



Guerra, Juan José. "Restos que hablan: ruinas industriales y materialidad en dos obras tardías de Sergio Chejfec".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2026, vol. 15, n° 36, pp. 147-158.

Restos que hablan: ruinas industriales y materialidad en dos obras tardías de Sergio Chejfec

Remains that speak: industrial ruins and materiality in two late works by Sergio Chejfec

Juan José Guerra¹

ORCID: 0000-0003-0492-9637

Recibido: 20/01/2025 || Aprobado: 12/12/2025 || Publicado: 31/03/2026

ARK CAICYT: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s23139676/lfh6enrk0>

Resumen

El trabajo analiza los espacios de representación de la ruina que se manifiestan en *La experiencia dramática* (2012) y *Teoría del ascensor* (2017) de Sergio Chejfec. Estos textos, que participarían de un interés por lo documental que se cruza con experimentaciones e hibridaciones genéricas en la obra tardía del escritor, nos interesan sobre todo en la medida en que proponen derivas de la ficción hacia el ensayo. En ellos sigue teniendo preeminencia cierto imaginario de las ruinas presente desde la obra temprana del escritor, pero más ligado ya a la presentación de ruinas reales antes que simbólicas; entendemos que ese pasaje hacia lo material es inseparable de la deriva ensayística. Las ruinas altamente simbolizadas de producciones anteriores, como *El aire* (1992), *El llamado de la especie* (1997) y *Boca de lobo* (2000) –novelas que componen una suerte de criptograma social en el que la historia y las ruinas reales aparecen referidas de manera deliberadamente oblicua–, son aquí reales, materiales y, específicamente, industriales.

Palabras clave

Sergio Chejfec; literatura argentina contemporánea; crítica literaria; espacio; ruina.

Abstract

This paper analyses the spaces of representation of ruin that are manifested in Sergio Chejfec's *La experiencia dramática* (2012) and *Teoría del ascensor* (2017). These texts participate in an interest in the documentary that intersects with experimentations and generic hybridisations in the writer's late work, and are of interest to us above all insofar as they propose drifts from fiction towards the essay. In them, a certain imaginary of ruins, present in the writer's early work, continues to be predominant, but more closely linked to the presentation of real rather than symbolic ruins; we understand that this passage towards the material is inseparable from the essayistic drift. The highly symbolised ruins of earlier productions, such as *El aire* (1992), *El llamado de la especie* (1997) and *Boca de lobo* (2000) –novels that compose a sort of social cryptogram in which history and real ruins are referred to in a deliberately oblique manner– are here real, material and, specifically, industrial.

Keywords

Sergio Chejfec; Contemporary Argentine Literature; Literary Criticism; Space; Ruin.

¹ Doctor en Letras por la Universidad Nacional del Sur (UNS) y becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Jefe de Trabajos Prácticos de Teoría y Crítica Literaria I en el Departamento de Humanidades de la UNS. Ha realizado una estancia de investigación posdoctoral en la Ludwig-Maximilians-Universität (LMU) München. Contacto: juan.guerra@uns.edu.ar



Introducción

Este trabajo busca poner en diálogo determinadas escenas provenientes de *La experiencia dramática* (2012) y *Teoría del ascensor* (2017), de Sergio Chejfec, con algunas teorizaciones que tienen como centro la pregunta por la ruina, y al decir esto es preciso agregar que los textos mencionados le dan un tratamiento a la figuración de la ruina que marca una diferencia con respecto a novelas anteriores del autor, como *El aire* (1992), *El llamado de la especie* (1997) o *Boca de lobo* (2000). Entonces, un primer punto a señalar es que la ruina, en aquellas tres novelas, constituía el núcleo que ordenaba la configuración del espacio, un espacio ciertamente degradado, arruinado, que incluso cuando mantenía alguna proximidad referencial con la ciudad real –por caso, la Buenos Aires de *El aire*– lo hacía con una mediación lo suficientemente deliberada como para marcar, en la lectura, una distancia, aun cuando en *El aire* no solo la ciudad junto al río fuese reconocible, sino también los descampados de la periferia que Barroso, su protagonista, frecuentara en el pasado. Quiere decir que incluso en ese caso, pero con más énfasis en *El llamado de la especie* y *Boca de lobo*, en razón de que estas crean toponimias imaginarias, las ruinas descritas por la trilogía de novelas son conjuntos de escombros altamente simbolizados, que hablan de un universo social deteriorado, cuyo declive se manifiesta muy particularmente en la ruina arquitectónica, pero que no refieren a sitios concretos, espacios nítidamente recortados de la ciudad real sino que componen un imaginario profuso, oscuro y alegórico con el que se arma la imagen crepuscular –el criptograma social– del fin de siglo XX en algunas ciudades perdidas de América Latina.²

Por contraste, en los pasajes aquí analizados de *La experiencia dramática* y *Teoría del ascensor*, la descripción de las ruinas ya no responde a una estrategia de simbolización con la que se cifraría un mensaje acerca del mundo social, sino que se trata de cómo los personajes caminan alrededor de, o se introducen en, las ruinas concretas de lugares nombrados directamente, o al menos referidos con un menor grado de oblicuidad. Todavía más: la geografía de los fragmentos aquí estudiados parece ser exactamente la misma, pero en un caso se la nombra sin rodeos mientras que en el otro hay un mecanismo de alusión que apunta a restar inmediatez. Con todo, y para decirlo de nuevo, ya estamos lejos de las vaporosas configuraciones espaciales del primer Chejfec, fuertemente alegóricas y deudoras en mayor medida del paradigma alto modernista en la literatura.

El mapa de Saer

Cuando hablamos del paradigma alto modernista nos referimos, desde luego, al canon de las letras cuyos nombres principales son Marcel Proust, James Joyce, Franz Kafka, Virginia Woolf, T. S. Eliot, Ezra Pound, Bertolt Brecht o Robert Musil –por enumerar solamente a algunos–, es decir aquellos escritores que, junto con las vanguardias históricas, configuraron en la primera mitad del siglo XX los valores de la modernidad literaria: el imperativo de la experimentación formal y la exploración de nuevas técnicas narrativas y poéticas, que a su vez fue de la mano de la redefinición del lugar del escritor en la sociedad, sostenida sobre principios como la intransigencia y diversas estrategias de fuerte delimitación –alta cultura/cultura de masas, literatura/periodismo, fragmentación/totalidad o lengua poética/lengua cotidiana–.³ Es

² Sobre el sustrato benjaminiano del concepto de ruina empleado aquí –sobre el que, de todos modos, volveremos en el segundo apartado del artículo–, remitimos a lo expuesto anteriormente (Guerra “El futuro” 5-8).

³ Perry Anderson lo sintetiza de esta manera: “El tiempo de lo moderno fue el del genio irreplicable –la ‘alta modernidad’ de Proust, Joyce, Kafka y Eliot– y de las vanguardias intransigentes, los movimientos colectivos del

indudable que el canon alto modernista condicionó la producción de literatura argentina de segunda mitad del siglo XX, de manera muy nítida en casos como los de Juan José Saer y Ricardo Piglia, y que, a partir de los años '60, las lecturas que hicieron los escritores locales de dicho canon se vieron atravesadas también, transformadas, podríamos decir, por la incorporación de la teoría literaria –Formalismo Ruso, Bajtín, Adorno, Benjamin, Barthes–. En el caso particular de un escritor como Chejfec, a pesar de que su colocación sea posterior, en tanto realiza sus primeras publicaciones a mediados de los '80 y participa de formaciones culturales características de la etapa de posdictadura –la más conocida es revista *Babel*–,⁴ sostenemos que recibe el legado del paradigma alto modernista principalmente a través de la vía saeriana. En su faceta de ensayista, Saer defendió un concepto de novela alejado de convencionalismos e intentos de estandarización, y con su prédica dio sitio a una de las líneas de renovación del género –la otra gran línea fue representada por Manuel Puig– en la literatura argentina del período:

Simple estadio histórico de la narración, que es una función inherente al espíritu humano, la novela debe abrirle paso a formas imprevisibles, que carecen todavía de nombre, pero que aspiran a ser el hogar de lo infinito. (“La novela” 132)

Acaso como un eco del Saer ensayista que ponía en duda la pertinencia del término “novela” para designar eso que los grandes escritores del siglo XX habían hecho con las formas narrativas largas que heredaron del XIX, en una entrevista de 2013 Chejfec afirma lo siguiente:

Mi idea de novela probablemente se describa mejor con la palabra “relato” [...] La palabra “relato” recoge mejor, desde mi punto de vista, una modalidad narrativa menos asociada con la extensión (aunque en ocasiones puede producir textos extensos) y con la progresión lineal en términos de que la historia avance a partir de líneas de desarrollo anecdótico acumulativo. El relato pertenece más al terreno del esbozo, de lo capilar, y de lo incompleto, de la ausencia de efecto deliberado, incluso de lo imperfecto en términos de convención de géneros. (“Entrevista con Sergio Chejfec” 75)

Pero, en verdad, la deuda de su obra con la de Saer fue expuesta por Chejfec en repetidas ocasiones y bien explícitamente. Baste citar las declaraciones que hizo el escritor en dos entrevistas:

Para mí leer a Saer fue advertir que el idioma podía ser literario. No exagero; fue un descubrimiento revelador, y sentí 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. (“Fuera de lugar” 324)

Saer fue el escritor que me despabiló. Creo que todo escritor tiene a alguien, por lo menos, que lo despabila, que lo saca del sueño inocente donde dormía sin darse cuenta. Vi que la

simbolismo, futurismo, expresionismo, constructivismo y surrealismo. Era un mundo de delimitaciones rigurosas, cuyas fronteras se definían mediante el instrumento del manifiesto, declaraciones de identidad estética peculiares no solamente de las vanguardias sino características también, en un estilo más oblicuo y sublimado, de autores como Proust y Eliot, y que separaban el terreno electivo del artista de los *terrains vagues* que se extendían más allá de él” (128).

⁴ Para una reconstrucción exhaustiva de las primeras publicaciones de Chejfec y de su participación en revistas como *Babel* o *Pie de página*, véase Berg.

literatura podía ser de dos vías: que la solución estaba incluida en el problema; el obstáculo pasaba por reconocer el problema, y una vez reconocido se desvanecía. Fue como descubrir un nuevo realismo, porque hasta Saer yo creía que la única posibilidad era una literatura del reflejo, incluidas sus distintas variantes y acomodados a los tiempos. (“Entrevista a Sergio Chejfec” 35)

Los dos extractos dejan en evidencia la condición iniciática que tuvo para Chejfec su encuentro con la literatura de Saer. Admiración, fidelidad sin fisuras, despabilamiento: la situación de pupilo en que se coloca Chejfec con respecto a Saer lo pone casi en la tradición borgeana del “devoto plagio”. Pero, además, en el segundo fragmento se pone de relieve que la deuda con la obra saeriana también incidió poderosamente en la comprensión de los vínculos entre la literatura y lo real. Ahora bien, en este trabajo se analiza solo una de las marcas del legado saeriano en la obra de Chejfec, más que nada para señalar cómo en su obra tardía tendió a correrse de ese lugar. La marca de la que hablamos se relaciona con la configuración del espacio en la narrativa de los dos escritores. El concepto de “zona” saeriano constituye hoy en día uno de los *topoi* más representativos de la literatura argentina, y fue el propio Saer quien contribuyó a dotarlo de espesor teórico. Pero antes que volver sobre lo dicho por el autor en sus libros de ensayos, preferimos tomar como punto de condensación conceptual una escena. La anécdota es relativamente conocida. La vuelve a contar Martín Prieto en su reciente libro *Saer en la literatura argentina* (2022):

Arcadio Díaz Quiñones le pidió a Saer que marcara los escenarios donde sucedían las acciones de buena parte de sus relatos y novelas. Fotocopiaron un mapa de la ciudad de Santa Fe sobre el que Saer destacó algunas coordenadas y anotó al lado: “Trayecto de Leto y el Matemático en *Glosa*”; “Los Tribunales de *Cicatrices*”; “La parrilla de *La pesquisa*”; “La terminal de ómnibus”; “El puerto”; “La casa de Tomatis”. Pero antes, tomó la fotocopia del mapa y plegó, para que no se viera, la leyenda que decía “Ciudad de Santa Fe”. Este ser la ciudad –su mapa, sus calles– y no serlo a la vez –pues muy significativamente no lleva su nombre– le permite al autor contar su historia de una manera libre del rigor de la Historia. (40)

A raíz de esta anécdota, se puede conjeturar que el espacio que funda Saer en sus ficciones resulta de una operación que podríamos calificar de “formalista”, en línea con la impronta que dejó Borges en la literatura argentina: una desconfianza hacia la plenitud referencial impulsada por los realismos ingenuos. “Este ser la ciudad [...] y no serlo a la vez”, tal como lo sintetiza muy atinadamente Prieto, es un emblema que atraviesa todo el ciclo saeriano y constituye una de las marcas más vivas que deja su literatura en la obra de Chejfec. Si la línea antimimética, acompañada de un rechazo generalizado por las certidumbres del realismo, constituye una de las tendencias centrales de la literatura argentina posborgeana, el gesto de Saer le añade quizás un grado de complejidad mayor al asunto. Porque lo que su obra pone en escena no es el gesto faulkneriano u onettiano de la construcción de mapas imaginarios que se despliegan sobre los mapas existentes, sino la utilización del mapa existente y su intervención: intervención en el sentido de apropiarse de un objeto preexistente, operar un desvío y, así, modificar su sentido y función. Usar el mapa, tachar el nombre, y alterar de ese modo la situación geográfica y temporal de la ciudad real.

Ese es el legado de Saer que se haría visible en la configuración espacial de las novelas del primer Chejfec, sobre todo en la trilogía mencionada al comienzo de este trabajo, pero también en *Lenta biografía* (1990), *Los planetas* (1999), *Moral* (1990) o *Cinco* (1996). Siguiendo el modelo saeriano, aun cuando los lugares que aparecen en esas ficciones refieran a ciudades reales –Buenos Aires o Caracas, por ejemplo–, la construcción del espacio se

encuentra interferida por mecanismos de alegorización, metaforización y enrarecimiento que promueven la desrealización del espacio, incluso de modo más acentuado que en la narrativa del escritor santafesino. No de otra manera es que el primer Chejfec elige hablar, en sus ficciones, del mundo sociohistórico de fin de siglo: a través de un vasto dispositivo de alusión, deudor –como dijimos reiteradamente– del paradigma alto modernista. Este es el lugar del que se mueve la obra tardía del autor, un desplazamiento que posiblemente comience con *Baroni: un viaje* (2007) pero que se profundiza en los textos de la etapa final de su obra. De hecho, si antes nos referimos a *El aire*, *El llamado de la especie* y *Boca de lobo* como un criptograma social, es porque la trilogía habla de la historia y la realidad política a condición de no parecer hacerlo en absoluto.⁵ A diferencia de aquel momento, el Chejfec tardío integra más decididamente la serie histórica en sus relatos, y lo hace a través de la noción –muy productiva en su última etapa– de documento. Podríamos decir que –como el Foucault de West-Pavlov– el trayecto de Chejfec va de la metáfora a la materialidad. En los dos apartados que siguen, buscamos indagar dos escenas en correspondencia con dicho giro hacia la materialidad.

La “ruina ruinosa”

El interés por lo documental en la obra de Chejfec ha sido señalado por Alcívar Bellolio (2012 “Una mínima”), Catalin (2014, *Con los ojos*) y Contreras (2017), pero también ha sido tematizado por el propio autor en textos como “Novelista documental” o “El escritor dormido” (2017).⁶ En este último, Chejfec habla de la “relación cada vez más insidiosa” que se establece entre la literatura contemporánea y lo documental. La razón principal que explica lo estrecho de este vínculo consiste en que la ficción, en tanto discurso, habría entrado en una crisis que afectaría las leyes de su funcionamiento, es decir, lo que tiene de más constitutivo el lenguaje de la ficción literaria. El arte de relatar hechos inventados ya no es sostén suficiente para el discurso de la ficción; la deriva documental se habría impuesto, así, en ciertas ficciones contemporáneas, que buscan en sus lazos con la vida “el anclaje necesario para sostener un relato que de otro modo se invalidaría por pertenecer a la invención” (“El escritor” 157).

En línea con este planteo, Chejfec compone en *Teoría del ascensor* un libro de difícil clasificación, hecho de fragmentos que alternan la narración breve, el ensayo, la autobiografía, la crónica, la crítica literaria y la semblanza biográfica –mayormente de escritores y artistas–. Hay allí, por ejemplo, un proyecto de autobiografía redactado por encargo de Claudia del Río; en él, Chejfec habla de la desconfianza que siempre le inspiró la ficción, por lo que nunca se entregó a su escritura de forma plena. A continuación, dice: “Debido a ello se ha inclinado por tramar límites entre la construcción de la realidad y su desorganización, como una forma de apelar a la ambigüedad de los significados, que en general se presentan claros y confusos al mismo tiempo” (15). Poco más adelante, hace referencia a la mirada documental y al registro documental, y reconoce que en su consideración “los documentos negocian fantasías materiales o materialistas, gracias a las cuales los objetos dentro de la literatura ganan una presencia adicional” (19).

⁵ Parafraseamos a Pierre Bourdieu cuando escribe sobre *La educación sentimental* (cuyo célebre final, dicho sea de paso, es reescrito por Chejfec en el cierre de *Los planetas*): “¿Qué es en efecto este discurso que habla del mundo (social o psicológico) como si no hablara de él; que sólo puede hablar de este mundo con la condición de hablar de él como si no hablara de él, es decir, de una forma que lleva a cabo, para el autor y el lector, una *negación* (en el sentido freudiano de *Verneinung*) de lo que expresa?” (Bourdieu 20; cursivas del original).

⁶ Sobre la pulsión documental que se registra en el relato “Novelista documental” –incluido en *Modo linterna* 2013– o el ensayo “El escritor dormido” –publicado en 2010 primero e incluido después en *El visitante* (2017)–, ya hicimos algunas consideraciones anteriormente (Guerra “Formas”).

En un pasaje de *Teoría del ascensor* que nos interesa particularmente se narra la caminata que realizan tres personajes –Raquel, Félix y el narrador– por la zona del canal Gowanus, en Brooklyn. Estos tres extranjeros en Nueva York –que vienen de “ciudades con aguas putrefactas”– se dirigen al sector de depósitos de carga y talleres industriales, “[u]no de esos lugares a los que peregrinarían hoy los dadaístas, porque parece que allí la ciudad está pero no ha llegado”. Como si se arrepintiese de lo dicho inmediatamente después de haberlo anotado, el narrador aclara: “Lo de ‘taller industrial’ es un tributo al pasado: quedan tan sólo las dimensiones bastante grandes de esos solares y en algunos casos los adustos muros de ladrillos y toda esa arquitectura fabril”. En sintonía con el declive industrial de fin de siglo en la costa este de los Estados Unidos, la zona de Gowanus se encuentra en decadencia y su canal, abandonado “a su lastre de desechos tóxicos” (*Teoría* 99). De las posibilidades que les otorga el paseo, los personajes se interesan por el Proteus Gowanus,⁷ antigua fábrica de cajas que se ha reconvertido en galería dedicada a la historia del lugar. Para ingresar a la galería, es necesario introducirse en un callejón que parece, según se dice, “detenido en el tiempo”, y ante este paisaje urbano de la era postindustrial el narrador se pregunta:

Me digo que así es la verdadera belleza que pueden ofrecer las ciudades: no la ruina parapetada, reconstruida o disimulada, sino la ruina ruinosa, el embate del tiempo y del uso o abandono de humanos, cuando se establece entre ambos una especie de concordato, gracias al cual la convivencia entre ruina y naturaleza se dirime en reyertas de baja intensidad. (*Teoría* 100-101)

Generalmente entregada a la duda y los tonos vacilantes, la literatura de Chejfec tiene, sin embargo, estos raros momentos de afirmación, que en este caso en particular se liga con un debate que el antropólogo Gastón Gordillo ha sabido condensar en su libro *Los escombros del progreso* (2018). Conjugando las nociones de ruina benjaminiana y negatividad adorniana con el concepto de afecto spinoziano-deleuziano, en el marco general de una noción de espacio de matriz lefebvriana –según la cual la destrucción es parte constitutiva de la producción material del espacio–, Gordillo propone reemplazar el término “ruina” por el de “escombros”, ya que considera que el primero –luego de someterlo a un proceso de revisión crítica según la “lógica de la desintegración” adorniana– designa casi exclusivamente las ruinas estetizadas, objetos prestigiosos de la contemplación tal como fueron codificados por la modernidad, que vio en ciertos sitios reliquias materiales del pasado que debían ser conservados y respetados. Así considerada, la idea de ruina se constituyó, según Gordillo, como una “abstracción homogeneizante” (21). Si bien el concepto de ruina no deja de evocar rupturas temporales, desgarramientos históricos, “también evoca un objeto unificado que la sensibilidad de las élites y los funcionarios estatales suele tratar como un fetiche que no debe ser perturbado” (20). Por contraste, el concepto de “escombros” pone el acento en la materialidad de la ruina y tiene, en principio, un efecto de desfamiliarización que revela que las ruinas son escombros que han sido fetichizados. A partir de la propuesta de Gordillo de “ver a *todas las ruinas* [...] como *escombros*” (25; cursivas del original), se puede efectuar una crítica de la ideología de la ruina y ver en ellas “la sedimentación de procesos de violencia y declinación” (25) antes que objetos de contemplación.

La distinción presentada por Gordillo es instrumental para la lectura propuesta en este trabajo, dado que los textos de Chejfec que analizamos aquí no representan ruinas prestigiosas, sino que se ocupan de mostrar ruinas industriales, edificios derruidos, restos poco venerables de la civilización industrial. En este sentido, la “ruina ruinosa” de la que habla Chejfec en *Teoría*

⁷ En relación con establecimientos de este tipo, Andreas Huyssen habla de “preservación museificante” (36). La galería Proteus Gowanus cerró sus puertas en junio de 2015.

del ascensor se inscribe en una línea que enfoca la destrucción del espacio en su materialidad y negatividad. Desde este punto de vista, las ruinas exhiben las marcas de procesos de destrucción del espacio acentuando la negatividad ahí mismo donde la positividad de las transformaciones promovidas por el capital actúa borrando los rastros. Ahora bien, esto no convierte a las ruinas en “una mera figura de la negatividad” (Gordillo 26); por el contrario, son objetos que ejercen distintos tipos de presión activa sobre las prácticas y las percepciones subjetivas.

La excursión por la zona de las ruinas finaliza para el narrador con la obtención de un “trofeo” o “botín”; con esas palabras, se refiere al paquete de diez fotografías históricas del canal Gowanus que se lleva de la galería. Podríamos decir que el trofeo que se lleva es un documento, uno de esos documentos que “negocian fantasías materiales”. Ante las fotos, “imágenes precarias”, experimenta algo así como la supervivencia del pasado por medio de una “reverberación obstinada”: “Quiero decir, sé que el presente es reverberación del pasado. *Pero a veces, gracias a la ruina, podemos plegarnos a la ilusión de que es a la inversa: el pasado como eco póstumo (o exhalación invertida) del presente*” (Teoría 102; las cursivas son nuestras).

En esta inversión puede advertirse la facultad de la ruina para desordenar las temporalidades, y dicha capacidad debe ser leída en el marco más general de los relatos cheffequianos y su interés por trastocar la misma noción de temporalidad, al punto de confundir la categoría de tiempo con la de espacio, de hacer que las dos categorías se vuelvan contiguas.⁸

El idioma de las ruinas

Publicada en 2012, *La experiencia dramática* (2012) no pretende ocultar su deuda más evidente, contraída con *Glosa* (1996), la novela de Saer en la que Ángel Leto y el Matemático conversan sobre un cumpleaños al que ninguno asistió mientras recorren veintiuna cuadras. El tiempo del relato es el que les lleva a los dos personajes realizar ese trayecto, pero sabemos que la temporalidad es más elástica, no meramente cronológica, y por ende los tiempos que caben en esa sucesión de calles y veredas son múltiples; es más, *Glosa* contiene una de las prolepsis más comentadas de la literatura latinoamericana.

La novela de Cheffec se inicia con una disquisición de Félix, uno de los dos protagonistas, acerca de los mapas digitales. Desde la aparición de los mapas en línea, siente que sus desplazamientos “se han transformado en algo verificable por partida doble, como si en algún momento hubiese empezado a sembrar un rastro o halo electrónico y ahora tuviera a la mano una forma de asistir a lo que antes hacía, pero no podía ver con sus propios ojos” (10). Los mapas en línea le confieren a sus recorridos “una mayor consistencia” (11); incluso, los recorridos por la ciudad mediados por la pantalla le ganan terreno a las caminatas reales. Cuando Félix tiene que desplazarse hacia algún lugar de la ciudad, evoca antes el mapa abierto sobre la pantalla que la experiencia de haber estado anteriormente en ese mismo sitio. En el comienzo de la novela, camina hacia un café de barrio para encontrarse con su amiga Rose, y la seguridad que siente está garantizada por la evocación de ese mismo recorrido sobre la pantalla parpadeante, con la multiplicidad de opciones que los mapas en línea ofrecen. Se vuelve, así, poseedor de “una curiosa destreza”: “siente que se desliza por el mapa y al mismo tiempo navega por la superficie de la ciudad” (12). El desdoblamiento pone, sin embargo, a la dimensión digital en un lugar de predominio: las veredas, semáforos, árboles, iluminación pública, es decir, los objetos físicos del mundo real están allí para ejemplificar la información

⁸ Sobre este punto, ver especialmente Alcívar Bellolio (“Paisajes”, “Salir”) y su análisis del concepto de “contigüidad” en Cheffec.

prestada por los mapas en línea; son un “réplica espacial medio adormecida” y tienen una “existencia complementaria” (12) a los mapas digitales.

Se puede leer este comienzo en relación con el mapa de Saer mencionado más arriba y conjeturar que, en este punto exacto, la distancia de Chejfec con respecto al maestro consigue su lugar de máxima separación. Porque ahora estamos, según el punto de vista de Félix, frente a mapas digitales cuyo estatuto de realidad supera al de la experiencia urbana del caminante. Podríamos decir que la carga valorativa se invierte en relación con el mapa saeriano, que colocaba el espesor de lo real del lado de la experiencia y no de la contemplación del mapa. Con todo, es cierto que en el comienzo de la novela de Chejfec sobrevive mucho de la sospecha aprendida del maestro con relación a los vínculos entre la representación cartográfica del espacio y el espacio real y practicado, solo que en este caso el asunto se complica por la aparición de los mapas en línea, que agregan una serie de informaciones y posibilidades interactivas que refuerzan la sensación de estar ahí, afuera, sin necesidad de salir de casa.

De todos modos, como *Glosa, La experiencia dramática* narra una caminata. Los personajes de Félix y Rose acostumbran pasear por un barrio de galpones industriales abandonados, “edificios gigantes y silenciosos” (128) que componen un “paisaje de desolación embellecida” (129). En muchas ocasiones, Rose prefiere evitar el paseo porque no siempre tiene fuerzas para “descubrir lo bello en lo estropeado, o lo sugestivo en la devastación y el abandono” (129), distinta de la actitud de Félix, quien frente a esos lugares “cae en una especie de trance y se somete a un extraño sentimiento de inspiración elegíaca” (130).⁹ La ciudad por la que caminan —que no es nombrada pero que, presumiblemente, es otra vez Nueva York— tiene la característica de haber relocalizado sus industrias, provocando que dentro del perímetro urbano exista un conjunto considerable de edificios ociosos: “templos mercantiles o industriales gigantes” (138), así se los nombra, en cuyos interiores “pudieran contener cualquier cosa” (138), incluso aquello difícil de imaginar, lo que convierte a estas fábricas “naves monumentales” que “se repiten a lo largo de varios kilómetros” (138) en sitios del exceso de vida y el exceso de cosas, “pareciendo cada una de ellas la fracción mínima de un gran organismo múltiple” (138).

Enseguida, la novela hace referencia al “idioma” de los establecimientos industriales abandonados, que se expresan de manera “por momentos delirante” a través de frisos, bajorrelieves, columnas y capiteles, es decir, por medio de los detalles ornamentales de la arquitectura. En cierta manera, estos componen un lenguaje que, por la durabilidad de los materiales, todavía resulta legible, a pesar del descuido y el paso del tiempo.

Llamativamente, en 5, la reescritura de *Cinco* —el desplazamiento solo se vuelve concreto en la escritura—, hay un momento en que el escritor que ha llegado a una ciudad portuaria del extranjero para realizar una residencia de escritura, apenas instalado en el departamento provisto por los organizadores, observa en la noche el puerto de la ciudad, y todavía más, se siente absorbido por la noche, una nocturnidad que encuentra más legible —el término parece tomado, sin decirlo, de Kevin Lynch y su *Imagen de la ciudad* (1960)— que la claridad del día. En ese momento se interroga por las condiciones del paisaje nocturno y dice que este, como si hablara con las palabras de nuestro idioma, exclama: “Podés mirarme. [...] Pero no entenderás muy bien lo que soy” (5 35). Del fragmento interesa destacar esta cualidad de un paisaje que habla, un paisaje que pronuncia una frase tal vez jactanciosa y a la vez muy simple, tanto que solo alcanza a decir lo obvio: que nunca se puede comprender cabalmente de qué está hecho un paisaje —en este caso, por añadidura, un río y sus orillas visto desde el noveno piso de un edificio y en plena noche, por los ojos de un visitante que acaba de llegar y mira ese lugar por primera vez, y que todavía ni siquiera ha desempacado—. Pero no interesa aquí

⁹ La configuración urbana de la novela ha sido interpretada como “espacio escénico” (Catalin “Sergio”) y “escenografía” (Alcívar Bellolio “Cartografías”).

detenerse en los espacios fluviales o portuarios, sino reparar en esta facultad del espacio para hablar, para decir cosas, y por ende considerar a la literatura como una máquina que hace hablar a la vida, siguiendo el planteo de Jacques Rancière en *Política de la literatura* (2011).¹⁰

Por su parte, el geógrafo británico Tim Edensor centra su interés en las fábricas abandonadas que no han sido demolidas o reconvertidas, es decir, que permanecen en desuso y cuya materialidad se encuentra en proceso de constante degradación. Le interesan particularmente porque estas ruinas industriales desordenan el espacio, ponen en cuestión el ordenamiento espacial y material de la ciudad por su mera permanencia como sitios inutilizables. Su condición es ambigua, ya que, si por un lado han quedado descartadas por el capital, por otro no han sido eliminadas; parece una obviedad, pero hay que decir que las ruinas existen.¹¹ Dice el autor:

Los pájaros anidan dentro de viejos muebles y armarios, el material es roído por mamíferos e insectos o por bacterias, a menudo produciendo elaborados patrones de deformación, desprendimiento y putrefacción. Estas huellas de formas de vida no humanas en las texturas materiales de la ruina revelan modos inesperados y no humanos de existir e interactuar con la materia. (Edensor 319-320)¹²

Según Edensor, estos procesos de hibridación alteran el orden de las cosas, operan una transgresión que desordena los límites entre las cosas y entre los objetos y la naturaleza. Al modo de Félix y Rose, Edensor se adentra en las fábricas abandonadas de Gran Bretaña y descubre allí, entre otras cosas, “herramientas y máquinas inexplicables utilizadas para procesos industriales arcanos, junto con otros restos materiales de producción” (Edensor 323), objetos degradados y desperdicios que forman conjuntos azarosos, montajes *ad hoc* de objetos, ensambles que no fueron deliberadamente organizados por actantes humanos sino que, por el contrario, constituyen “combinaciones fortuitas que interrumpen los significados normativos” (323) en la medida en que dependen de la arbitrariedad y la falta de diseño propias del abandono.

Espacio de los encuentros sexuales de Rose y Félix, las fábricas abandonadas de *La experiencia dramática* son también sitios repletos de fantasmas. La presencia de lo espectral – si se nos permite –, que podría revelarse a través de los restos dejados por los obreros, como utensilios, vestimenta, calzado, guantes o cascos, se muestra en la novela con la mediación de los “frisos ornamentales” que representan “escenas de antigua metalurgia y de mercantilismo agrícola” (138), piezas escultóricas que se yuxtaponen con “ganchos de elevación, de hierro forjado, que cada tantos metros cuelgan de enormes eslabones” (138).¹³ Se trata de fragmentos

¹⁰ Así como la literatura es la “palabra muda” que se opone al privilegio de la “palabra viva”, también es “una escritura concebida como una máquina que hace hablar a la vida [...] una palabra escrita sobre el cuerpo de las cosas, sustraída al apetito de los hijos e hijas de los plebeyos; pero también una palabra que nadie profiere, que no responde a alguna voluntad de significar y que expresa la verdad de las cosas así como los fósiles o las estrías de las piedras cargan su historia por escrito” (31). El régimen de significación de la literatura impone su nuevo poder al establecer otro vínculo entre el significante de las palabras y la visibilidad de las cosas, al hacer aparecer “el universo de la realidad prosaica como un inmenso tejido de signos que lleva escrita la historia de una era, de una civilización o de una sociedad” (32).

¹¹ De esa constatación desprende Gordillo (29) su idea de que, más allá de la negatividad, las ruinas tienen una positividad propia.

¹² La traducción es nuestra; el original dice: “Birds nest inside old fixtures and cupboards, material gets gnawed at by mammals and insects, or is worked upon by bacteria, often producing elaborate patterns of warping, peeling and mouldering. These traces of non-human life-forms on the material textures of ruination reveal other unheralded, non-human ways of existing and interacting with matter” (Edensor 319-320).

¹³ Sobre la relevancia de la noción de espectralidad en la obra de Cheffec, a la luz de las teorizaciones de Jacques Derrida, Mark Fisher y otros autores, remitimos a lo dicho anteriormente en Guerra (“Melancolía”).

escultóricos que transmiten, como vestigios, los restos de un pasado que se resiste a desvanecerse, aun cuando su sobrevivencia no tenga otra forma que la de la miniatura. En particular, uno de los bajorrelieves detalla esta escena que, por ejemplo, reenvía a *Boca de lobo* –por el mundo del trabajo al que refiere–: un grupo de estibadores con el torso descubierto espera a las orillas de un canal la llegada de una gabarra para descargar de ella las mercancías, mientras que otros obreros se esfuerzan en remolcarla provistos de una soga bien tirante. La fuerza de trabajo se expresa, aquí, en su sentido más netamente corporal, al punto de que la energía puesta en la faena modifica el rostro de los obreros representados. “Todo eso permanece”, añade el narrador, igual que si dijera que aquel mundo social sigue hablando o emitiendo señales que están a disposición del caminante para su descubrimiento. Ante esta zona industrial sometida al abandono, Félix y Rose se preguntan, primero, si constituye una ciudad paralela de la otra y, segundo, cuál de las dos es la más verdadera, “si es ésta la abandonada y ruinoso, o si es la otra, la multifacética” (141). La interrogación formulada por estos personajes no es menor y resulta relevante ir en busca de aquello que se puede sintetizar como “la verdad de las ruinas”.

Consideraciones finales

Quisiéramos finalizar apuntando dos elementos. En primer término, y como se dijo, es posible identificar en la obra tardía de Chejfec un giro con respecto a su producción anterior, específicamente en lo que se relaciona con las figuraciones del espacio. En tal sentido, se puede hablar de un desplazamiento desde lo metafórico y simbólico presente en su primer ciclo novelístico –por caso, *El aire*, *El llamado de la especie* y *Boca de lobo*– hacia lo material y documental, como ocurre en los textos trabajados en este artículo. Dicho trayecto fue interpretado aquí como el signo de un relativo alejamiento por parte del Chejfec tardío de su condición discipular con respecto a Saer. El movimiento es inseparable, además, de una revisión de las posiciones antirrepresentativas que marcaron los inicios de su vida de escritor, en favor de una tendencia más decidida a indagar las relaciones entre escritura, experiencia y documentación.

Finalmente, también hay que mencionar el cambio de escala entre las primeras novelas de Chejfec y estos textos más recientes aquí analizados; un cambio de escala no porque de Buenos Aires a Nueva York exista un salto internacional en los alcances temáticos de la obra del escritor, sino por otro motivo. Significa que la visión entre pesimista y progresista de la historia, cuyo sustrato es a nuestro juicio benjaminiano, ya no se encuentra encapsulada en la experiencia argentina o latinoamericana, sino que alcanza una perspectiva mayor que le permite hablar de cierto estado general de la vida contemporánea. Como si dijéramos, ya no es “tan solo” la inflación argentina, ni la precariedad como cifra de la urbanización en América Latina, sino que se trata de un asunto más amplio: las transformaciones en el modo de producción capitalista y la capacidad de afectar que tienen los restos, sea un paquete de diez fotografías antiguas, sea un conjunto de bajorrelieves que dibujan la figura borrosa de un mundo de seres y objetos, personajes centrales de un mundo del trabajo que ha dejado de existir.

Obras citadas

- Alcívar Bellolio, Daniela. “Una mínima inclinación. Imagen de autor en los ensayos de Sergio Chejfec”. *Iberoamericana*, vol. XII, n° 48, 2012, pp. 61-78. DOI: [10.18441/ibam.12.2012.48.61-78](https://doi.org/10.18441/ibam.12.2012.48.61-78)
- Alcívar Bellolio, Daniela. “Paisajes de la crisis, crisis de los afectos: *El aire* de Sergio Chejfec”. *Anclajes*, vol. XX, n° 2, 2016, pp. 1-16. DOI: [10.19137/anclajes-2016-2021](https://doi.org/10.19137/anclajes-2016-2021)

- Alcívar Bellolio, Daniela. "Salir a buscar el paisaje: formas de lo geográfico y derivas de la mirada en *El llamado de la especie* de Sergio Chejfec". *Confluente. Rivista di studi iberoamericani*, vol. 8, n° 2, pp. 294-319. DOI: [10.6092/issn.2036-0967/6657](https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/6657)
- Alcívar Bellolio, Daniela. "Cartografías de la mirada, del mapa virtual al recorrido afectivo: la ciudad y sus afueras en *La experiencia dramática*, de Sergio Chejfec". *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 4, n° 7, 2016, pp. 213-241. DOI: [10.5195/ct/2016.159](https://doi.org/10.5195/ct/2016.159)
- Anderson, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*. Traducido por L. Bredlow, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Berg, Edgardo. *Signo de extranjería. Memoria, paseo y experiencia narrativa en Sergio Chejfec*. Buenos Aires, Corregidor, 2020.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Traducido por T. Kauf, Barcelona, Anagrama, 2002.
- Catalin, Mariana. "Sergio Chejfec. *La experiencia dramática*". *Cuadernos de literatura*, n° 32, 2012, pp. 364-369.
- Catalin, Mariana. *Con los ojos bien abiertos. Bizzio, Chejfec y Babel*. Rosario, Fiesta Ediciones, 2014.
- Chejfec, Sergio. "Fuera de lugar (Entrevista a Sergio Chejfec, 15/9/98)". Entrevistado por Edgardo Berg y Nancy Fernández. *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n° 11, 1999, pp. 319-332. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/449>
- Chejfec, Sergio. "Entrevista a Sergio Chejfec". Entrevistado por Mariano Siskind. *Hispanamérica*, n° 100, 2005, pp. 35-46.
- Chejfec, Sergio. "El escritor dormido". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n° 15, 2010, pp. 151-157.
- Chejfec, Sergio. *La experiencia dramática*. Buenos Aires, Alfaguara, 2012.
- Chejfec, Sergio. "Entrevista con Sergio Chejfec". Entrevistado por Elena Santos. *Guaraguao*, vol. 18, n° 44, 2013, pp. 75-81.
- Chejfec, Sergio. *Modo linterna*. Buenos Aires, Entropía, 2013.
- Chejfec, Sergio. *Teoría del ascensor*. Buenos Aires, Entropía, 2017.
- Chejfec, Sergio. 5. Buenos Aires, Entropía, 2019.
- Contreras, Sandra. "Sergio Chejfec, iluminaciones profanas". *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIII, n° 261, 2017, pp. 213-222.
- Chejfec, Sergio. *El visitante*. Buenos Aires, Alfaguara, 2017.
- Edensor, Tim. "Waste matter. The debris of industrial ruins and the disordering of the material world". *Journal of Material Culture*, vol. 10, n° 3, 2005, pp. 311-332.
- Gordillo, Gastón. *Los escombros del progreso. Ciudades perdidas, estaciones abandonadas y deforestación sojera en el norte argentino*. Traducido por F. Rodríguez, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2018.
- Guerra, Juan José. "Formas de lo impersonal en *Modo linterna* de Sergio Chejfec". *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, vol. 8, n° 15, 2018, pp. 65-85.
- Guerra, Juan José. "El futuro de las ruinas: restos, suburbios industriales e incertidumbres temporales en *Boca de lobo* de Sergio Chejfec". *La Palabra*, n° 44, 2022, pp. 1-18.
- Guerra, Juan José. "Melancolía y espectralidad en *Boca de lobo* de Sergio Chejfec". *Recial. Revista del Ciffyh Área Letras*, vol. 13, n° 22, 2022, pp. 253-269.
- Hell, Julia y Andreas Schönle (eds.). *Ruins of Modernity*. Durham/London, Duke University Press, 2010.
- Huyssen, Andreas. "Nostalgia de las ruinas". *Punto de Vista*, n° 87, 2007, pp. 34-40.
- Lynch, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge, MIT Press, 1960.

- Prieto, Martín. *Saer en la literatura argentina*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2022.
- Rancière, Jacques. *Política de la literatura*. Traducido por M. Burello, L. Vogelfang, y J. L. Caputo, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2011.
- Saer, Juan José. “La novela”. *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, 1997.
- West-Pavlov, Russell. *Space in Theory. Kristeva, Foucault, Deleuze*. Amsterdam/New York, Rodopi, 2009.