que es abandonada cuando queda embarazada. Y si bien, Chejfec retoma ciertas escenas y núcleos comunes a la trama propia de ciertas poéticas sesentistas, cercanas por momentos a cierta estética del miserabilismo social de Boedo -sobre todo presente en la poética de Elías Castelnuovo-, la novela se desarrolla sobre el contexto de la disolución o desintegración histórica del realismo social.⁹ La novela vuelve sobre una problemática propia de esa época: las relaciones de dominación, la alienación producto de la división del trabajo, la relación enajenante entre el trabajador y la máquina de trabajo, la relación entre trabajador y su producto de trabajo.¹⁰ Sin embargo, no hay en *Boca de lobo* marcas referenciales precisas, ni en las coordenadas espacio-temporales, ni en el sistema de nominación: no sabemos a qué urbe corresponde el suburbio donde transita la pareja protagonista, no sabemos bien hacia dónde se dirige la mujer que baja de un colectivo, no sabemos en qué fábrica trabaja, no sabemos tampoco cuándo transcurre la historia. La novela parece plantearse formalmente, como es propio en la poética de Chejfec, sobre la indeterminación y la incompletud: los capítulos armados a través de las breves pausas que genera la puntuación, los lugares levemente extrañados, las calles sin dirección o destino

fijo, la desintegración de los lugares conocidos y familiares, los personajes anónimos o des-figurados. Y con esto último queremos decir que están contruidos por fuera de los protocolos de la teoría lukacsiana del personaje -en tanto tipos o figuras representativas-, ya que tienden a desvanecerse en las iniciales de una letra -F, M o G-.

Chejfec, mira, entonces, la escena social como un extranjero y se coloca en un lugar excéntrico, por fuera de los postulados estéticos del realismo. A las preguntas ¿cómo narrar la historia?, ¿cómo referir los hechos reales?, propias de los años ochenta en la Argentina, Chejfec formula otra nueva: ¿cómo narrar lo indeterminado?, ¿cómo se puede encontrar lo insustancial? O mejor, ¿cómo narrar las capas delgadas e invisibles que emergen sobre la superficie de las cosas?

O, más precisamente, ¿cómo formular una ficción proletaria, cuando el sujeto social motor del cambio ha desaparecido, o al menos, está suspendido en la actualidad como categoría histórica? En este sentido, la apuesta es fuerte y Chejfec se arriesga a elaborar una suerte de tratado de antropología fabril cuando la clase obrera, como advertimos, se halla en pleno proceso de desproletarización.

Y si el narrador de *Boca de lobo* relaciona los hechos con las novelas que leyó, la vida, lejos de desvanecerse se propone en el peligro del instante, cuando las palabras se exponen y deambulan, casi sonámbulas, como una interrupción. Y si es verdad, como dice Gilles Deleuze (1989: 93-96), que el sentido común es el peor de los sentidos, con Chejfec asistimos a una experiencia narrativa que nos dice que el sentido no es lo que falta, sino que las palabras, siempre errantes y en suspenso, se construyen y significan en la falta.

Se sabe, alguien, en algún lugar, hace creer, y alguien descrea de lo dicho. La contracara del pacto de fe de la ficción, como sabemos, es la traición. La historia en Chejfec, siempre hay que buscarla en otro lugar: ahí donde el tiempo proyecta la sombra de un aplazamiento o, allí, donde la escritura traza el rostro de su propio enigma. La verdad, diría Chejfec, siempre es aleatoria.

Notas

- ¹ . Sergio Chejfec nació en Buenos Aires en 1956, donde vivió hasta 1990. Desde hace unos años reside en Caracas, Venezuela, donde es jefe de redacción de la revista *Nueva Sociedad*. Colaborador permanente de las revistas *Babel* (Buenos Aires), *Espacios de crítica y producción* (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires) y *Punto de vista. Revista de cultura* (Buenos Aires), donde ha publicado numerosos artículos, relatos y fragmentos textuales que anticipaban sus novelas. Su producción novelística alcanza para señalar a Sergio Chejfec como uno de los narradores más originales, surgido en la Argentina de estos últimos años.
- ² . Hace unos años, el escritor argentino Carlos Eduardo Feiling afirmaba a propósito de la primera novela de Chejfec : “Como toda novela, *Lenta biografía* es pedagógica, ofrece al lector una forma de ejercitar su sensibilidad, de cultivar sus ocios a través de una suspensión “inmoral” de la teleología cotidiana. Como toda novela buena, *Lenta biografía* ha sabido resolver un problema alegórico: la medida de su triunfo reside en haber encontrado los procedimientos (paréntesis, guiones) con que presentar a la figura del perseguido de una manera estéticamente atractiva. Véase Feiling: 170.
- ³ . Ciertas hipótesis de lecturas fueron planteadas y discutidas con el autor en una entrevista que realicé junto a Nancy Fernández. Véase Berg y Fernández 1999.
- ⁴ . En un excelente artículo sobre la función social del creer, dice Michel de Certeau que el creer mantiene una relación privilegiada con la palabra: “Frecuentemente toma la forma de una palabra, que colma el intervalo entre una pérdida presente (lo que se confía) y una remuneración por venir (lo que será recuperado). Bifaz, la palabra sumerge a este presente de pérdida en un porvenir anticipado. Su status (¿que no es acaso el de toda palabra?) es decir a la vez la ausencia de la cosa y la promesa de su retorno” (1992, 51). En este sentido, se podría decir que Barroso es un “*crédulo*” que espera la confirmación de una alianza o contrato de fe a partir de una carta, que nunca llega. Véase Michel de Certeau, 1992.

- 5 . Históricamente, el término melancolía como concepto tiene su origen en la teoría fisiológica de la Antigüedad grecolatina. La creencia de un orden físico (la presencia de cuatro humores primarios en el organismo) permitió esbozar una explicación de los comportamientos humanos (Hipócrates, Aristóteles). En este sentido, la presencia de la bilis negra era, para la antigüedad, la señal y marca corpórea propias del temperamento melancólico. En la modernidad, y más precisamente a partir de Sigmund Freud, la melancolía comienza asociarse no sólo como una manifestación patológica, sino también como un modo singular de visión del mundo. Así es como Freud, en “Duelo y melancolía”, piensa la melancolía no sólo como una alteración fisiológica, sino también como un modo de excepción del artista. Así es como, analizando la melancolía como una forma de disposición intelectual del artista del Renacimiento (Montaigne, Durero), interpreta que la pasividad natural del melancólico formula una visión intelectual capaz de percibir lo aleatorio y superfluo: el complejo melancólico funciona como una herida abierta que atrae todas las energías de inversión disponibles. Siguiendo algunas formulaciones freudianas y en un trabajo dedicado a la figura de Surin -figura por demás conflictiva, que pone en tela de juicio la razón humanista del siglo XVII a partir de prácticas de satisfacción en sufrimiento o autoflagelo-, Michel de Certeau afirma que extravagancia y sufrimiento o melancolía pueden coexistir, a pesar de la distinción que el místico hace de los dos términos. Véase Michel de Certeau (1986). “Surin’s melancholy”, 1986. 103.
- 6 . No hago otra cosa que tomar prestada una imagen, por demás sugerente, de una nota de Beatriz Sarlo. La ensayista argentina establece un paralelismo entre el espacio que se va constituyendo en la novela y ese otro lugar, la zona ambigua e indefinida, de *Stalker* (1979) -película basada en el relato de ciencia-ficción “Picnic al borde de un camino” de los hermanos Strugatski- del director ruso Andrei Tarkóvsky. Dice Sarlo: “La ciudad olvida su cultura, cambia la lengua con leves contaminaciones de español ‘internacional’, mientras retrocede a lo que también es un lugar imposible, porque el campo, esa extensión natural y deteriorada (un escenario a lo *Stalker* de Tarkóvsky), es una inmensidad donde ‘paradójicamente la historia se limita’” (10) Véase Beatriz Sarlo (1992).
- 7 . Para ver los efectos irreales del recuerdo y el paulatino borramiento de la zonas conocidas y familiares, puede verse mi nota sobre la novela titulada “Planetas autónomos”, (2000).
- 8 . Después que estalla la Revolución, en octubre de 1917, en Rusia comienza a desarrollarse y generarse una literatura que se autodenominaba “proletaria”, en obvia alusión a los nuevos sujetos productores que planteaban la búsqueda de nuevos medios de expresión acordes con el nuevo horizonte histórico y político. Sobre ese umbral epocal, en el campo literario y cultural, sectores de intelectuales y artistas pretenden imponer una cultura producida, exclusivamente, por la clase obrera. Ese fenómeno es el que históricamente se designa con el nombre de “otzovismo” o “bolchevismo cultural”. En este sentido, la guerra del 14 y la revolución de octubre politizaron una serie de movimientos vanguardistas que no tenían, hasta ese momento, color político. La influencia

predominante de Lenin no sólo en el campo teórico y político -el marxismo en tanto única doctrina social y científica- sino también en el campo estético, a partir de la exigencia de una tendencia partidaria en la literatura -“la literatura tiene que convertirse en literatura de partido”-, convirtieron, muchas veces, ciertos intentos innovadores en manifestación cultural legitimadora del Estado-partido. Véase Vladimir Lenin y Eric Hobsbawm (182-202).

- ⁹ . En “La narración de la pobreza”, un trabajo presentado en el *I Congreso de Estudiantes de Letras “Políticas de lectura - Políticas de escritura”*, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, 5 de octubre de 2002, Sylvia Saïtta establecía una genealogía posible de la ficción proletaria en la Argentina y se interrogaba sobre ¿cómo se narra literariamente la pobreza? y ¿cómo se representa la pobreza de hoy, en la literatura de hoy? Narrar el mundo de los pobres fue uno de los objetivos de la literatura del grupo de Boedo en los años veinte, del que formaban parte Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, Roberto Mariani y Álvaro Yunque, entre otros. En los años treinta, para Saytta, se produce un viraje en la literatura de Boedo, y en particular en Elías Castelnuovo con la publicación de *Vidas proletarias (Escenas de la lucha obrera)* en 1934. Y afirma que “Castelnuovo incorpora la figura de los jóvenes militantes comunistas, que pretenden organizar una manifestación hacia el Congreso para pedir pan y trabajo, en la que participen obreros y desocupados. De alguna manera, su literatura es una puesta en ficción de las consignas del Partido Comunista: clase contra clase, lucha conjunta con las bases obreras de todos los partidos de izquierda y los sin trabajo, organización obrera de la lucha obrera, exclusión de los intelectuales pequeño-burgueses de los lugares de dirección, creación de un arte proletario en el que participen activamente los obreros. Pero a la vez, es una literatura asediada permanentemente por el desborde narrativo, pues la exageración y la desmesura alejan a la literatura de Castelnuovo de la representación realista”.
- ¹⁰ . Martín Kohan piensa la novela a partir de la desintegración de la novela realista y de los protocolos ideológico-estéticos de la llamada novela social y sostiene que “en ella el registro de una denuncia social es tan imposible como inútil”. Y más adelante afirma: “El estatuto de lo que, bajo otra concepción de la literatura, fuera la composición de una realidad social, se convierte en *Boca de lobo* en una representación de la irrealidad social en su descomposición. Las injusticias del mundo, por lo tanto, tienen que encontrar otras formulaciones, que no consisten en ‘mencionarlas’ buscando la explicitación de la denuncia. Chejfec encuentra aquí esas otras formulaciones, ligadas más bien con lo tentativo y con lo incierto, con lo inasible; tal como en *Los planetas*, por ejemplo, su novela anterior, encontraba una formulación diferente para tramar un relato político sobre la represión y los desaparecidos. *Boca de lobo* sostiene entonces un proyecto estético con el que Sergio Chejfec se sigue resistiendo a la idea insólita, pero imperante, de que la literatura que se escribe sumamente bien merece menos consideración que aquella que se escribe sin demasiado vuelo, un poco como podría hacerlo cualquiera que tenga tiempo y ganas para dedicarse un poco. Chejfec no: Chejfec insiste en escribir lo mejor

posible, insiste en abordar la representación literaria en toda su complejidad, y es así que de *Boca de lobo* puede razonablemente decirse que se trata de una novela perfecta. En la medida en que la visibilidad de los escritores depende de las lecturas críticas que sus textos motivan, y no de las destrezas de sus editores y agentes de prensa, de las estadísticas de los departamentos de ventas, o de la banalidad de los rankings, Chejfec ha de ocupar un lugar central en la literatura argentina de estos años”. Véase Martín Kohan (2001).

Bibliografía

A) Textos del autor:

- Chejfec, Sergio (1986). “Senos originarios (fragmento de una novela)”, *Punto de vista*, año IX, n° 27, 19-20.
- (1987). “Recordación”, *Espacios de crítica y producción*, n° 6, 49-50.
- (1990). *Lenta biografía*. Buenos Aires: Punto Sur.
- (1990). *Moral*. Buenos Aires: Punto Sur.
- (1990). “El aire (fragmento de novela)”, *Punto de Vista*, año XIII, n° 39, 11-16.
- (1992). “La ciudad en la memoria”, en “*Primer Plano*”, Suplemento Cultural del diario *Página/12*, Buenos Aires, 8.
- (1992). *El aire*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (1994) [1993]. “El extranjero”, en Siscar, Cristina (comp.). *Los viajes*. Buenos Aires: Ediciones de la Gente, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 7 -20.
- (1997). *El llamado de la especie*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (1998) [1996]. *Cinco*. Buenos Aires: Simurg.
- (1999). “Entropía”, *Punto de vista*, año XVII, n° 48, 32-34.
- (1999). *Los planetas*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2000). *Boca de lobo*. Buenos Aires: Alfaguara

B) Bibliografía teórica y crítica:

- Bajtin, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barthes. Roland (1989). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI.
- Benjamín, Walter (1992). “Zentralpark”, en *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 173-213.
- Berg, Edgardo H (2000) “Planetas autónomos”, *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 15, nº 2, 219-221.
- Berg, Edgardo H. y Fernández, Nancy (1999). “Fuera de lugar (entrevista a Sergio Chejfec)”, *Revista del Celehis*, año 8, nº11, 319-332.
- De Certeau, Michel (1986). *Heterologies. Discourse in the other*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (1992). “Crear: una práctica de la diferencia”. *Descartes*, año VII, nº 10, 49-64.
- (1995). *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*. México: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, Gilles (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Feiling, Carlos Eduardo. “Fichero: nota retroductoria”, en Chejfec, Sergio (1990). *Lenta biografía*. 163-170.
- Freud, Sigmund (1981). “Duelo y melancolía”, *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, tomo II, 2091-2100.
- Hobsbawm, Eric (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Kohan, Martín (2001) “¿Escritura de lo social?” (sobre la novela *Boca de lobo*, de Sergio Chejfec, Buenos Aires, Alfaguara, 2000), www.bazaramericano.com.ar [originalmente en *Los Inrockuptibles*].
- Lenin, Vladimir Yllich (1979). *La literatura y el arte*. Buenos Aires: Progreso.
- Martínez Estrada, Ezequiel (1991) [1933]. *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Losada.
- Rosa, Nicolás (1991). *El arte del olvido (Sobre la autobiografía)*. Buenos Aires: Punto Sur.

Saavedra, Guillermo (1993). “La moral del relato”, *Espacios*, n°12.

————— (1993). “Sergio Chejfec: la lenta moral del relato”, *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Sarlo, Beatriz (1992). “La ficción inteligente”, *Clarín* (Suplemento Cultura y Nación), 12 de noviembre.

————— (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y video cultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.

Saïtta, Sylvia (2002). “A río revuelto, narrar la pobreza”, Mar del Plata, *I Congreso Nacional de Estudiantes de Letras*, Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, Departamento de Letras, 5 de octubre de 2002.