

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes
Escuela de Posgrado
Doctorado en Humanidades y Artes con mención en Literatura

El pensamiento temporal
-la ficción narrativa de Sergio Chejfec en el contexto del arte contemporáneo-

Tesis para optar al título de Doctora en Humanidades y Artes con mención en
Literatura

Doctoranda: Mariana Giordano
Directora: Sandra Contreras

Rosario, 2020

ÍNDICE

Introducción.....	pág. 3
I-Sergio Chejfec en el presente.....	pág. 3
II-El pensamiento temporal.....	pág. 11
III-Un recorrido aleatorio.....	pág. 26
Capítulo 1: Visuales heterocrónicas.....	pág. 32
I-Operadores temporales e imágenes de marginalidad, pobreza y violencia.....	pág. 32
II-Relatos breves: continuidad, documentalidad y soportes digitales.....	pág. 86
Capítulo 2: La escritura documental.....	pág. 108
I-Pulsión documental, fotografías narradas y escenas de escritura.....	pág. 108
II-La escritura in/material. Repeticiones y continuidades narrativas.....	pág. 131
III-Mapas y virtualidad. La imaginación cartográfica.....	pág. 155
Capítulo 3: Imágenes de la Historia.....	pág. 178
I-La dimensión ética de la literatura chejfeana.....	pág. 178
II-El relato de la Historia y la imaginación.....	pág. 206
Capítulo 4: La <i>pensatividad</i> del mundo.....	pág. 238
I-Los Félix de Chejfec. Trances meditativos y formas de observar.....	pág. 238
II-Potencias de la ficción chejfeana.....	pág. 292
Coda.....	pág. 304
Bibliografía.....	pág. 309

Introducción

I-Sergio Chejfec en el presente

Entrar en la temporalidad de las ficciones de Sergio Chejfec supone instalarse en escenas en donde algún ejercicio de imaginación abre las puertas del relato. Una vez inmersos en las historias, una lógica aparece y hace oscilar la división, que solemos distinguir de un modo nítido, entre aquello que soñamos, los hechos reales y los recuerdos. Ahora bien, lo que desestabiliza el placer de lo surreal es la conexión que esa dimensión, que reconocemos como onírica o como producto del universo personal, establece con lo que ocurre en el mundo en común, pensamos en acontecimientos de relevancia social, ciertos contextos político-económicos y determinadas tragedias de la historia.

Así, como en una típica confusión del despertar, deambulamos por las narraciones como por un paisaje a media luz, en donde se invierten las secuencias lógicas desde las que comúnmente comprendemos lo que sucede. Si eso que sueña Grino, al comienzo de *Los planetas*, preanuncia lo que luego acontece; si aquello que lee Barroso en el diario, en el principio de *El aire*, es lo que pasará, uno se pregunta por el poder del pensamiento, que es, en definitiva, el territorio donde la ficción pone a funcionar, justamente, otras secuencias que nos permiten reconfigurar nuestros relatos.

Las narraciones nos invitan a trabajar con lo imaginado pero siempre asumiendo un desafío, como sugiere aquel amigo sentado en un bar, mientras lee una noticia en el diario que habla de una explosión en la intemperie, que levanta la mirada y se queda *sin tiempo*, en un ejercicio de pánico mental porque piensa, de alguna manera, lo impensable. Allí, en el umbral de lo íntimo y lo público la anécdota se repliega, una y mil veces, para narrarse con *otro tiempo*. Al igual que en *Los planetas*, en todas y cada una de las ficciones narrativas, algo ocurre y el mundo se transforma, porque una lógica de un orden desconocido se pone de manifiesto.

En estas posibles secuencias, buscamos los momentos claves para detectar un *realismo* enrarecido acorde con un *tempo* propicio para las revelaciones. Si queremos encontrar marcas de nuestro presente debemos ir tan lento como sea necesario, junto al escritor de *Mis dos mundos*, para percibir, en un abrir y cerrar de ojos, al público más cierto,

a la audiencia más atenta y más indiferente, que se nos confunde entre invitaciones especiales a eventos literarios, donde nadie asiste a escucharnos, y una Feria del libro que expulsa a machetazos a los vendedores ambulantes, que se ganan la diaria, en el mismo espacio donde se festeja a los escritores con sus libros *reales*.

En otras palabras, nos referimos a los modos en que desde la literatura podemos reflexionar sobre la pobreza, la violencia social, la crisis económica, los traumas del pasado histórico, como así también, la desazón compartida por muchos artistas ante la indiferencia del público y la inevitable pregunta por el rol que el arte puede o debería tener en la sociedad.

Si bien existe una vasta producción crítica en torno a la obra de Chejfec, no contamos con una lectura que recorra las ficciones y que arriesgue una mirada transversal sobre alguna marca distintiva del autor, en lo que al tiempo narrativo se refiere. La diversidad en los abordajes concuerda con la dispersión de tópicos. Desde *Lenta biografía*, su primera narración publicada en 1990, hasta la recopilación de relatos breves, *Modo linterna*, de 2013, abarca temáticas que aparentan tener poco en común¹. Por ejemplo, el relato inaugural acerca del silencio de su padre ante un pasado traumático, que vivió como judío exiliado del nazismo, hasta su última narración extensa, de 2012, *La experiencia dramática*, donde se narra una conversación entre dos amigos que toman café y pasean. Sin embargo, podemos relacionar pasajes que se vinculan por el universo emocional que evocan, como lo recordado en *Mis dos mundos* a propósito del pasado europeo de su familia, o bien por una cierta similitud entre los personajes, como los mendigos de *Cinco* y de *El llamado de la especie*, o al igual que los narradores caminantes que ven la miseria esparcida en los confines de las ciudades, o personajes que se repiten como Samich en *Moral* y en “El testigo”, o bien ciertas continuidades entre *Baroni: un viaje* y “Vecino invisible” o “Una visita al cementerio” y “Hotel Saer”.

No se trata, sin embargo, de leer a Chejfec suponiendo una totalidad conclusiva. Nuestro trabajo pretende apostar a una tesis de autor, recuperando aquello que Sandra

¹ Sergio Chejfec publica “Teoría del ascensor” en 2017 y “Cinco y notas” en 2019, ambos por las editoriales Entropía y Jekyll y Jill. Hemos decidido no incluirlos en la investigación porque las hipótesis finales de la tesis ya estaban definidas. En consecuencia, no incorporar nuevos textos permitió focalizar en la escritura. Igualmente, vale aclarar que el primero pertenece, más bien, al género ensayístico, sin la modulación narrativa que el *pensamiento temporal* implica. La publicación de “Cinco y notas”, al tratarse de una reescritura de una narración, sí resulta más interesante para pensarla en relación con nuestra propuesta de lectura. Sin embargo, su reciente aparición impidió incluirla dentro del presente escrito.

Contreras afirma en “Intervención” (2003), a propósito del debate acerca de estos modos de la crítica, reafirma en términos de un deseo de captar algo de lo que esa literatura nos viene a decir². Entonces, indagamos en la crítica para introducirnos en ella y discriminar las perspectivas con las que dialogamos.

Además, la producción del autor no se limita a las ficciones narrativas que conforman el *corpus*, sino que se encuentran en permanente diálogo con la producción ensayística, reunida en *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado* (2005) y los volúmenes *Últimas noticias de la escritura* (2015) y *El visitante* (2017), los cuales recogen textos y materiales del blog “Parábola anterior”, que estuvo disponible en la *web* desde 2006 hasta 2016, cuando el escritor decide mantenerlo sólo en privado. El intercambio que los ensayos establecen con las ficciones está acompañado de una activa participación del escritor en Congresos y eventos académicos. Éstos ocupan un espacio en su narrativa, en aquellos relatos leídos en festivales literarios como “La venganza de lo idílico”, “Un reciénvenido encuentra en el Azul los emblemas de la nueva ficción” y “Hotel Saer”.

Entonces, para abordar el estudio de esa particularidad que percibimos en el tratamiento del tiempo en los relatos, optamos por ciertas posturas teóricas que funcionan como el lente de una opción crítica, para articular esta singularidad narrativa con otras prácticas artísticas, con las que comparte una suerte de sensibilidad contemporánea.

Podríamos decir que las narraciones de Sergio Chejfec ayudan a configurar una forma perceptual reconocible de este momento histórico, que aquí proponemos recortar entre el último decenio del siglo XX y las dos primeras décadas del siglo XXI. Dentro de esta periodización, recuperamos el trabajo de Graciela Speranza, *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo* (2017), para quien las temporalidades heterocrónicas del arte a comienzos del siglo XXI, del cual la literatura forma parte, diseñan modos de aproximarse a la sensibilidad del presente. Por este camino, la mirada de Florencia Garramuño, en *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte* (2015), nos permite retomar el espacio

² Al reponer la discusión acerca de “lecturas totalizadoras”, según la intervención crítica de Martín Kohan (2003) con respecto a los libros de Julio Premat y de Sandra Contreras, *La dicha de Saturno* y *Las vueltas de César Aira*, sobre las obras de Juan José Saer y de César Aira respectivamente, entendemos que es productivo indagar en estos corpus de ficciones, que finalizan por identificarse con el nombre del escritor, como modos de intervenir en el sistema literario y cultural. La continuidad de este tipo de lecturas se sostiene en escritos más recientes, como la Tesis de Valeria Sager, *El punto en el tiempo* (2014), sobre la obra de Saer y la de Aira y el ensayo de Rafael Arce, *La felicidad de la novela* (2015), sobre la narrativa de Saer, por mencionar dos casos de producción de conocimiento sobre escritores argentinos.

de convivencia entre distintas prácticas y discursos que la escritura literaria expandida reúne, en un fructífero intercambio que los dispositivos virtuales, la fotografía y lo documental le propician.

Nos interesa pensar desde estas producciones teóricas porque la ficción literaria forma parte de sus *corpus*. De algún modo, nuestra propuesta traza un recorrido inverso porque supone ir del estudio de una particularidad de la narrativa del escritor, hacia el horizonte del arte contemporáneo. La necesidad de inscribir a los debates que se entretienen en las narraciones dentro de este marco, se justifica por compartir una serie de expectativas, que integran diversas manifestaciones artísticas, comprendidas entre fines del siglo pasado y comienzos del actual.

Speranza (2017) reflexiona sobre cómo ciertas obras del pasado nos interpelan de manera diferente en el presente. La vida moderna impone un ritmo acelerado, donde la sincronía de las comunicaciones virtuales tiende a anular la duración. En consecuencia, el uso del tiempo, a excepción de muy escasos intervalos, está destinado a actividades laborales y de consumo. Ante esta asfixia del presente, la instalación del artista rosarino Adrián Villar Rojas, *Today we reboot the planet* (Hoy reiniciamos el planeta), que inauguró la Serpentine Sackler Gallery de Londres (2013), propone reiniciar la historia del planeta sin los errores de la versión vigente. Así, el objetivo es recomenzar otras series narrativas que no continúan ninguna línea temporal, pero que no olvidan el sistema al cual pertenecemos.

En este relanzar la historia del arte contemporáneo, las ficciones de Chejfec intervienen a partir de una transfiguración del tiempo, que no solamente se opone a la cronología que ordena el relato moderno, sino que se instala en el centro de los debates que, desde Aby Warburg y Jorge Luis Borges hasta George Didi-Huberman y W. G. Sebald, proponen modos de repensar a la historia del arte.

La particular concepción de la temporalidad en este incipiente siglo XXI, no es exclusiva del arte sino que también, aparece en las discusiones en torno al futuro del planeta, porque el modo de vida del hombre en sociedad interpela las condiciones de trabajo y las normas que regulan nuestros comportamientos sociales, pero también remarcan la obsolescencia del modelo de producción, que atenta contra la naturaleza y hace un mal uso de sus recursos. Entonces, la precariedad del sistema capitalista nos impele a imaginar otras regulaciones para que nuestro modo de vida sea sustentable y descansa en otros valores. En

esta tarea del pensamiento, el arte ocupa un lugar crucial porque desde él se pueden crear y compartir otras configuraciones necesarias, como nos hace suponer la propuesta de Villar Rojas, para responder de la mano de la naturaleza, a los afanes del imperialismo.

Se impone entonces “componer” un mundo en común en la inmanencia del nuestro, tratando de preservar la heterogeneidad de los elementos, y el arte es un gran laboratorio para esa empresa. La potencia irreductible de la imaginación artística sigue cifrando en sus metáforas del presente y anticipaciones del futuro, y atisbando configuraciones todavía inaccesibles a otros lenguajes (Speranza 2017 20).

Por su parte, Garramuño (2015) explora una diversidad de hechos artísticos para observar cómo se articulan las transformaciones en la creación y exposición del arte para reconfigurar el mapa de un mundo compartido. La expansión de los medios es mucho más que un mero intercambio de soportes entre las diferentes disciplinas. El arte inespecífico implica el desafío, no sólo de expandir las fronteras, sino de cuestionar, evidenciar, importunar los modos con que el arte actual se manifiesta. Lo impertinente se disputa una sensibilidad que atañe a cuestiones políticas: la democratización de la información, el fin de la propiedad intelectual, las posibilidades del plagio, la reutilización de materialidades perimidos. Así, Garramuño opta por prácticas que escapan a una lógica previamente definida. La literatura se vuelve instalación y el cuadro se prolonga en la cola de un animal. También nos encontramos con una fotografía que no saca fotos pero borra las referencias de un archivo interminable, con naves que permiten ser vistas desde afuera y experimentadas por dentro, con voces que no buscan decir el mundo pero que tampoco están en el interior de una determinada subjetividad, sino en la fisura del medio. Todas formas de intervención que sacan al arte del ensimismamiento, para dar los primeros pasos en el nuevo mundo de hoy. El potencial de estas prácticas radica en reunir de diferentes formas una misma voluntad: hacer del arte algo que tenga que ver con la vida de todos.

Por este camino, la literatura en expansión se encuentra con otras prácticas y dispositivos que compaginan un fenómeno del presente. El escritor alemán W. G. Sebald es una referencia indiscutida para aludir a las políticas de archivo en los trabajos que la literatura emprende, porque en los restos documentales se antepone al pasado la materialidad del

presente, lo cual permite la emergencia de temporalidades que arrasan con la posibilidad de una trama cronológica.

En las ficciones de Chejfec, la utilización de diversos registros y dispositivos se problematiza alrededor de la pulsión documental, como una manera de renovar los modos de componer los relatos. El cruce con otras plataformas de divulgación, como los blogs de escritores y la participación en eventos literarios, abre la puerta hacia otras exploraciones, donde la escritura se mezcla con otras lógicas que propicia la *web* y ciertos formatos visuales de exposición.

Argumentamos que esta sensibilidad contemporánea, compartida y configurada por el arte de nuestro tiempo, aparece señalada de distintas formas a lo largo de la crítica sobre Chejfec. Si pensamos en dispositivos que exhiben la precarización de la sociedad, encontramos en la perspectiva que Luz Horne expone en *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea* (2011) un renovado interés por mostrar un “fresco del presente”, que se logra a partir de determinados procedimientos vanguardistas, con el propósito de generar un efecto de realidad. Isabel Quintana en “Peregrinajes en la ciudad y sus fronteras: el deseo de comunidad en la obra de Sergio Chejfec” (2005) expone el carácter residual de ciertas prácticas sociales y delinea formas de aproximarse a un espacio post-utópico, que habilita la existencia de comunidades alternativas. Desde estos postulados, trabaja la experiencia literaria como una experiencia estética, que produce e interviene en el campo de lo visual, dando lugar a una nueva división de lo sensible. Los “paisajes culturales” que Mariana Catalin (2014) detecta en las narraciones chejfeanas nos sitúa en un *entre* épocas singular que habilita reflexiones en torno a la modernidad y a la posmodernidad.

En cuanto a los espacios de cruce que la literatura establece con lo documental y las plataformas virtuales, la perspectiva que desarrolla Luz Horne en el ensayo, “Una ficción propia. Notas sobre el nacimiento de la ficción contemporánea a partir de *Fundido a blanco*, de Oscar Muñoz, y *La experiencia dramática*, de Sergio Chejfec” (2016), nos permite leer un modo singular de construcción ficcional desde la literatura y el arte contemporáneo, relacionado con un anclaje documental que se ficcionaliza, en oposición a la construcción de verosimilitud, que es apropiado tanto para la narración de Chejfec, como para la videoinstalación de Oscar Muñoz. En el encuentro con el universo virtual, la literatura de

Chejfec crea personajes caminantes que recorren diversos tiempos, espacios e historias reales, imaginadas o virtuales, que como sostiene Dianna Niebylski en “Introducción: Sergio Chejfec: De *Lenta biografía* a *Mis dos mundos*” (2012), parecen habitantes típicos del naciente siglo XXI. La propuesta de Jorge Carrión en el ensayo “Entre Sebald y Google: la deriva de Sergio Chejfec” (2012) está directamente vinculada a la perspectiva de Niebylski y, de algún modo, anticipa a *La experiencia dramática*, que se publica después de su artículo, donde afirma que los caminantes chejfeanos intervienen de manera consciente en la tradición del caminar literario, con una particular adopción del deambular en su narrativa. El interés compartido, por situar a la literatura de Chejfec en el mapa del arte contemporáneo, le permite identificar una conciencia novedosa, que postula al pensamiento en red que propicia la *web*, como una metáfora que ilustra al pensamiento en movimiento.

En relación al arte y su compromiso con el relato de la historia, nuestra perspectiva traza un recorrido de lectura que va desde el inicio de *Mis dos mundos*, donde aparece la atmósfera sebardiana de *Austerlitz*, hacia los espacios heterogéneos de convivencia que la literatura expandida alberga. La recuperación de residuos de la historia nos sitúa en una pregunta acerca de los vestigios y la memoria, en una telaraña temporal que recupera la noción de heterocronía, siempre en función de una literatura que pretende un giro documental en el arte contemporáneo.

Desde el ensayo de Mónica Szurmuk “Usos de la *postmemoria*: *Lenta biografía* de Sergio Chejfec” (2008), recuperamos la circularidad narrativa y el concepto de *postmemoria* para encontrar en *Lenta biografía* una potencia para narrar la historia. En concordancia con esta búsqueda, retomamos los ensayos de Chejfec donde refiere a las ficciones *Lenta biografía* y *Los planetas*. Jorge Carrión (2012 291) retoma la decepción de Chejfec ante el último relato de Sebald, por la forma cerrada de la narración y el afán totalizador de querer ver en el ejemplo de una vida a las fuerzas de la historia, hechos que lo acercan a una idea de ficción literaria más afín con el siglo XIX que con el siglo XXI. Confrontamos la mirada crítica del escritor con el trabajo documental y el ejercicio de imaginación que propone en *Mis dos mundos*.

La ficción en expansión, que corre sus límites y se contamina con otras prácticas discursivas, se replantea la pertinencia de un campo autónomo que la distinga de otros discursos sociales, como puede ser el relato de la historia. En este dilema recuperamos el

ensayo de Alejandra Laera, “Los trabajos: creación y escritura en *Boca de lobo* y otras novelas de Chejfec” (2012). Si retomamos la perspectiva de Josefina Ludmer en *Aquí América latina. Una especulación* (2010), para quien la narración se inscribe en las denominadas “literaturas autónomas”, la mirada de Laera podría leerse como una contrapropuesta, para sostener la radical contemporaneidad del relato, proveniente del reconocimiento del fracaso de la autonomía y el enfrentamiento con su otro, lo cual produce una fricción que hace visible una imagen del mundo.

Podríamos decir que encontramos una confluencia entre la sensibilidad artística propia de esta época, que se reconoce en la heterocronía, en la expansión de las fronteras de las artes, en una vuelta al realismo desde un trabajo en torno a lo precario y lo residual de la vida moderna, y la ambición compartida por la crítica de Chejfec de leerlo desde la emergencia de un pensamiento contemporáneo. Por esto, nuestro punto de vista comprende la experiencia de la temporalidad narrativa, como modulación enunciativa que permite la apertura hacia el marco del arte contemporáneo. No porque este modo de narrar, que estudiamos bajo la lógica del *pensamiento temporal*, no haya estado presente anteriormente en la historia de la literatura, sino porque es a partir de los marcos de lectura que propicia la crítica y la teoría sobre el arte contemporáneo, que podemos detectarlo y leer desde allí la potencia reflexiva que contiene.

El desafío de escribir una tesis de autor, que pretende como espacio de diálogo al arte contemporáneo, supone resolver una serie de preguntas en torno a la especificidad y expansión de la literatura, como también proponer una articulación entre la obra narrativa y ciertos debates que atañen a la sensibilidad contemporánea, desde una mirada transversal que descubra una singularidad en la que descansa el potencial de la obra. Por esto, argumentar la manera en que trabajamos con esta modulación narrativa, para definir la convergencia entre la literatura chejfeana y el arte contemporáneo, significa comprender el contexto de reenvíos que la propia obra ficcional establece. Entonces, la investigación también explora relaciones con otros artistas, en un intercambio que enriquece y complejiza a la ficción desde su interior, y configura un entramado de pensamientos que atraviesa ciertas zonas de las obras de W. G. Sebald, William Kentridge y Agustín Fernández Mallo, entre los más destacados.

II-El pensamiento temporal

El funcionamiento de la temporalidad, como objeto específico de estudio, es un aspecto propicio para atravesar la narrativa de Chejfec, por dos razones fundamentales: en primer lugar, al interior del sistema literario, permite describir una modalidad enunciativa que no se corresponde con los postulados del realismo clásico (narrador omnisciente), ni se constituye en términos vanguardistas (dimensión interior del narrador y/o fragmentación perceptual), sino que utiliza recursos enunciativos de ambas modulaciones, en una lógica continua que demanda otro tipo de abordajes; en segundo lugar, la particularidad del tiempo en los relatos permite resignificar el concepto de ficción narrativa, al encontrar una potencia reflexiva, desde la cual es posible colocar a la literatura de Chejfec en un terreno de discusión acerca de las potencialidades del arte contemporáneo.

Como sintetiza Sandra Contreras en “Realismos, cuestiones críticas” (2013), la sensibilidad crítica de un destacado grupo de investigadores y teóricos de la literatura argentina se ocupa de explorar la transformación del imaginario de la literatura a partir del retorno de lo real en el arte contemporáneo. Los *nuevos realismos* permiten no sólo disolver la polaridad entre narración y experimentación, sino también designar el conjunto de procedimientos que posibilitan la creación de formas de pensar y de mostrar el mundo de hoy³.

Lo que nos interesa indagar en la modalidad narrativa es la oscilación, o bien el pasaje, entre una enunciación que se apoya en la voz narradora y una voz omnisciente que se asocia al realismo clásico, pero no justamente para disolver el realismo en la experimentación o hacer de la experimentación una nueva forma de realismo, sino para leer por encima del aparato de enunciación y permitir que sea un pensamiento el que guíe la trama narrativa.

³ Entendemos que la dicotomía entre realismo y vanguardia es un problema de la crítica, no de la poética. Esta discusión, acerca de las formas narrativas asociadas al realismo y las experimentaciones de tipo vanguardistas, es visible en la crítica de Chejfec, como también en la crítica de otros escritores argentinos, como es el caso de Juan José Saer. En este sentido, el ensayo de Rafael Arce (2015), quien centra su mirada en Saer, demuestra que la experimentación saeriana es una forma de señalar lo real y disuelve el problema que la crítica saeriana tuvo al dividir la obra en períodos realistas y experimentales. Lecturas como las de Silvana Mandolessi (s/d) señalan la pervivencia de este dilema de la crítica al colocar a la postura de Edgardo Berg como “antirealista” y a la lectura de Luz Horne como “realista”. La perspectiva de Horne (2011), quien trabaja un *corpus* de escritores latinoamericanos, indica cómo ciertos procedimientos vanguardistas le permiten a textos de Chejfec, entre otros, generar un efecto de realidad. Su propuesta se inscribe dentro de las lógicas de los *nuevos realismos* y se hace extensiva a otras narraciones de Chejfec, donde es posible leer formas de exhibir un “fresco del presente”.

Entendemos que en ese uso de la enunciación radica una potencia del narrar acorde a modulaciones típicamente contemporáneas. Por ejemplo, a propósito de *El aire*, Alejandra Laera en *Ficciones del dinero* (2014) demuestra cómo se niega, al mismo tiempo, la totalidad y el psicologismo:

Si el realismo miraba desde arriba, si su perspectiva alentaba una posición omnisciente, para captar el presente viéndolo todo, y si el modernismo, ante la amplitud de la omnisciencia, o bien adoptaba diversos puntos de vista en los que la nostalgia por la totalidad nunca dejaba de hacerse sentir, o bien apostaba por captar algo de esa totalidad a partir del fragmento, una novela contemporánea que es una crítica de la modernización y de la modernidad no procura ni la altura ni la interioridad. No busca la omnisciencia del que todo lo ve ni tampoco el psicologismo de quien se pierde en la interioridad. La perspectiva del narrador está a la misma altura de aquello que observa, solo que en otro lado. Se trata de una perspectiva desplazada (que no es lo mismo que del desplazamiento) (Laera 2014 57).

Nos interesa especialmente este punto de vista porque las anécdotas suelen ser muy simples, factibles de enunciarse de un modo preciso en pocas frases. Por ejemplo, como dice Beatriz Sarlo en “El amargo corazón del mundo” (2000 [2007])) a propósito de *Boca de lobo*, la misma narración proporciona la síntesis: “Yo había hecho un hijo, después había despreciado a la madre. Esta madre era una mujer que, obrera y recién salida de la infancia había logrado, sin proponérselo, que yo adoptara su mundo como propio” (*Boca de lobo* 124). O bien, como afirma Enrique Vila-Matas en “Un camino insólito” (2009), una breve reseña publicada en el diario “El país”, donde a partir de *Mis dos mundos* reflexiona que hay novelas con historias y novelas como las de Chejfec que no son ortodoxas pero que también tienen historias. La narración no es fácil de sintetizar pero puede decir que se trata de un escritor que está por cumplir cincuenta años y que anhela convertirse en un no escritor.

A pesar de las “tramas mínimas”, o el novelar poco ortodoxo que caracteriza a Chejfec, no podemos desviar el rumbo enteramente hacia la dimensión interior, hacia la subjetividad de los narradores, sino que las narraciones se abren al mundo, van a observarlo,

pero se gestiona la experiencia en acciones mínimas que permiten habitar otros imaginarios del presente.

Una variedad de estudios críticos resaltan la centralidad del espacio y de los personajes caminantes en las ficciones de Chejfec, de diversos modos, aluden al supuesto carácter digresivo de los argumentos y sugieren que hay una relación entre la ambigüedad o las vacilaciones de sentido que se desprenden de las historias, con una pérdida de narratividad que se manifiesta a través de tramas mínimas. Por ejemplo, en “Paseo, narración y extranjería en Sergio Chejfec” (2012), Edgardo Berg habla de una ficción teórica sobre el arte de caminar y escribir, que amalgama las derivas textuales con las derivas de los paseos; Isabel Quintana, en “Topografías de la memoria, trazos de afectos y la potencia de la escritura en *Lenta biografía*” (2012) expone la particular forma de pensar a la literatura, que emana de un lenguaje anclado en una geografía del desplazamiento y en una demora escrituraria; y Mariana Catalin en el ensayo, “En el borde de los paisajes culturales: otros, artes y yo en *Baroni: un viaje* y otras obras de Chejfec” (2012) vincula los paisajes culturales con un fuerte carácter ensayístico.

Podemos señalar, entonces, a lo espacial y a lo digresivo como posibles marcas distintivas de la narrativa de Chejfec. Del cruce de los dos aspectos, el efecto visible más inmediato es el de un tiempo lento para narrar, como si lo digresivo ralentizara el recorrido espacial. Nuestra primera operación de lectura sugiere un modo de leer ambos aspectos bajo una sola lógica. La manera de articularse la temporalidad en la narrativa de Chejfec nos lleva a postular una estrecha relación entre el tiempo y la forma que adopta el pensar narrativo.

Pareciera que la crítica, al momento de identificar una singularidad en tanto marca autoral, privilegia a lo espacial y a lo digresivo para leer en conjunto a la narrativa de Chejfec. Además, al contrario de lo que ocurre en la mayoría de los aportes críticos que trabajamos, donde la producción ensayística, las conferencias y entrevistas del autor ayudan a dilucidar formas de poner en funcionamiento a las ficciones, para nuestro enfoque, las opiniones de Chejfec acerca de la temporalidad permiten leer otra faceta del problema, ya que las ficciones se escriben sin poner el foco de manera consciente en el despliegue temporal que construyen los relatos⁴.

⁴ Dianna Niebylski (2012 19) sostiene que Chejfec afirma repetidamente en varias entrevistas no tener demasiado interés en el tratamiento del tiempo en sus ficciones, un poco debido a que el uso del tiempo ha sido central en la narrativa del siglo XX, en cambio, sí presta atención a la construcción del espacio en sus relatos.

Al retomar el carácter digresivo y la dimensión espacial entendemos que el movimiento de lectura que proponemos implica amalgamar estos aspectos y resaltar dos cuestiones que confluyen en la narración. En vez de leer una desaceleración de la trama producto de caminatas errabundas y digresiones que no construyen la acción novelesca, sugerimos otro modo de articular la temporalidad en cada historia. En primer lugar, la ficción siempre se desarrolla a partir de un pensamiento que se despliega. En segundo lugar, dicho pensamiento contiene o implica una puesta en escena de ciertas condiciones y potencialidades de la literatura del presente. De allí, la noción de *pensamiento temporal* que usamos para referirnos al modo narrativo de Chejfec.

El *pensamiento temporal* desmonta una forma de emergencia de la ficción que hace del tiempo de la escritura una narración. Esta modalidad narrativa se asemeja a algunas formulaciones de la crítica, como *pensamiento narrado* (Enrique Vila-Matas), *narración reflexiva* (Beatriz Sarlo), *inventores de escrituras pensantes* (Marília Rothier Cardoso), *literaturas pensantes* (Evando Nascimento). Probablemente, el *pensamiento temporal* no sea privativo de la obra de Chejfec, por ejemplo, la prosa de Sebald puede ser parte de este modo narrativo. Ante la vastedad de producción literaria, en la actualidad es imposible proponer una novedad, entonces optamos por enunciarlo en términos de una singularidad. Por esto, nos interesa visibilizar ciertas modulaciones narrativas que se acercan a la forma de narrar de Chejfec, que se vuelven legibles en nuestro presente, a partir de abordajes que se asimilan, al insertar a la ficción narrativa en un contexto de producciones contemporáneas.

El aspecto que trabajamos en las historias de Chejfec demanda un concepto de tiempo que tome distancia de la lógica de acciones, porque la misma está intrínsecamente vinculada al concepto de *mímesis*. Desde la *Poética* de Aristóteles, la *mímesis* está ligada a un modo de organizar la temporalidad en las narraciones. La posibilidad de otorgar una coherencia interna a una serie de acontecimientos supone una imparcialidad respecto de la veracidad o falsedad fáctica⁵. El sentido imaginario, que se vuelve legible al estar organizado dentro de una lógica

⁵ Según los postulados de Aristóteles en *La poética* lo más importante en la tragedia es la combinación de los actos, porque no se trata de una imitación de los hombres, sino más bien de la acción, lo que sugiere, de la existencia. Porque la dicha y la desdicha están en la acción, siendo el fin una forma de acción, no una cualidad. Pues, son de determinada cualidad según sus caracteres, pero son las acciones las que determinan la dicha o la desdicha. Entonces, no se actúa para imitar los caracteres, sino que adquieren los caracteres por añadidura, a causa de las acciones. Los actos, o sea, la trama, son el fin de la tragedia, siendo ésta lo más importante.

temporal, es neutral con respecto a la supuesta veracidad o no de los hechos que se narran. Esta legibilidad, que se traduce en términos de verosímil, rige los patrones de reconocimiento del régimen representativo del arte.

En los términos de Jacques Rancière en *El hilo perdido* (2014 [2015]), el régimen de visibilidad de las artes, que articula las maneras de hacer bajo una lógica representativa, se sostiene por la primacía de la acción sobre los personajes, la discriminación de géneros según los temas y mantiene su analogía con toda una visión jerárquica de la sociedad.

Si bien el pasaje del régimen representativo al régimen estético se caracteriza por una apertura hacia otras formas de legislar los sentidos posibles, la lógica de acciones no pierde su lugar en la configuración de la trama, ni la legibilidad de sus significados potenciales. Por el contrario, un amplio espectro de la crítica de Chejfec continúa leyendo a la narración desde patrones que son propios de la ficción entendida en términos miméticos, o sea, como una secuencia de acciones que articula su sentido en el devenir de la historia y en los caracteres de sus personajes.

Retomamos el aporte teórico de Rancière y optamos por resignificar la lógica del tiempo narrativo, porque el alejamiento del régimen representativo, basado en las acciones del relato, acontece en el interior del realismo clásico decimonónico, o sea en la tradición literaria occidental de la novela. En el apogeo del género, las narraciones comienzan a desligarse de la lógica de acciones de las tramas novelescas, en tanto acceso indiscutido a la significación y a todo el régimen jerárquico, de exclusión e inclusión, que determina el impacto en el imaginario colectivo. Creemos que este tipo de lecturas no separan al concepto de ficción de la lógica de mimesis aristotélica, la cual sigue operando dentro de lo que entendemos como régimen estético del arte. Si bien Rancière ubica el pasaje del régimen representativo de las artes al régimen estético en el auge de la novela, en el siglo XIX (en autores como Flaubert y Balzac), la *pensatividad* habilita una ambigüedad en los modos de leer que vuelve difusa la separación entre los regímenes, como si se tratara de dimensiones que pueden convivir en los textos y no como períodos históricos. De allí que resulte interesante observar las formas en que son leídas las ficciones chejfeanas porque, justamente, encontramos la efectividad del régimen representativo, el cual, a pesar de la apertura que el régimen estético propone, restringe el concepto de ficción a un encadenamiento de acciones.

El concepto de tiempo narrativo que perseguimos tiene que ver con una sucesión en el pensar que le da un carácter reflexivo, el cual, muchas veces, se suele traducir en términos de un tono ensayístico. Sin embargo, privilegamos la visibilidad del carácter narrativo porque permite resignificar el concepto de ficción y buscar otros sentidos, que no se basan en la legibilidad de una lógica de acciones, de un encadenamiento de acontecimientos, sino que siguen un devenir asociativo que conecta determinadas escenas, para evidenciar otros imaginarios y potenciar la experiencia literaria desde la continuidad de un pensamiento que se carga de sentidos en el transcurrir de los relatos.

En este aspecto, recuperamos la perspectiva teórica de Rancière (2014 [2015] 17) cuando discute el modo de aparición de *lo real*, según el ensayo de Roland Barthes “El efecto de la realidad” (1968 [1994]) y propone otra visión para leer esa textura nueva de *lo real*. Barthes al seguir los modelos estructuralistas de análisis de los relatos, se pregunta por la función de los elementos que parecen no modificarla, no tener ninguna incidencia al ser detalles, aparentemente superfluos, como si fueran meros ornatos prescindibles. La descripción no guarda en sí misma ninguna función comunicativa o finalidad de acción. La cultura occidental le otorga a la descripción una función estética, incluso a un verosímil estético. En el realismo de Flaubert encuentra que la representación aparece como una resistencia al sentido, “lo real” resiste a la estructura y rompe el verosímil para entrar en el realismo moderno, el cual pierde la referencialidad y cuestiona la representación.

Este nuevo verosímil es muy diferente del antiguo, pues no es ni el respeto por las “leyes del género”, ni siquiera su máscara, sino que procede de la intención de alterar la naturaleza tripartita del signo para hacer de la notación el puro encuentro de un objeto y de su expresión. La desintegración del signo –que parece ser realmente el gran problema de la modernidad- está por cierto presente en la empresa realista, pero de un modo en cierta forma regresivo, puesto que se lleva a cabo en nombre de una plenitud referencial, en tanto que hoy, por el contrario, se trata de vaciar al signo y de hacer retroceder infinitamente su objeto hasta cuestionar, de un modo radical, la estética secular de la “representación” (Barthes 1968 [1994] 100, 101).

En cambio, según Rancière, el detalle, el elemento inútil, irrumpe en el tejido de la ficción, cuando ésta ha sido trastocada por la transgresión de las fronteras entre las formas de vida. Por esto, vuelve a observar al barómetro del cuento de Flaubert, “Un coeur simple” (Un corazón sencillo), para decir que no está ahí para señalar *lo real* barthesiano, o sea aquello que se resiste a la función narrativa, muy por el contrario, el barómetro condensa todo un mundo sensible, el de los hombres comunes:

La aguja que marca las variaciones de la presión atmosférica simboliza también la existencia inmóvil de aquellos cuyo horizonte se limita a saber cada mañana las condiciones favorables o desfavorables con que el tiempo acompañará sus actividades de la jornada. Marca la separación entre aquellos que viven en la sucesión de los trabajos y los días y aquellos que viven en la temporalidad de los fines. Y de ahí en más va a marcar otra cosa: el vínculo de esas existencias oscuras con la potencia de los elementos atmosféricos, las intensidades del sol y del viento, y la multiplicidad de los acontecimientos sensibles cuyos círculos se extienden hasta el infinito. El mundo de los trabajos y los días ya no es el de la sucesión y la repetición opuestas a la grandeza de la acción y de sus fines. Es la gran democracia de las coexistencias sensibles que revoca la estrechez del antiguo orden de las consecuencias causales y de las conveniencias narrativas y sociales (Rancière 2014 [2015] 24).

Para Rancière (2014 [2015]) si la ficción es un encadenamiento de acciones vinculadas por la verosimilitud y dicha estructura tiene sus cimientos en la política representativa que separa la elite de la gente común, la inflación de la descripción en detrimento de la acción, no es la ostentación de las riquezas de un mundo burgués (lectura que se desprende de las descripciones, supuestamente, banales del realismo) sino, al revés, es el comienzo de la ruptura del orden representativo que se apoya en la lógica de la acción.

El momento histórico de emergencia en el que comienza a insinuarse este viraje en la escritura de prosa novelada, corresponde al siglo XIX, visible en las plumas de Gustav Flaubert y de Joseph Conrad, si seguimos los ejemplos de Rancière (2014 [2015]), pero aún más específicamente en los críticos que, ante *La educación sentimental* y *Lord Jim*, advierten de modo peyorativo una falta de organización interna en las historias, un trastocamiento de

las proporciones que sugiere una falla creativa. Así vemos hasta qué punto el sentido consensuado de la lógica de acciones impide hacer otro tipo de interpretación que escape a ese encorsetamiento del sentido.

En el presente, los debates acerca de los *nuevos realismos* están permitiendo la emergencia de otras lecturas para hacer aparecer modulaciones narrativas acordes a las necesidades estéticas actuales. Entendemos que, a pesar del tiempo transcurrido, desde el inicio del resquebrajamiento de la lógica de acciones, el régimen representativo de las artes sigue siendo el modo hegemónico de darle sentido a las narraciones que trabajan la modulación omnisciente. Sostenemos que desde el denominado *realismo clásico*, como un modo que adopta la novela durante el siglo XIX, leemos aquello que Georg Lukács en *Ensayos sobre el realismo* (1965 13) permite comprender desde este enfoque, que la categoría central de la concepción realista es el “tipo”, siendo éste una síntesis de los caracteres y de las situaciones donde se vincula de un modo orgánico lo genérico y lo individual. No tiene que ver el “tipo” con su carácter individual sino que por medio de él confluyen los momentos decisivos y las condiciones sociales de un momento histórico determinado.

En este sentido, coincidimos con la perspectiva de Luz Horne en *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea* (2011), a propósito del debate crítico que tuvo lugar, sobre todo en Argentina, acerca de la posibilidad de la “vuelta al realismo”. El agotamiento del arte referencial y extremadamente estetizado conduce a una zona del arte y la literatura de las últimas décadas del siglo XX, hacia el deseo de ofrecer un “fresco del presente”, como un testimonio o un documento del crecimiento de la pobreza y la marginación social en América Latina, como una vía de abordar lo político. Así, encuentra en algunas narraciones de Cãio Fernando Abreu, César Aira, Joao Gilberto Noll, Luiz Ruffato y Sergio Chejfec una transformación en el reordenamiento de ciertos modos representativos, para señalar, desde una renovación en la forma del relato, algo del orden de la realidad. Horne repone la lectura de Sandra Contreras donde argumenta el error de lectura que la crítica ha cometido en la interpretación de lo que Lukács entiende como *realismo clásico*, al sugerir que se redujo el alcance del realismo en términos de verosimilitud y de construcción de personajes “tipo” y se ignoró el salto balzaciano hacia lo inverosímil:

Así, independientemente de que las narrativas de Balzac, Stendhal o Dickens no hayan sido tan verosímiles como comúnmente se piensa, y que la lectura que de ellos hace Lukács busque resaltar esta particularidad narrativa frente al caso de Flaubert –por ejemplo-, es difícil quitarle cierta institucionalidad a la concepción de realismo como una literatura basada en la construcción de verosimilitud (Horne 2011 19).

Es necesario recuperar el debate desde los textos que lo habilitan, como el caso de *La educación sentimental* de Flaubert. Para luego, retomar las discusiones en el contexto de la crítica argentina del presente, y las potencias que esconden los denominados *nuevos realismos*. Entonces, el criterio de verosimilitud sigue operando al momento de leer narraciones que conservan el estilo omnisciente, que dejan visible una estructura de acción.

Rancière (1998 [2009]) encuentra en el realismo decimonónico el pasaje del régimen representativo al régimen estético del arte, porque se comienza a corromper la lógica de acciones, desde la cual se construye el verosímil y se ofrece una visión de la sociedad de una época, a través de sus ficciones narrativas. El régimen de visibilidad de las artes que se articula en una lógica representativa, se sostiene por la primacía de la acción por sobre la descripción y la discriminación de géneros según los temas. El pasaje hacia el régimen estético en la novela puede leerse cuando la descripción le gana el lugar a la acción en la trama. El realismo novelesco es la emancipación de la semejanza con respecto a la representación. Esto ocasiona una pérdida en las proporciones representativas porque se le quita a la acción sus poderes de inteligibilidad. Allí nace la *pensatividad*, en esas descripciones inmersas en las narraciones, donde lo pictórico ocupa el lugar de los acontecimientos narrativos que encadenan los textos.

Rancière recupera el final de *Sarracine* de Balzac para proponer una lectura diferente de la que realiza Roland Barthes en *S/Z* (1970 [1986]), a propósito del final del relato, cuando la marquesa se queda pensativa. Sugiere un desplazamiento del estatuto del texto:

Ahora bien, en el mismo momento en que el relato llega a su fin, la “pensatividad” viene a negar ese final; viene a suspender la lógica narrativa en beneficio de una lógica expresiva indeterminada. Barthes veía en esa “pensatividad” la marca del “texto clásico”, una manera por la que el texto

significaba que siempre había sentido en reserva, siempre un excedente de plenitud Yo creo que se puede hacer un análisis totalmente diferente y ver en esa “pensatividad”, a la inversa de Barthes, una marca del texto moderno, es decir, del régimen estético de la expresión. La pensatividad viene a contrarias, en efecto, la lógica de la acción. Por una parte, prolonga la acción que se detenía. Pero, por otra parte, pone en suspenso toda conclusión. Lo que resulta interrumpido es la relación entre narración y expresión. La historia se bloquea en un cuadro. Pero ese cuadro marca una inversión de la función de la imagen. La lógica de la visualización ya no viene a suplementar la acción. Viene a suspenderla, o más bien a duplicarla (Rancière 2008 [2013] 119).

El concepto de *pensatividad* de Rancière es fundamental porque opera en dos planos. Por un lado, en relación a la narración y, por otro, en relación a las imágenes. La lógica representativa otorga a la imagen el estatuto de complemento expresivo, porque el pensamiento de la obra –ya sea verbal o visual- se realiza bajo la forma de la historia, o sea, de la composición de una acción. En el régimen estético se entrelazan dos regímenes de expresión sin una lógica definida.

Nuestra investigación no se direcciona con el objetivo de demostrar los modos en que los relatos interrumpen la acción, ya sea por digresiones, devaneos, detalles, en fin, todos aquellos elementos y recursos que funcionan para fragmentar, dispersar o abolir el tiempo de la acción en los relatos, y que suelen servirle a la crítica como argumento para volver difuso el carácter narrativo y resaltar la impronta experimental en los relatos de Chejfec, en otras palabras, para impugnar el resto realista que las escrituras de vanguardia pretenden evadir:

A medio camino entre la indagación etnográfica y urbanística, la crónica testimonial, el diario de viajes, el ensayo especulativo y la autobiografía, los relatos del volumen (*en referencia a Modo linterna*) se mueven tensos, como aspiraba Wiltold Gombrovicz, en la inmadurez de la forma. Y en analogía con algunas de sus últimas novelas, los relatos pueden pensarse como ensayos de experimentación, como si fueran bocetos difuminados y siluetas en movimiento de un dibujo del artista sudafricano William Kentridge o pequeñas y mistericas

estatuillas, al modo de las producidas por Rafaela Baroni, personaje de una de sus novelas (Berg 2016 199, 200).

Por el contrario, nuestra propuesta se direcciona en función de revalorizar el concepto de ficción y de centrar la atención en la *pensatividad* -tanto verbal como visual- y sus posibles implicancias en la narración. La hipótesis es que no hay “inmadurez de la forma”, no hay un híbrido genérico, más bien, hay otro modo de comprender lo narrativo. Por eso, no es necesario acudir al ensayo para dar cuenta del carácter reflexivo de los relatos y tampoco es necesario salir del marco de lo que entendemos por narración ficcional, o sea, la dimensión espacial, lo testimonial o documental, lo autobiográfico y lo ensayístico aparecen como procedimientos propios de la ficción, como parte de determinados artilugios narrativos para entrar en ciertos debates, siempre como tópicos que los relatos trabajan interiormente, no como cruces genéricos o ensayos experimentales.

A propósito del lugar que ocupa la literatura en estas casi dos décadas del siglo XXI, argumentamos la centralidad de las *imágenes* dentro de las narraciones, y cómo las conexiones aleatorias configuran una manera de pensar que nos obliga a reflexionar en torno a lo visual en lo narrativo. Así como en la década de los setenta, pensadores como Roland Barthes, Jacques Derrida y Michael Foucault colocan al lenguaje en el centro de la teoría y el “giro lingüístico” exige que otras disciplinas de las denominadas “humanidades” se pregunten por la forma de narrar, en el presente, teóricos como Jacques Rancière y George Didi-Huberman reflexionan en torno a la visualidad para trabajar la textualidad.

Las imágenes que se desprenden de los textos permiten entrelazar los procedimientos enunciativos que configuran impresiones del mundo, en las cuales la narración se detiene a contemplar. El interés por la conformación de imágenes en los relatos indica que la textualidad narrativa ofrece un potencial reflexivo a la hora de discernir qué observar del vasto universo visual que nos rodea. Esto se debe a que la imagen se presenta como una figura que se instala en un espacio ambivalente, que se abre hacia una identificación renovada entre una operación del arte y una reproducción de una representación (Rancière 2008 [2013] 17).

La *pensatividad* en las imágenes se define por un pensamiento que no puede asignarse a la intención de aquel que lo ha producido. Ese efecto hace replantear la divergencia entre

la imagen como una operación del arte y la imagen como doble de una cosa. Esa zona de indeterminación recupera debates acerca del régimen representativo y el régimen ético, que el régimen estético, bajo el nombre de *pensatividad*, nos viene a mostrar. Esto trae aparejado un cambio de estatuto de las relaciones entre pensamiento, arte, acción e imagen.

En los relatos de Sergio Chejfec, el devenir del pensamiento encuentra sus nodos narrativos en escenas donde esta indecisión aparece y trae como consecuencia una potencia reflexiva, que renueva los modos de vinculación entre la ficción y la realidad, o sea la *pensatividad* sugiere que la ficción no es sólo una operación del arte, sino también la inmediatez de un pensamiento que despliega su potencia reflexiva sobre un mundo desligado de la hegemonía de lo novelesco.

Entonces, la pervivencia de la lógica de acciones habilita una ambivalencia entre un régimen de visibilidad y otro, o sea entre el orden representativo y el estético. Este panorama, le permite a la ficción de Chejfec recodificar el modo de construir imágenes que se desprenden del tejido narrativo. El *ethos* en el que se descubre la forma de ser de los individuos y de la colectividad que los contiene, se configura según la veracidad, los usos y los efectos que le conferimos a las imágenes (Rancière 2000 [2014]). En consecuencia, según el supuesto del régimen estético que proclama la negación de la oposición entre la inmediatez y la operatividad del arte, la ficcionalidad del relato es tocada por el nuevo estatuto de la imagen⁶.

Ya no sólo a la ficción le compete disolver la lógica de acciones, sino que también construye imágenes y, junto a ellas la potencia reflexiva que emana del nuevo estatuto de la figura, que conjuga dos regímenes de expresión, y en consecuencia, envuelve al tejido narrativo en una zona indeterminada entre una construcción narrativa, legible desde las acciones, y un pensamiento que señala una inmediatez con el mundo.

⁶ A pesar del poder documental de la foto, no hay que olvidar que el artificio (la ficcionalidad) aparece desde el primer daguerrotipo *Boulevard du Temple, París, 3 ra Arrondissement*, de Loius Jacques-Mandé Daguerre, fechado en 1833, porque la foto muestra a actores que representan a los habituales transeúntes. Walter Benjamin (1931 [2015] 86) explica que la técnica fotográfica de ese entonces necesita de un tiempo en la que las personas fotografiadas debían aguardar inmóviles la fijación de la imagen. Las imágenes de Daguerre eran placas de plata, yodadas, que precisaban ser dadas vueltas de un lado y del otro adentro de la cámara, hasta que, en la iluminación adecuada, se pudiera reconocer allí una imagen de un gris delicado; entonces, no podían retratar al Boulevard repleto de gente en movimiento, como normalmente se encontraba, si no que precisaron contratar actores que permanezcan inmóviles para contrarrestar lo *inverosímil* de la falta de caminantes, a causa de la toma fotográfica.

Las narraciones de Chejfec problematizan el modo de construcción ficcional de una imagen del mundo, parten de una situación de inicio que conduce al pensamiento por determinados ejercicios imaginarios, que en algunos casos, se proyectan en escenas de las ciudades que son recorridas. Los relatos poseen una potencia reflexiva que se organiza en una continuidad no digresiva. Por lo tanto, las tramas no son mínimas, sino que el particular dispositivo de enunciación demanda un nuevo enfoque para apreciar el continuo. De allí, la necesidad de un concepto de tiempo narrativo que permita seguir el devenir asociativo en el interior de cada trama. Definimos en términos de *pensamiento temporal* a esa capacidad de los relatos de seguir un hilo narrativo, sin apoyarse en una lógica de acciones, ni en un sistema enunciativo fijo.

Cuando señalamos la presencia de un sistema enunciativo inestable, hacemos referencia a que las narraciones de Chejfec suelen pasar del uso de la omnisciencia a una voz en primera persona, como también ir de una primera persona a otra. Estos mecanismos parecen desestabilizar los patrones de legibilidad que separan al realismo clásico de la escritura de vanguardia.

Así, los lugares de abandono, a los que llegan las narraciones, de la mano del pensamiento que guía la trama, son propicios para las revelaciones, o sea las puestas en escena que exhiben la *pensatividad* del mundo. Podemos ver este funcionamiento en *Los incompletos*, por ejemplo, porque en el comienzo el narrador invita a imaginar el exilio de su amigo Félix, al que fue a despedir al puerto de Buenos Aires, varios años atrás y de quien recibe, esporádicamente una serie de postales y membretes de hoteles. Luego, el *pensamiento temporal* se posiciona desde la perspectiva de Félix, a partir de un movimiento sutil que consiste en la observación de las postales, y más tarde en Masha, que es un personaje fantasmal del hotel en el que se aloja Félix. Sobre el final, se vuelve a la escena del comienzo, cuando el narrador despide a su amigo. Ese día se topa con un extraño cono de luz en el río, mientras que Félix, en una caminata por Moscú recuerda su partida y se detiene ante un confín, una especie de valle lunar, dentro del cual se pueden ver los restos de la civilización actual. En este sistema narrativo los personajes se encuentran gracias a un solapamiento de las perspectivas, en una historia circular sostenida por asociaciones aleatorias, donde se despliegan temporalidades heterocrónicas, que señalan el carácter precario del mundo.

Esta manera de comprender el potencial de la ficción, para pensar alternativas a las lógicas impuestas por el régimen imperante y ser un ente activo en la redistribución de lo sensible, de aquello que se puede compartir y repartir, permite identificar un punto de contacto entre el pensamiento de Jacques Rancière y el de Nicolas Bourriaud, sobre todo cuando se trata de establecer la conexión entre el arte y la política⁷.

En palabras de Bourriaud (2015 72), el “programa político del arte contemporáneo” pretende conducir al mundo a un estado precario para remarcar lo circunstancial de las instituciones y las normas sociales que guían los comportamientos, tanto individuales como colectivos, y la vida en sociedad. La intervención que el arte puede efectuar sobre el mundo, se instala en una lucha entre diferentes relatos, donde la política y el arte se disputan maneras de construirlos. Bourriaud menciona a Rancière en *La exforma* (2015) y hace explícita su filiación con el teórico de la *pensatividad*, para sostener el carácter no definitivo del mundo y abrir otro imaginario que lo reconfigura:

Nuestro mundo, al no ser más que pura construcción y arreglo ideológico (o “fantasmagoría”, según el léxico de Benjamin), es el teatro de una lucha entre diferentes relatos y ficciones. Jacques Rancière parece llegar a una conclusión análoga cuando escribe que “el vínculo del arte con la política [no es] un paso de la ficción a lo real, sino un vínculo entre dos maneras de hacer ficción” (Bourriaud 2015 73)⁸.

Comprendemos el rol que el arte puede tener en nuestro presente, a partir de reconocer la necesidad de un nuevo pacto con el mundo, es decir, con el sistema productivo, con el

⁷ *Estética relacional* (1998 [2013]) de Nicolas Bourriaud despertó polémicas, en torno a las definiciones que arriesga sobre el arte contemporáneo, que le valieron la crítica de Rancière (2008 [2013]), entre otros, por el riesgo de anular la diferencia entre un arte que produce dispositivos visuales y un arte que se muestra directamente como propulsor de relaciones sociales, porque al abolirse la distancia estética se aniquila la diferencia entre la realidad del arte y su poder de reconfigurar imaginarios y la acción social sin mediaciones. Sin embargo, la mirada de Rancière sobre algunos ejemplos en los que se basa la estética relacional de Bourriaud, no impide que el crítico de arte reconozca un papel similar para la práctica artística, al considerar el vínculo que el arte establece con la política, en términos de reconfigurar el orden establecido a partir de un cuestionamiento de lo sensible. En este sentido, acercamos a los autores, sobre todo cuando señalan que la práctica artística está a favor de algún tipo de comunidad y que persigue el fin de emancipación del individuo de la sociedad de masas, en la que los diferentes poderes, políticos, económicos, mediáticos, le imponen un control de su pensamiento.

⁸ Bourriaud hace referencia a Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, París, 2008, p. 84; trad. Cast: *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2013.

orden social, con los llamados recursos naturales, etc. La urgencia de cambiar de paradigma se explica en un sentido amplio, desde un modelo económico que, gracias a los aparatos ideológicos en los que se asienta el mercado y las políticas de Estado, consiente la explotación y la desigualdad, hasta la imparable destrucción y contaminación de la naturaleza. Entonces, el arte propone imaginarios para repensar la vida en sociedad, para desnaturalizar la existencia de seres humanos sumidos en la miseria y en la guerra, y proponer otro modo de legislar lo común, al mismo tiempo, que apela a despertar la conciencia en torno a la producción inconmensurable de desechos, a raíz de un sistema productivo que ignora los daños medioambientales.

Para identificar la urgencia del cambio y las maneras para llevarlo adelante, Bourriaud (2015) se vale de las *máquinas ópticas* que proporciona el arte contemporáneo, las cuales permiten analizar esta realidad adversa, que tiene uno de sus momentos de auge en la Revolución Industrial durante el siglo XIX, y que genera restos, zonas de exclusión de manera continua y en considerable aumento. Es también en ese siglo, cuando comienza el *pensamiento realista*, de la mano de Marx, Freud y Courbet, quienes rechazan las jerarquías establecidas por la sociedad, al impugnar los mecanismos de exclusión y buscar procedimientos de revelación. Éste es el legado que el arte contemporáneo retoma para *usar* los desperdicios del pasado y leer, en concordancia con el pensamiento de Althusser, desde una estética *realista*, los residuos de la producción histórica y la oposición a la ideología imperante.

Para Bourriaud (2015), las obras realistas son aquellas que levantan los velos ideológicos que los aparatos de poder instalan sobre los mecanismos de expulsión. El crítico de arte, en *La exforma* traza un camino contrario al realizado en sus libros anteriores, porque no va desde las prácticas artísticas hacia una teoría general, sino desde la relectura de Althusser, la cual se carga de significados reveladores en nuestra presente coyuntura histórica. Allí descubre surgimientos imprevisibles, inscriptos en una temporalidad que va del futuro hacia el pasado, donde el pasado se modifica con el accionar del presente.

La característica sobresaliente de nuestras estructuras sociales es su carácter precario. Al contrario, la lógica imperante sugiere que el capitalismo y el modo de vida que éste impone, es el orden inevitable que rige al mundo. Para dismantelar este *ilusionismo reflexivo* (Bourriaud 2015 65) es necesario concebir al arte como un actor de la historia. Los hechos

artísticos tienen el poder de modificar el curso de las cosas, siempre en una profunda interacción con el contexto histórico en el que surgen, al marcar una inflexión que condiciona el pasado, pero también el futuro. El carácter aleatorio de la historia nos permite imaginar que nuestro modo de pensar, atrapado en el modelo actual de producción, pudo haber sido otro, o bien, puede desligarse de sus cadenas y proyectar una visión de la realidad desde otras perspectivas totalmente posibles.

Si alguien desea oponerse a un sistema, debe concebir previamente su naturaleza como *precaria*. Esta afirmación implica despertarse de una especie de hipnosis, fundir el mármol de las representaciones impuestas por la burguesía conservadora con el fin de ver el sistema vigente como una frágil *instalación*, un espectáculo, una representación convertida en realidad por la ideología (Bourriaud 2015 64).

La práctica artística, en este sentido, permite actuar sobre el mundo en común y proponer versiones alternativas, al dejar de manifiesto los montajes formales que constituyen la realidad social, no para denunciar algún hecho político-económico-social sino para señalar lo provisorio que puede ser y, al mismo tiempo, despertar el potencial creativo, para reconocer la precariedad en la que se sostiene el mundo. Al intervenir en esos modos de comprender los límites y las posibilidades de las formas de vida, el arte dirige una disputa con la política por imponer relatos que dan cuenta de esa *sensibilidad contemporánea* que nos atraviesa y nos pertenece.

III-Un recorrido aleatorio

La organización de los capítulos de la presente investigación implica asumir una coherencia para con la misma obra narrativa que es objeto de estudio, principalmente porque las problemáticas que se distinguen están vinculadas entre sí, como también cada historia teje relaciones con las demás, creando un modo en común de figurar el universo ficcional en el que se inscriben.

La falta de convención de un continuo narrativo clásico permite agrupar zonas de interés que interconectan diferentes momentos narrativos, apostando a visibilizar *imágenes*

pensativas que ganan densidad, al estar inmersas en los relatos, y que se relacionan a partir de las distintas temáticas que diferenciamos.

Si bien cada tópico focaliza en detalle sobre algunas historias más que en otras, la escritura se vuelve circular, recursiva, como si formara espirales que van y vienen sobre debates que guardan *a priori* una relación entre sí. El recorrido aleatorio y relacional que proponemos se apoya en la transversalidad de lo singular del modo narrativo, característica que es extensiva a todos los relatos. Por lo tanto, el orden bien podría ser distinto, ya que no se sostiene por una sucesión argumental. De todas maneras, al discriminar la potencia de reflexión de las narraciones, diferenciamos cuatro núcleos problemáticos, correspondientes a cada capítulo, sobre cuestiones que el arte (ya sea literario, visual o escénico) contemporáneo pretende complejizar y visibilizar: la heterocronía, lo documental, el compromiso ético con la historia y la pensatividad.

A su vez, el carácter aleatorio de la escritura crítica concuerda con una condición de la temporalidad que es clave en nuestro presente. Afirma Bourriaud (2015) que la concepción heterocrónica del tiempo es propia del arte contemporáneo y articula pensamientos dinámicos, unos signos dispersos. Al leer a las ficciones de Chejfec desde el *pensamiento temporal* vemos que el operador temporal, que está en el centro de cada intriga, se mueve por medio de asociaciones que combinan una heterogeneidad que nos remite al *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Es en ese sentido que el arte debe ser considerado como un actor de la historia. A propósito del tiempo histórico, fue Reinhart Koselleck (1979 [1993]) en *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* quien vio en cada presente las dimensiones temporales del pasado y del futuro puestas en relación.

El presente es por naturaleza incierto, parpadeante para siempre, oscilando entre huellas que dejó la Historia y la carga potencial que esta contiene. El arte insufla una fuerza positiva a esta incertidumbre: al subrayar el carácter precario del instante histórico, induce al observador a un estado de lucidez activa que resulta inseparable de la acción política (Bourriaud 2015 56).

Esta idea tiene su correlato en que los acontecimientos del arte son, al mismo tiempo, consecuencia de un contexto histórico y sucesos que cambian el curso de las cosas, como los *ready-mades* de Duchamp y el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malevich. A

propósito, Jorge Luis Borges en “Los precursores de Kafka” sostiene la tesis que afirma que cada obra inventa su genealogía y propone una historia del arte que tiene un efecto retroactivo. Así es como se traduce esta visión aleatoria de la historia, en el campo de la experimentación estética.

El arte contemporáneo se pregunta por las formas de organizar lo múltiple y privilegia los trayectos, las relaciones por sobre los objetos relacionales, desde una concepción heterocrónica del tiempo que posee un carácter aleatorio, que tiene el potencial para volver legible nuestra época.

Son varios los teóricos que colocan al tiempo en el centro de las discusiones sobre “lo contemporáneo”. Speranza (2017) explica por qué todo el arte es contemporáneo, incluso el del pasado, justamente porque nos dice otras cosas en nuestra época, como por ejemplo que el tiempo del “hoy” es un presente que se expande en direcciones contrarias, en sintonía con el “futuro pasado” de Koselleck (1979 [1993]). Parte de la premisa de que el tiempo ha ocupado a la crítica durante los últimos años, hecho que se lee en las reflexiones más estimulantes sobre la historia del arte que celebran la “soberanía de lo anacrónico”, de allí los estudios de George Didi-Huberman en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2000 [2011]) sobre la supervivencia y los anacronismos en la construcción de la historicidad, en los debates por el futuro del planeta y en la abrumadora colonización de la vida cotidiana en la era digital.

En este contexto se vuelve necesario imaginar un mundo en común y preservar la heterogeneidad y el arte es un buen lugar para llevarlo a cabo. La potencia de lo artístico crea dicho imaginario en sus manifestaciones visuales del presente y anticipaciones del futuro, prefigurando configuraciones aún inaccesibles a otros lenguajes. Este potencial se corresponde con la importancia de sostener el concepto de *ficción*, modificado, extrañado, expandido, pero reconocible en las narraciones de Chejfec.

Visuales heterocrónicas

En el primer capítulo trabajamos los modos en que desde la ficción se crean *visuales heterocrónicas*, las cuales permiten reflexionar sobre zonas problemáticas del pensamiento occidental, que el arte contemporáneo pretende visibilizar, para intervenir en una elaboración colectiva de sentido, en torno a la precariedad del sistema en el que vivimos.

Las imágenes que construyen escenas de marginalidad, pobreza y violencia, contienen una potencia reflexiva que decodifica los procedimientos mediante los cuales se legitiman. El propósito de indagar en *visuales heterocrónicas* segregadas por las narraciones, como lugares privilegiados para leer una condensación significativa, conecta estas escenas de la obra de Chejfec con una forma de identificar ciertas características de la estética contemporánea. Así, para definir *heterocronía* Bourriaud (2015) piensa en la traducción de una visión aleatoria en la composición artística.

La *heterocronía* conforma el discreto sello de nuestro tiempo: las investigaciones que realizan los artistas se apoyan en el auge y desarrollo de las herramientas informáticas de archivo y de búsqueda, con el fin de convocar y de meter en *copresencia* épocas y lugares de lo más diversos (Bourriaud 2015 95).

El vínculo intrínseco que la imagen tiene con el tiempo (Didi-Huberman 2000 [2011]) y la importancia de la dimensión sincrónica que habilita este presente, con el pasado y el futuro, permite suponer que la clave de nuestra época está relacionada con una percepción particular de la temporalidad, que establece enlaces en distintas direcciones y abre las puertas a otros modos del pensamiento. La imaginación, los cruces que aparecen en el devenir sucesivo y las capas temporales que se hacen visibles en las imágenes, dejan leer, en las *visuales heterocrónicas* algunos rasgos del naciente siglo XXI.

La escritura documental

En el segundo capítulo nos proponemos indagar en la pulsión documental, la cual atraviesa una vasta zona de la narrativa de Chejfec. La necesidad de incorporar estrategias de *documentalidad* es compartida por el arte contemporáneo y la escritura de ficción. Así, una serie de artistas de diversas disciplinas se identifican con esta “nueva e insistente condición testimonial del arte contemporáneo” (Garramuño 2015 20).

Un fragmento del manuscrito de *Baroni: un viaje*, escaneado y publicado en el blog de Sergio Chejfec, *Parábola anterior*, permite el ingreso al debate acerca de la posibilidad aurática que el soporte físico sustenta, a partir de su existencia virtual en la era digital. Estas “iluminaciones profanas”, como las llama Sandra Contreras (2016), se vinculan con aquellos modos de sobrevida de la escritura, que instalaciones y performances contemporáneas

documentan. Ingresar al conglomerado textual que rodea a *Baroni: un viaje*, desde el manuscrito escaneado y subido al blog, supone trabajar una serie de contradicciones y cruces entre diversas materialidades (imagen visual, texto escrito, trazo de escritura) para cuestionar los protocolos hegemónicos de lectura y escritura pero también, descubrir una circularidad narrativa articulada en base al pensamiento del escritor, quien pretende darle a lo vivido una dimensión reflexiva.

La relación de los relatos con la era digital y las nuevas tecnologías, se traduce en modos de diseñar las historias desde patrones de pensamiento acordes a los dispositivos disponibles. Se trata de temporalidades que se yuxtaponen y que nos obligan a revisar el vínculo entre pensamiento y narración. Los modos de *documentalidad* a los que apuesta la escritura de Chejfec, colocan a la descripción de imágenes fotográficas en pasajes relevantes, justo allí donde la narración adquiere una densidad significativa que hace de lo visual el registro privilegiado para observar el presente.

Imágenes de la Historia

En el tercer capítulo nos introducimos en la actualidad del debate en torno al estatuto de la ficción, en relación a la narración de la historia. Esta problemática se abre con la pregunta por las posibilidades de la literatura para reconstruir el pasado histórico reciente. La prosa de W. G. Sebald promulga el valor del trabajo de la ficción, gracias a la creación de documentos y la capacidad imaginativa de nuestra memoria, para restituir las ruinas del pasado, desde una narrativa basada en un compromiso ético y en las posibilidades que le brinda el ejercicio literario. Este proceder narrativo es acorde a los postulados de Nicolas Bourriaud (2015), cuando afirma que el arte debe ser considerado como un actor de la historia y que la imagen está en el centro del proceso cognitivo, apto para desplegar un modo del pensamiento que procede por asociaciones aleatorias.

Los narradores chejfeanos transitan por historias de vida ajenas, porque son testigos indirectos de experiencias límites, de seres que han padecido las tragedias de la historia y que, justamente por eso, ya no pueden transmitir su legado. Entonces, el rol de los protagonistas se enfrenta con el dilema de la inevitable distorsión de lo narrado, pero desde la imaginación como imperativo ético, se les impone la pregunta por la verdad. Las narraciones exploran las contigüidades entre los sueños y el recuerdo, entre la percepción y

la imaginación, para que la memoria se disuelva en la ficción de la historia, siempre desde un sutil trabajo documental, que reenvía a vidas que se restituyen gracias al ejercicio de la *posmemoria*.

La pensatividad del mundo

En el último capítulo nos centramos en los modos en que las ficciones invitan a observar un estado del mundo, el cual se pone de manifiesto a través de *escenas pensativas*, que refutan la oposición entre la operatividad del arte y la inmediatez de la imagen. La *pensatividad*, como la define Rancière (2008 [2013] 105), designa un estado indeterminado entre lo activo y lo pasivo, en donde el pensamiento toma distancia del que lo ha producido, y deja un espacio abierto para los significados de aquel que la mira. En las narraciones, un observador visualiza una imagen que tiene el potencial de develar algún tipo de descubrimiento, el cual permite discutir acerca de la potencia de la ficción para ser parte de esas “máquinas ópticas” (Bourriaud 2015 9), que proporciona el arte contemporáneo.

A partir de la figura de Félix, el narrador, en cada caso, diseña diferentes maneras de proyectarse en el relato. Entendemos que cada historia desarrolla una situación de inicio que se despliega gracias al *pensamiento temporal* y se detiene ante las revelaciones. Este mecanismo textual adquiere particularidades que permiten problematizar las maneras en las que desde la ficción es posible la construcción de una imagen, que denote algún aspecto del estado actual de nuestra vida en sociedad. En los relatos, las caminatas desembocan en *lugares de abandono*, sitios que establecen una relación directa con el ejercicio de imaginación que se propone al comienzo de cada historia, y habilitan un tiempo propicio para imaginar el rol de la literatura en el futuro, justo cuando comprendemos, junto al escritor, que la dificultad ya no está en el lenguaje, sino en el mundo.

Capítulo 1

Visuales heterocrónicas

I-Operadores temporales e imágenes de marginalidad, pobreza y violencia.

Los relatos de Sergio Chejfec presentan desde el comienzo el material narrativo de base que da impulso al desarrollo de las anécdotas. Las situaciones de inicio continúan con ejercicios de imaginación y trabajos de memoria, por medio de los cuales acontece el pensar. En cada periplo, un pensamiento ocupa el lugar de la acción y se despliega en trayectos narrativos, para luego resignificar el planteo del principio, con la materia reflexiva esparcida en la historia. Nos proponemos atravesar una serie de narraciones, agrupadas según ciertas modulaciones enunciativas que, a través de un continuo temporal, segregan *visuales heterocrónicas*, momentos narrativos que pretenden señalar problemáticas donde la reflexión es inminente.

En *El aire* (1992), Barroso, el personaje protagónico, lee en un diario una frase que prefigura su destino. En *El llamado de la especie* (1997), un poblado silencioso preanuncia el éxodo del que va a ser testigo la narradora. En *Boca de lobo* (2000) el narrador pretende desentrañar la medida de los cambios en una geografía que parece no mutar pese a ellos. En los tres casos el personaje se siente ajeno al entorno citadino, o bien no pertenece al barrio en el que se circunscribe la anécdota. En *El aire* Barroso practica una especie de reconocimiento de su propia vecindad, a partir de un cambio en su vida que lo coloca fuera de su rutina. En *El llamado de la especie* la narradora visita poblados pequeños y se instala en ellos hasta que ocurre una emigración en comunidad. En *Boca de lobo* el narrador no pertenece al entorno fabril que visita. Los protagonistas están dentro de la acción pero, por diferentes razones, se colocan a cierta distancia de aquello que perciben de lo exterior. Por lo tanto, en ningún caso lo que ocurre en las narraciones se sitúa en la interioridad desde la que experimentan sus vivencias personales sino que, a través de ellas, podemos observar un estado del mundo que la ficción ofrece, en tanto escenas apreciables en el espesor de la trama.

Seguimos el continuo narrativo para indagar cómo cada narración crea modos de observación que registran la manera en que el mundo se pone de manifiesto. Allí, en las

escenas de revelación conviven los imaginarios compartidos con otras expresiones de la literatura y el arte contemporáneos. Los relatos producen imágenes para intervenir en una elaboración colectiva de sentido, en torno a la precariedad del sistema en el que vivimos.

La potencia de la ficción en la heterocronía de la imagen

En *El aire*, la narración oscila entre lo que le sucede al ingeniero Barroso y lo que ocurre en el mundo que lo rodea. Entre las percepciones del personaje y la voz narradora se configura el sistema enunciativo, en un enclave ficcional que es interior y exterior a los hechos. Al inicio, una cita entrecomillada de un párrafo que lee Barroso en un diario condensa el espesor narrativo en una temporalidad, que se define en una circularidad perfecta, desde la que se prefigura el devenir de la historia.

Y así, el valor de su carácter radicó en combinar desidia con impaciencia. Esto puede parecer contradictorio, o en todo caso infrecuente, pero fue (*sería*) la circunstancia que le permitiría (*permitiera*) soportar la agotadora tensión de su época: el pasado era el olvido, el futuro era irreal; quedaba por lo tanto el presente aislado del universo, como una burbuja suspendida en el aire que necesita sin embargo de ese mismo tiempo del que está exiliada para permanecer flotando sobre su ambigüedad (*El aire* 14, 189)⁹.

Comprender las mínimas variaciones que la frase de inicio presenta en el final del relato, implica desplegar la anécdota dentro de una lógica ficcional que sólo en la narración encuentra su potencia. Sostenemos que el carácter narrativo es central para darle sentido a aquello que el texto propone imaginar. El *pensamiento temporal* se despliega mediante el recorrido que empieza con una primera frase que se repite al final, levemente modificada en los tiempos verbales.

Al suplantarse el pretérito por el condicional (fue-sería) y el condicional indicativo por el pretérito subjuntivo (permitiría-permitiera), la lectura del periódico se transforma en el final de la historia que leemos en el comienzo. La narración se sitúa en la tensión de la época, en una historia que reescribe los modos de percibir la lógica causal entre los acontecimientos

⁹ Entre paréntesis las variaciones verbales que aparecen en el párrafo que se repite al final del relato (*El aire* 14, 189).

y las noticias periodísticas. Esto quiere decir que aquello que se lee condiciona lo que sucede en el mundo, de modo que la vida del personaje se ve profundamente alterada por otro funcionamiento de la realidad, que se descubre en la circularidad narrativa del relato.

La historia escapa de la dimensión subjetiva de Barroso, al efectuar un movimiento hacia aquello que acontece en las inmediaciones de su barrio. A su vez, el relato no busca configurar una mirada totalizante de lo social. La ficción escapa a una lectura realista clásica sin caer en una fragmentación narrativa y en una subjetividad perceptual, más acorde a la experimentación vanguardista. Entonces, nos proponemos ver de qué manera es posible escapar de la lectura que encuentra en la vida del personaje un equivalente a un deterioro más significativo a nivel social.

El escritor austríaco, Peter Handke, reciente Premio Nobel de Literatura (2019) escribió en 1972, *Carta breve para un largo adiós*, novela que parece inspirar la anécdota de *El aire* de Sergio Chejfec. En el relato de Handke un hombre recién divorciado realiza un viaje para reflexionar sobre su vida y, a través de ejercicios introspectivos, logra salir transformado. En el transcurso descubre que su ex mujer lo persigue y la carta breve del título lo impulsa a la escritura de una despedida agri dulce, que le permite sanar y renovarse.

Si bien la narración de Chejfec cambia el espacio, porque Barroso no realiza ningún viaje, al contrario, intenta subirse a una lancha rumbo a Uruguay y se arrepiente antes de zarpar, y al revés que el personaje de Handke, el ingeniero recibe cartas de su ex mujer, pidiéndole que no la siga, existe una relación entre ambas narraciones. Un paralelismo en ciertas situaciones y determinados elementos, como las fotos, las cartas, que hacen pensar que algo de la exploración que pone en escena Handke es recuperado por Chejfec.

Nos interesa vincular a los textos para observar en dónde radica la diferencia entre ambos, sobre todo en relación al tiempo. Resulta productivo contrastar la modulación narrativa: en *El aire* se produce una distancia con la dimensión psicológica del personaje protagónico, como si se vaciara de pasado, de recuerdos, de experiencias, y, al contrario, el personaje de *Carta breve para un largo adiós* consigue salir del duelo y reencontrarse consigo mismo. Chejfec no se inclina por una versión psicológica del infortunio amoroso, como sí sucede en el relato de Handke, donde el protagonista se dirige hacia una búsqueda interior, repleta de hallazgos en relación a su historia individual, que se expresa en una clara indagación psicológica. Así leemos, por ejemplo:

Recién ahora descubro en mí algo así como una memoria activa –dije–, mientras que antes sólo conocía una memoria pasiva. Al poner en acción el recuerdo, no quiero repetir la vivencia como un todo, sino busco que las primeras pequeñas esperanzas que sentí entonces no vuelvan a atrofiarse en forma de desvaríos (Handke 1972 [2015] 76).

Barroso recorre un camino en la dirección opuesta, cada vez recuerda menos. Día a día sus impresiones se vuelven más confusas y la realidad más incierta y dolorosa:

Barroso pensó en su vida, en acaso cuánto le quedaba por vivir, y calculó; y sólo ahora, con la ausencia de Benavente, ese número adquiriría una calidad ajena al tiempo y permeable a la amenaza. En este momento le sobrevino otra vez el dolor, tan intenso que a duras penas pudo acercarse hasta el umbral a descansar (*El aire* 171, 172).

El deterioro físico de Barroso es una consecuencia de la desorientación en la que cae cuando su mujer se ausenta. Esta ausencia, inesperada para el protagonista, lo induce a salir de su cotidianeidad y recorrer el barrio. La línea argumental avanza día a día y pone en paralelo el deterioro de la casa, de la ciudad y del cuerpo de Barroso. Sin embargo, no existe una relación causal, ni metafórica, al estilo del *realismo clásico*, entre la crisis personal del ingeniero y el desmejoramiento urbano. La relación se establece porque su nueva vida le facilita el redescubrimiento de su entorno más inmediato, ya que ahora dispone de un tiempo vacío para salir a caminar.

La situación comienza cuando Benavente, su mujer, le deja una carta por debajo de la puerta, justo en un momento en el que Barroso se encuentra en el departamento, en un horario en que normalmente está en su oficina de trabajo, interrumpido por un incendio que lo expulsa de su rutina laboral. Como demora en reaccionar, cuando sale al balcón para verla divisa una cabellera rubia que luego se convierte en un punto amarillo. Esa visión aérea, que es muy frecuente en las narraciones de Chejfec, inicia una serie de visuales que provienen del paisaje cotidiano por el que se mueve el personaje. El desajuste en la temporalidad, que provoca el alejamiento de su mujer y el hecho de quedar desobligado del trabajo, lo deja en una especie de presente perpetuo que enrarece las relaciones con el pasado y con el futuro.

Antes de la llegada de la carta, la lectura del periódico preanuncia una relación con el mundo exterior, que se descubre a medida que Barroso sale de su casa y observa, para más tarde leer los diarios y descubrir un funcionamiento inverso: las noticias anticipan los hechos.

La carta que recibe de su mujer, la primera vez que la lee, dice: “Me voy a Carmelo. No me sigas. Más adelante voy a escribirte” (18). Cuando relee la carta, dice: “No me sigas. Más adelante te escribo. Viajo a Carmelo” (23). Incluso, cuando redescubre la carta que había guardado en un libro, lee: “No me sigas, voy a Carmelo, más adelante te escribo” (91). En estas pequeñas diferencias se expresan los desacomodos perceptuales, como mutaciones inexplicables, que Barroso experimenta durante los días siguientes al abandono. La casa le muestra una y otra vez la ausencia de su mujer: en la falta del cepillo de dientes, en los platos sin lavar y en la memoria de la sombra de su cuerpo en los días de tormenta. Barroso empieza a sentir los contratiempos que provoca dicha ausencia, por ejemplo, el corte del suministro de agua. Imprevistos que suelen pasar por nimiedades cotidianas adquieren una dimensión inusual a raíz de la carga afectiva por la que transita el personaje. Poco a poco, esas anomalías que aparecen en el hogar las comienza a notar en la ciudad y, finalmente, en su cuerpo.

Barroso entra al baño y se queda mirando al espejo intentando reconocerse, como el narrador de *Boca de lobo*, que se mira al espejo y su imagen desaparece, al igual que Félix en el video de William Kentridge, personaje alter ego del narrador de *Mis dos mundos*¹⁰. Los personajes van perdiendo su identidad, desdibujando sus rasgos, volviéndose extraños a sí mismos, como si se estuvieran transformando en seres incompletos, vacíos, disponibles a las circunstancias.

En *El aire*, lo que deja el abandono de su mujer es un tiempo neutro, para un obsesionado con el cálculo como el ingeniero Barroso, “la angustia de carecer de medida” (27) es la tragedia que lo lleva a salir de su casa y deambular desorientado. La carta pertenece a un orden lejano, sedimentado en el recuerdo, su llegada no parece un hecho reciente. Lo escrito se convierte en algo dudoso, mientras que las imágenes que rodean su mente son el presente de su pensamiento.

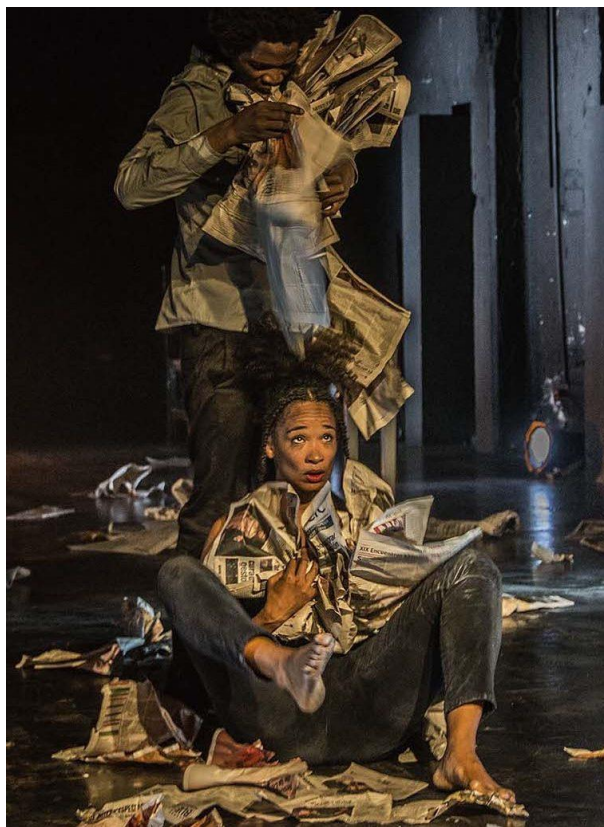
La lectura de Beatriz Sarlo, “La ficción inteligente” ([1992] 2007), destaca la originalidad de *El aire*, al tratarse de una historia no psicológica sino conceptual del hueco de una ausencia. Este aspecto conceptual tiene que ver con la medida de la realidad, porque

¹⁰ Nos referimos a “Félix in exile”, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=k5w_CkyPa

la insistencia de calcularlo todo, que caracteriza al personaje, se ve dislocada para dar lugar a otra visual de lo cotidiano.

Al despertar en su departamento, el ingeniero ve a una mujer en el edificio de enfrente, quitándose la ropa. En otra oportunidad, una cajera de supermercado se desabrocha el delantal para provocarlo. Estas escenas, que ahora le llegan del mundo exterior, le recuerdan su nueva condición solitaria y le actualizan la ausencia de Benavente, una y otra vez, a la manera de una sutil intimidad que echa de menos.

Barroso decide tirarse a la cama a leer los diarios. Esta actividad lo arroja a una temporalidad que ordena en secuencias la realidad, que de otra forma no adopta ninguna organización al estar en un permanente “vacío cronológico” (45). Hojea dos meses de diarios y le quedan las manos ennegrecidas por la tinta, esa misma tinta que fabrica Julio en *El llamado de la especie*. Esta imagen de un montón de diarios resonando en la cabeza y en la piel nos recuerda una imagen de la puesta en escena *Noise* de Judith Sánchez Ruiz y Edivaldo Ernersto, cuando la cabeza de ella queda oprimida por un montón de diarios¹¹.



1-*Noise* (obra de danza de J. Sánchez Ruiz y E. Ernesto).

¹¹ Fragmento de la obra referida disponible en <https://vimeo.com/195544457>

En esta obra de danza, la bailarina cubana y el bailarín de Mozambique se reúnen para que el tiempo se construya desde los cuerpos en movimiento, en secuencias donde el diálogo se establece en un compás entre dos narrativas, que se van acercando para desembocar en los instantes que proponen los periódicos, que llenan el espacio hasta formar una especie de peluca en la cabeza de ella, la que desesperada intenta detener el torbellino. Se trata de formas metafóricas que el arte propone para reflexionar acerca del exceso de noticias que circulan de manera acelerada.

El agobio por la cantidad de información es una imagen típica de la sobreabundancia de hechos, que no hacen más que aturdir, o incluso tapar los sucesos relevantes de la vida social, que se olvidan sin más, ante un mundo que sigue su curso, sin detenerse a pensar en los horrores que nos acostumbramos a soportar en los tiempos que corren. Esta imagen también está presente en el video *Félix in exile* (1994) de William Kentridge, donde los negros africanos muertos son cubiertos de diarios, hasta confundirse con el paisaje y desaparecer.



2-*Félix in exile* (cortometraje de W. Kentridge).

A Barroso, el material escrito que ofrecen los periódicos, le ordena la realidad, le da una consistencia que de otra forma carece. Lo que le ocurre al leer las noticias es exactamente lo opuesto que experimenta el narrador de *Boca de lobo*, quien se desilusiona una y otra vez

ante la no correspondencia de las novelas con la realidad. Estos modos de relación entre lo escrito y la forma en que se ve el mundo adquieren una importancia central para acceder al funcionamiento de la temporalidad en las narraciones. También la escena de inicio de *Los planetas* está marcada por la lectura de un periódico. Así, el lugar de la prensa encuentra un correlato inmediato y de prefiguración de lo que acontece en el plano de la realidad. Al contrario, el lugar de la literatura, de las novelas, es desechado por artificioso y por no responder a ningún tipo de vínculo con lo que acontece en el mundo.

Estas configuraciones imaginarias vienen a ilustrar, en clave narrativa, ideas acerca del espacio privilegiado que ha perdido la literatura para decir el mundo y el espacio menor, lateral, hasta equivocado que puede tener en la actualidad. Esta pérdida del papel hegemónico de la literatura trae aparejado un rol de mayor importancia a la prensa diaria escrita, que viene a prefigurar una temporalidad. En el caso de *El aire*, las noticias en los periódicos anticipan los hechos relevantes de la vida en sociedad.

La noticia era ambigua, no porque fuera confusa sino porque consistía en una noticia a medias; era un proceso, no algo que hubiera sucedido ayer. El título decía “Ciudades elevadas y ocultas”. La foto consistía en una toma hecha desde un avión, pensó Barroso, y se veía una indefinida extensión de manzanas con rasgos más o menos semejantes, de los que uno de los principales era el perfecto cuadrículado de las calles. Encima de las casas y edificios había viviendas precarias hechas de tablas, chapas, ladrillos o bloques sin revocar (*El aire* 63).

Barroso cae en la cuenta que los periódicos están destinados para aquellos que necesitan descubrir el mundo día a día. Los diarios son el nexo entre la casa y el barrio. Las caminatas trabajan esa relación, extrañándola, al punto en que la lógica temporal se quiebra y se invierte. Ya no son los diarios los que registran la realidad sino que la prefiguran. Este descubrimiento de Barroso pone en paralelo el desajuste temporal en que lo instala el abandono de su mujer, como un *no tiempo* y la anticipación de la realidad leída en los diarios. Esta configuración perceptual tiene implicancias directas sobre la percepción temporal, pero el elemento que se suma a esta nueva función de la prensa escrita instala una pregunta que pertenece al campo de la realidad social: ¿Cómo construimos una idea de realidad

compartida? y ¿cuál es el rol de los medios masivos de comunicación, en este caso los diarios, en esta configuración?

Barroso descubre este funcionamiento de la prensa escrita en medio de sus caminatas, las cuales le muestran una serie de nuevos modos de intercambio. En las calles prevalece la oscuridad, la humildad y un mayor número de gente. El ingeniero observa en las esquinas a muchedumbres esperando el colectivo que pagan el boleto con botellas. Poco a poco se empieza a describir otro orden de funcionamiento de la realidad. A pesar de la lentitud que la falta de dinero y los escasos medios de locomoción le imprimen al ritmo ciudadano, la ausencia de violencia y la limpieza del suelo y del aire configuran una visual de la ciudad en retroceso y un avance de la naturaleza penetrando en el espacio urbano.

A propósito, Sergio Chejfec reconoce una intención de homenajear a Martínez Estrada dándole forma narrativa a ciertos emblemas de su pensamiento. En la entrevista que le realiza Mariano Siskind (2005), profundiza no sólo en la idea de avance del campo en la ciudad como materia narrativa, sino también en su intención de no escribir una novela realista, referencial, en el sentido de representar, anticipadamente, algunas consecuencias del neoliberalismo en la Argentina del 2001, como podemos leer en el presente la realidad social de *El aire*. Lo interesante es que esa zona álgida de lo social que aparece en el relato no establece una configuración en términos realistas, sino que apela a un imaginario post-capital, un mundo donde el dinero se encuentra en extinción pero, a diferencia de lo predecible, la violencia está ausente de la escena pública¹².

En este sentido, la literatura ofrece un potencial creativo inaccesible para otro tipo de discursos, como puede ser, justamente, el sociopolítico. Bajo esta consigna, el perfil de los *nuevos realismos* apela por un registro enrarecido, que hace uso de un tiempo narrativo que le permite encontrar en el arte de novelar una relación propicia entre el mundo y la ficción.

Entonces, allí, en esa ciudad renovada, Barroso observa escenas que lo dejan pensando: una niña corre con un sobre en la mano, unos niños lloran hasta encontrar a su

¹² Chejfec, ante la pregunta de Mariano Siskind acerca de la obsesión por la política y las escenas sociales, responde: “Nunca me interesó una literatura que rompa los límites entre el mundo efectivo y el mundo representado. En lo social y lo político encontré una excusa, una manera de superponer capas de sentido que complejizaran la relación entre literatura y vida social. Lo social y lo político en mi literatura supone la construcción de un objeto diferenciado, independiente de la vida corriente, pero no tan independiente como para que se desintegre toda relación. Una construcción suficientemente autónoma como para que no sea una referencia directa, transparente a lo social, sino más bien una connotación o una metáfora” (2005, 40).

mamá y correr a sus brazos. En un principio, a la imagen de la niña la interpreta como una premonición de la llegada de una nueva carta pero, al revés de lo que sucede con las postales de Félix en *Los incompletos*, que cuando el narrador piensa en el amigo recibe una nueva postal, la carta de Benavente no llega. De regreso a su casa, lee la prensa y se detiene en una nota con una foto de la zona que había estado recorriendo a pie. Barroso lee que la gente construye sus casas arriba de los techos y mira en la foto a los niños abrazando a su madre. El ingeniero descubre que los diarios se anticipan a los hechos.

Lo inquietante es que Barroso llega tarde a estos cambios y su vida, al quedar *fuera del tiempo* de su rutina, se abre hacia lo evidente, como si antes, en la comodidad de su inconciencia, hubiese permanecido en el mundo sin verlo. Así como su lenguaje de infancia contrasta con los usos y modismos actuales, su ignorancia choca ante estas posibilidades de intercambio que la falta de dinero provoca, como la necesidad de edificar en los techos para evitar los costos del traslado. Barroso cae en la cuenta de que para el resto de los vecinos estas situaciones son percibidas como normales, que ya se han instalado como prácticas sociales.

En cuanto a la representación realista, la misma narración se encarga de interrumpir la línea causal entre la vida de Barroso y la urbe. Lo que le acontece al protagonista no está narrado para ver desde allí ciertas coordenadas de la historia, desde las cuales leer el presente, porque, como sugiere el texto, las comodidades de su departamento nada tienen que ver con el crecimiento de la marginalidad social:

En el cuarto, una doble hoja de periódico ocupaba el centro de la cama, la fotografía de las terrazas de Buenos Aires era un hueco de oscuridad abierto entre las sábanas. Como ayer frente a las ruinas, se habría equivocado de medio a medio si hubiera tenido la intención de interpretar esta imagen de pobreza en ascenso –contrastando con su dormitorio medianamente confortable- como una alegoría o un mensaje dirigidos a su condición, y por fortuna no cayó en ese error (*El aire*, 66).

No es la impugnación del verosímil, ni la escritura “antirrealista” lo que le permite a la ficción segregar *visuales heterocrónicas*, sino el continuo narrativo inmerso en un operador temporal. La temporalidad se organiza retroactivamente en un periplo que encuentra su lógica

al final. Al seguir el devenir asociativo de los motivos que entrelazan los ejercicios de imaginación y los trabajos de memoria, encontramos un pensamiento que está en la base del relato, el cual guía a la acción, del comienzo hasta el final, por una trama que permite visualizar un estado del presente de la Argentina, o más bien de cualquier metrópoli de fin de siglo XX que, atravesada por la crisis económica, busca salidas para rediseñar sus posibilidades de vida en sociedad.

La lectura que ensaya Fermín Rodríguez sobre *El aire* en “Señales de vida: ficciones y territorios en crisis” (2017) muestra el vaciamiento de sentido que el reparto del espacio y de cuerpos, que desde los años de formación de las culturas nacionales, construyen el territorio de lo que denominamos literatura argentina¹³. Desde una perspectiva biopolítica trabaja una serie de ficciones que diseñan el imaginario de la crisis social provocada por las políticas económicas liberales en la Argentina de los años noventa, desde una literatura que reconfigura un espacio entre lo biológico y lo social. Sin embargo, en cuanto al aspecto narrativo apela a la destrucción del verosímil y afirma que la historia se deshace en trayectorias azarosas, en una “pérdida de la dimensión narrativa” (Rodríguez 2017 55).

Si bien es posible deconstruir el verosímil, por ejemplo, en lo inverosímil de la falta de violencia, los paseos urbanos están inmersos en una lógica continua de asociaciones que permiten el trazado narrativo en un ir y venir, entre lo subjetivo y la vida en sociedad. Posiblemente, la lectura de la digresión narrativa está relacionada con este juego constante entre la perspectiva distanciada de la dimensión interior del personaje y, al mismo tiempo, una impugnación del realismo. Así, entran en juego dos modos de legibilidad de la ficción que chocan entre sí. La lógica del verosímil tiene que ver con la congruencia en las acciones y los caracteres que la activan, aquí estamos dentro del régimen de la representación, porque hablar de espacios digresivos y de descripciones laterales significa buscar el sentido en el verosímil. Por consiguiente, del mismo modo que se lo impugna, se continúa leyendo lo ficcional bajo su predominio.

¹³El ensayo de Fermín Rodríguez (2017) propone leer una zona entre lo biológico y lo social donde la cuestión de lo viviente se torna el material de una historia literaria. Así, la realidad biopolítica de lo corporal se transforma en objeto de un nuevo régimen de significación, que articula la vida del personaje con una configuración de la circulación en el territorio. El abandono de Benavente le causa a Barroso una disminución de la circulación del torrente sanguíneo, mientras que el reemplazo del dinero por el vidrio trae consigo una desaceleración del intercambio.

No son argumentos ni lógicas conceptuales los que permiten acceder al continuo de la anécdota, sino que hay estrategias narrativas que construyen la historia, a partir de un presente que remite a sí mismo como pasado, gracias a la actualización de un recuerdo. Explicamos cómo se desarrolla la historia que se narra en *El aire* al colocar a esa suspensión del tiempo en el centro del relato y tomar distancia de la idea de digresión y de pérdida de narratividad. La puesta en suspenso del presente tiene su traducción a imagen en aquel salto que da Barroso desde la lancha que va hacia Carmelo, al muelle del puerto del Tigre desde donde estaba por zarpar. Este es el momento en que la percepción temporal se suspende y graba al cuerpo de Barroso saltando, en la memoria de los ocasionales espectadores. Ese presente aislado del universo, que prefigura su destino, se configura en una imagen fijada en el recuerdo de la comunidad como: “El hombre que había saltado desde la lancha que va a Carmelo” (*El aire* 150).

Desde la perspectiva de Henri Bergson en *Materia y memoria* ([1896] 2006), a partir de estudiar la realidad del espíritu y la realidad de la materia, comprendemos que es falso reducir la materia a la representación que tenemos de ella, pero también es falso pensar que la materia produce en nosotros representaciones de otra naturaleza. En otras palabras, idealismo y realismo serían dos vértices opuestos que se reúnen en la conformación de imágenes, lo que más adelante nos conduce a reflexionar que el vínculo entre la percepción y el recuerdo está dado por la conformación de imágenes en nuestra memoria:

Toda imagen es interior a ciertas imágenes y exterior a otras; pero del conjunto uno no puede decir que nos sea interior ni que nos sea exterior, puesto que la interioridad y la exterioridad no son más que relaciones entre imágenes. Preguntarse si el mundo existe solamente en nuestro pensamiento o más allá de él, es enunciar el problema en términos insolubles, suponiendo que ellos sean inteligibles; es condenarse a una discusión estéril, donde los términos pensamiento, existencia, universo estarán necesariamente tomados en una y otra parte en sentidos totalmente diferentes. Para zanjar el debate, es preciso ante todo encontrar un terreno común en el que se entable la lucha, y puesto que nosotros sólo captamos las cosas en forma de imágenes, es en función de imágenes, y solamente de imágenes, que unos y otros debemos plantear el problema (Bergson 1896 [2006] 41).

La potencia narrativa de *El aire* radica en la conformación de imágenes que conectan temporalmente el relato. Allí, la percepción de la realidad desde los periódicos coincide con la percepción de la realidad mientras el personaje camina por las calle, lo que cambia es la lógica temporal que invierte el sentido. Por esto es importante recuperar la tesis bergsoniana y situar las imágenes como nexos entre la subjetividad de Barroso y lo que acontece en el mundo.

Barroso era una persona de temporalidades desplazadas. El presente es casi siempre una continuidad, pero en él era exclusivamente una tensión. En estas condiciones, la vida podía resultar soportable en la medida en que se sustrajera del dominio de esa ley, pero como hacerlo también significaba apartarse del tiempo auténtico, Barroso subsistía dentro de un estadio fortuito, incidental, extranjero de la realidad e incluso anacrónico (*El aire* 87).

El ingeniero recuerda una tarde compartida con Benavente mucho tiempo atrás, en su antiguo vecindario del conurbano. Estaban en el primer piso de la casa, desde el cual podían ver un terreno baldío con un caballo. Al final de ese día vomitó, había sido la última vez, hasta el momento en que aparece el recuerdo y, junto a él, el malestar. Ese día feriado en el cual no tiene dinero para comer y le cuesta volver a su casa, encuentra otra carta de Benavente: “Voy a Colonia. No me sigas. Más adelante te escribo” (*El aire* 122).

Giles Deleuze en *Diferencia y repetición* (1968 [2012] 161) recupera los estudios de Bergson para mostrar cómo el sentido se actualiza en las imágenes psicológicamente asociada a los mismos, así vamos del presente al pasado y de los recuerdos a la percepción. Recoge de *Materia y memoria* el esquema de un mundo de dos focos, uno real y otro virtual, donde una serie de “imágenes-percepciones” y de “imágenes-recuerdos” organiza un circuito recursivo. El objeto virtual no es un antiguo presente, porque en el presente está la serie de lo real en tanto constituida por la síntesis activa, es decir, como contemporáneo de su propio presente, preexistente al presente que pasa. Lo real es lo que está siempre allí, por eso, el objeto virtual no es nunca pasado con respecto a un nuevo presente, como tampoco es pasado con respecto a un presente que ha sido. El objeto virtual no existe más que como repetición en presente, proveniente de un olvido que lo vuelve contemporáneo a sí mismo.

En este sentido nos interesa pensar en la repetición de la escena en la que concluye la vida de Barroso. El final del personaje es una reiteración de aquello leído por él mismo en el inicio del relato. Las noticias que el ingeniero reconoce siempre aparecen primero en los diarios y luego acontecen en la realidad del barrio. Así, las repeticiones efectúan un recorrido inverso al conocido, porque lo que se reitera no es la noticia que replica las escenas de la vida colectiva, si no, al revés, son los habitantes de un Buenos Aires reconocible y extraño los que hacen aquello que los periódicos ya habían expresado en sus páginas de tinta y fotos, en un pasado que sigue siendo presente en la percepción del protagonista.

Poco importa que el antiguo presente actúe no en su realidad objetiva, sino en la forma que ha sido vivido o imaginado. Pues la imaginación no interviene aquí más que para recoger las resonancias y asegurar los disfraces entre los dos presentes en la serie de lo real como realidad vivida. La imaginación recoge las huellas del antiguo presente, modela el nuevo presente sobre el antiguo. La teoría tradicional de la coacción de repetición en psicoanálisis sigue siendo esencialmente realista, materialista y subjetivista o individualista. Realista, porque todo “pasa” entre presentes. Materialista, porque el modelo de una repetición bruta automática permanece subyacente. Individualista, subjetiva, solipsista o monádica: porque el antiguo presente, es decir, el elemento repetido, disfrazado, y el nuevo presente, es decir, los términos actuales de la repetición travestida, son considerados tan sólo como *representaciones* del sujeto, inconscientes y conscientes, latentes y manifiestas, reprimidas y reprimidas (Deleuze 1968 [2012] 165).

El aire presenta una serie de articulaciones de diferentes modulaciones de la percepción, en simultáneo a otra configuración de la circulación en el territorio. El reemplazo del dinero por el vidrio trae consigo una desaceleración del intercambio, una “remisión de la ciudad” (159), que propone arrojar la imaginación hacia un mundo post-capitalista. De igual modo, el relato no se puede suscribir a ningún tiempo histórico, no pertenece a un mundo pre moderno, ni a un futuro postindustrial, tampoco al presente de los años noventa, se trata más bien de una ciudad imaginaria que, inspirada en Buenos Aires, restringe su circulación ante la pobreza y la falta de dinero. La urbe se aletarga en un panorama de precariedad, en el cual

la violencia no forma parte de la visual callejera. Este mundo es el que descubre Barroso gracias a la fisura que provoca en su vida el alejamiento de su mujer y el tiempo disponible fuera del trabajo.

Entonces, podemos sostener que esta capacidad imaginaria de la ficción crea alegóricamente una ciudad en la que se pueden leer las consecuencias de un modelo económico caduco y una sociedad manipulada por los medios masivos de comunicación, a la par del deterioro de una vida, que no encuentra cómo sintonizar con los cambios y que, imposibilitada para la adaptación, se enferma y muere. Esa sincronía entre la huida de su mujer y el incendio en su oficina generan un desacomodo en la vida de Barroso, por medio del cual, es posible ver la ciudad de otra manera. Por lo tanto, la continuidad de la narración, que coloca en el centro de su intriga una relación con el tiempo como retroactivo, en tanto las noticias prefiguran lo que sucede en el mundo, pone en funcionamiento un imaginario acerca de la incidencia del periodismo en la actualidad.

Alejandra Laera en *Ficciones del dinero* (2014) lee la complejidad de la manera en que el relato se abre a un juego heterocrónico, que impide situar el mundo que crea la ficción en el pasado, en el presente o en el futuro. Así, cuestiona la pertenencia del relato a un tiempo histórico, porque la Buenos Aires de la ficción no puede leerse en términos representativos, pero sí en clave alegórica, a partir de los anacronismos del presente que conducen a imaginar un futuro de un pasado que reconocemos. Entonces, nada tiene que ver con la forma en que la novela decimonónica supo ilustrar la sociedad, porque para la novela realista del siglo XIX, la ficción es un modo totalizante de leer lo social.

Así, para dar cuenta del modo en que el relato se adscribe a una literatura que no es subsidiaria de la realidad, sino que trabaja en un terreno en el cual se disputan sus significados, diseña una lectura que postula al dinero (a su falta y a su reemplazo por vidrio) como motor de la trama, como matriz explicativa del relato, mediante la cual la ficción devela espacios y temporalidades de la Argentina contemporánea. Esa carencia de dinero y su sustitución por el vidrio es interpretada como un modo de representar la desintegración de la temporalidad moderna en clave espacial.

Es esa dimensión social de la modernidad la que *El aire* pone en relato. Como si narrara ese desajuste, y a veces hasta contradicción, respecto de los supuestos rasgos materiales de la modernización. La ficción, podríamos decir, opera en esa

tensión o intersticio y, lejos de cualquier psicologismo, produce una suerte de *extrañamiento de lo reconocible* incitado por la figura de la remisión con su relación entre temporalidades (Laera 2014 55).

Esta lectura inspira nuestra propuesta de leer la continuidad de la historia desde el *pensamiento temporal* porque permite registrar el recorrido, que empieza en la primera frase y termina con la misma frase (con una mínima variación en los tiempos verbales), pero que, al mismo tiempo, no es la misma oración puesto que lo que se presenta al inicio como algo que Barroso lee en un periódico, sobre el final, entendemos que se trata de su propio destino codificado en las noticias. El continuo permite despejar cualquier idea de digresión narrativa o fragmentaria, como también lecturas que señalan una profundidad en la dimensión psicológica del ingeniero Barroso. Hay un mecanismo que regula la interacción entre su situación particular y las coordenadas de la vida en sociedad, que la narración pone en funcionamiento, a través de un engranaje temporal invertido. Descubrimos una serie de premoniciones propiciatorias desde las que la historia se articula, mientras reconocemos que el continuo nos lleva del pasado al presente, pero advirtiéndolo que la repetición no es más que una sutil diferencia de registro: aquello que los periódicos anuncian ahora sucede en el mundo.

De este modo, la lectura del diario se transforma, retroactivamente, en la muerte del personaje. En el ápice de la historia descubrimos al operador temporal que genera que vayamos de un presente a otro. La sutil relación que trabaja la narración entre percepción y recuerdo nos permite leer en la trama narrativa, una clave de la temporalidad que crea a la ficción. Por esto es necesario ver el funcionamiento del sistema de enunciación desde una perspectiva que interconecta la voz omnisciente y la proyección subjetiva. El pensamiento que guía la trama se sostiene en un hilo argumental no digresivo, donde la capacidad de la ficción narrativa puede desplegar su potencia en los imaginarios en disputa.

Comprender la impronta reflexiva en clave narrativa supone colocar a la ficción en el espacio en el que se encuentran las fuerzas en pugna de las formaciones sociales, dentro de un contexto urbano extrañado, que da cuenta cómo es posible, en el final del siglo XX que el arte encuentre en la trama social que imagina, sus modulaciones.

En relación a los *nuevos realismos*, Luz Horne en *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea* (2011) propone una lectura de *El aire* que parte de la ambición compartida por varios autores, como César Aira, Caio Fernando Abreu, João Gilberto Noll, Mario Bellatin, Luiz Ruffato, Sergio Chejfec, entre otros, por dar cuenta de la realidad social a fines del siglo XX. Plantea un efecto de realidad que se basa en una lógica propia de la imagen que, dentro del texto, genera una impresión de discontinuidad. Sin embargo, el carácter discontinuo se distancia de la impronta vanguardista, que resalta lo artificial de la representación, y recobra una fuerza positiva que se combina para ofrecer un retrato de lo contemporáneo.

Entonces, desde el ensayo de Horne (2011) comprendemos que el desajuste perceptual del protagonista posibilita leer a *El aire* como una poética que se inscribe en los *nuevos realismos*, en contraste con las poéticas de vanguardia que generan una discontinuidad para remarcar la imposibilidad de la mimesis. En la narración, la lógica de la imagen funciona como herramienta para construir un “fresco del presente”.

Horne avanza en su lectura de *El aire* en el ensayo “Fotografía y retrato de lo contemporáneo en *El aire* y otras novelas de Chejfec” (2012). Los *nuevos realismos* vienen a exponer una marginalidad creciente y a imaginar otros modos de abordar lo político desde el arte. Los temas clásicos del realismo retornan a través de procedimientos heredados de las vanguardias. En este sentido, Chejfec propone un realismo que hace uso de ciertas marcas vanguardistas para generar un efecto de realidad, al incorporar la imagen fotográfica en la narración y dislocar al tiempo.

El aire adopta el modo perceptivo de Barroso y pretende “documentar” algo el orden de lo real, describir un estado de cosas no de un modo representativo sino fotográfico. Produciendo una discontinuidad, una interrupción en la coherencia narrativa, se genera la ilusión de eliminar la sucesión característica del orden lingüístico y la estructura se “desestabiliza” –como decía el propio Chejfec–, permitiendo nombrar algo de lo que no se puede decir de un modo directo (Horne 2012 132).

Nos interesa recuperar este punto de vista, no en términos de discontinuidad narrativa, sino en una relación con el desacomodo perceptual de Barroso y su vínculo con el material

fotográfico, como posible puerta de entrada a lo que, más adelante en la poética de Chejfec, reconocemos como *pulsión documental*.

En la base de la propuesta de lectura de Horne (2011, 2012) está la idea de que la foto puede traer algo del orden de lo referencial. Así, anticipamos la tesis del cuento “Novelista documental”, el cual postula la necesidad, que el escritor siente, de fotografiar a unas guacamayas enjauladas, para protegerse de probables acusaciones sobre la posterior escritura de ficción y contrarrestar la creencia de apoyarse en la pura invención, sin nexos documentales con la realidad inmediata.

La verosimilitud se convierte en una propiedad de la imagen y deja de ser una consecuencia de la lógica de las acciones narrativas. Este cambio de estatuto del verosímil en tanto fundamento de la construcción narrativa, hacia procedimientos de *documentalidad* proveniente de lo visual, nos reenvía a la *pensatividad*, o sea al concepto que propone Jacques Rancière en “La imagen pensativa” (2008 [2013]), para articular la producción de sentido en las narraciones y en las imágenes.

La pensatividad de la imagen es el producto de ese nuevo estatuto que es la figura que conjuga, sin homogeneizarlos, dos regímenes de expresión. Regresemos, para comprenderlo, a la literatura, que fue la primera en volver explícita esta función de la pensatividad. En *S/Z*, Roland Barthes comentaba la última frase del *Sarracine* de Balzac: “La marquesa se quedó pensativa”. El adjetivo “pensativo” retenía por derecho propio su atención: parece designar un estado de espíritu del personaje. Pero, en el lugar donde lo pone Balzac, en realidad hace otra cosa completamente diferente. Opera un desplazamiento del estatuto del texto. Estamos en efecto al final de un relato: el secreto de la historia ha sido revelado y esa revelación ha puesto fin a las esperanzas del narrador en relación con la marquesa (Rancière 2008 [2013] 119).

En *El aire*, la descripción fotográfica coloca a la imagen en los momentos cruciales de la diégesis, donde la descripción realista desplaza a la narración de acontecimientos. Según Horne (2011 116) el “efecto de indicialidad” reemplaza el “efecto de realidad” barthesiano, en donde las leyes del verosímil estructuran la composición y la coherencia textual, por ciertos rasgos materiales o corporales propios de lo real.

Para Rancière, la *imagen fotográfica pensativa* viene a descartar la separación barthesiana entre el *studium* y el *punctum*, para envolver a la fotografía en un nudo de indeterminaciones. La oscilación de la foto, como operación del arte y como doble de una cosa, reubica al material visual inmerso en la narración, para dejar de ser un complemento de expresividad y convertirse en un componente esencial de estos *nuevos realismos* narrativos:

En términos deleuzianos, se podría hablar de una heterogénesis. Lo visual suscitado por la frase ya no es un complemento de expresividad. No es tampoco una simple suspensión como la pensatividad de la marquesa de Balzac. Es el elemento de la construcción de otra cadena narrativa: un encadenamiento de microacontecimientos sensibles que vienen a duplicar el encadenamiento clásico de las causas y de los efectos, de los fines proyectados, de sus realizaciones y de sus consecuencias. La novela se construye entonces como la relación sin relación entre dos cadenas acontecimientales: la cadena del relato orientado desde su comienzo hacia el fin, con nudo y desenlace, y la cadena de los microacontecimientos que no obedece a esa lógica orientada sino que se dispersa de una manera aleatoria sin comienzo ni fin, sin relación entre causa y efecto (Rancière 2008 [2013] 120).

El realismo que Horne (2012) encuentra en *El aire* tiene que ver con sustituir el “efecto de realidad” barthesiano por un “efecto de indicialidad”. En ese pasaje, el verosímil cambia de estatuto porque hay un traspaso del verosímil clásico, apoyado en las acciones narrativas, hacia la materialidad de la imagen que la fotografía repone. Entonces, la narración nos muestra a Barroso quedándose dormido en la calle, exhausto, como un mendigo. Al despertar una mujer sale de la casa y dice reconocerlo, menciona haberlo visto saltar el día anterior, de la lancha que va a Carmelo. Luego, lo invita a entrar. Una vez dentro, le ofrece un té y le comenta que conoce a Benavente, su mujer, de cuando trabajaba en una casa de revelado y ella, que es fotógrafa, le llevaba a revelar sus rollos. Recuerda que Benavente le contaba la obsesión de su esposo por calcular todo y le preguntaba si no existía allí una relación con la fotografía. Pero en aquel entonces ella le respondía sin pensar hasta que, ante la insistencia de la pregunta, terminó reflexionando sobre Barroso, quien ahora está frente a ella escuchándola y tomando su té:

Tampoco podría asegurar ahora si su obsesión por calcular las magnitudes alude más o menos a una materia fotográfica, pero sí pienso que es una forma de desconfiar de lo progresivo, documentándolo (*El aire* 176).

Esta ambición por el cálculo se disuelve ante la creciente marginalidad que Barroso descubre cuando se descompagina su modo de medir el mundo. Allí se tocan la percepción discontinua del protagonista y los cambios en la vida social de una Buenos Aires extraña, que responde ante la pobreza con otros modos de intercambio.

En una nota al pie Horne (2012 136, nota 18) toma distancia de la lectura de Martín Kohan en “Partir sin partir del todo” (2002), quien percibe una atmósfera intimista más que política en *El aire* de Sergio Chejfec. Aquí coincidimos en que no se trata de una perspectiva subjetiva, centrada en el universo emocional del protagonista, sino que el relato se abre a un juego entre la omnisciencia y la vida de Barroso. Así, la narración configura un espacio imaginario entre la ciudad y el personaje.

Las formas de proyectar sentidos a través de la narración están sujetas a la modulación enunciativa en la que se hace foco. Al percibir la mirada distanciada y la perspectiva personal del ingeniero entremezcladas, por medio de un pensamiento que hilvana las escenas, aparecen visuales de la sociedad que nos invitan a reflexionar sobre problemáticas de la vida en común.

La conexión entre la dimensión subjetiva del personaje y el orden social se establece mediante la temporalidad perceptual de Barroso, que emula lo fotográfico, y las fotografías que descubre en los periódicos, las cuales anticipan la realidad. La foto de la nota del diario, que menciona a los nuevos pobres, muestra a los niños que Barroso había visto llorar en la calle, en el momento en que encuentran a su madre. Los nuevos pobres instalados en el centro de la ciudad, en viviendas construidas arriba de los edificios y de las casas, e ilustrados en la imagen del periódico, que Barroso mira en las comodidades de su departamento, junto con la imagen de la muchedumbre en las esquinas, agolpadas con botellas de vidrio que ofician de dinero, conforman *visuales heterocrónicas* que se mantienen fuera de un tiempo histórico determinado y, por medio de las cuales, se predice retroactivamente una crisis social en la Argentina, donde la ficción de *El aire* se anticipa casi una década.

Así, las premoniciones propiciatorias acontecen dentro del relato, como la cita de inicio que pasa de ser una nota leída en el diario a ser la condena final del ingeniero, o las personas que actúan como si fuese a llover y luego comienza la tormenta. De igual modo, puede emplearse este mecanismo premonitorio en las maneras en que se lee a *El aire*, o sea como una ficción que preanuncia la realidad social. Esta relación temporal, que la narración establece con lo social, anticipa un tópico que gana relevancia en otras narraciones posteriores, como por ejemplo en *Boca de lobo*.

En este sentido, Mariana Catalin en su ensayo *Con los ojos bien abiertos. Bizzio, Chejfec, Babel* (2014) lee el movimiento doble de la temporalidad, en cuanto a la realidad social y a la poética, para repensar cómo afecta la realidad social a la lectura literaria. En este razonamiento, el realismo depende de una cuestión temporal, porque la realidad del 2001 le confiere una referencialidad que la novela no tenía en 1992, que es al año de publicación de *El aire*. Las imágenes poseen *rasgos de futuridad* (Catalin 2014 42) identificables solo en la relación que la literatura establece con el mundo social que la rodea¹⁴.

La problemática del trabajo infantil también está presente en *El llamado de la especie*, en *Cinco*, en *Boca de lobo*, en *Los planetas* y en el relato “Todo el peso de Dios”. En cada relato aparecen imágenes de niños trabajando en fábricas, revolviendo basura, mendigando. Los cirujas y desamparados que recorren las ciudades son un claro signo de la marginalidad y la pobreza creciente que el modelo capitalista incrementa, año a año, a lo largo y a lo ancho de la mayoría de los países del mundo occidental. Las posibilidades de inclusión en el sistema productivo se limitan a un sector de la sociedad y la cantidad de excluidos hacen de los imaginarios del arte un terreno propicio para reconfigurar la lógica imperante.

En el ensayo “Sísifo en Buenos Aires”, Chejfec menciona una serie de cambios que se perciben en la realidad social de fines del siglo XX en la Argentina. El escritor hace referencia a una novela de César Aira, *La villa* (2001), que relata el resurgimiento de la marginalidad producto de la crisis económica y social. El uso de un testigo observador, que vendría a ser Maxi, le permite a Aira poner en un primer plano a los cirujas del Bajo Flores.

¹⁴ Para ampliar esta perspectiva, Mariana Catalin (2014 47) explica: “Barroso observa las tribus urbanas de niños que recogen botellas (los grupos de niños pobres que recogen por necesidad y los niños de los acomodados que lo hacen sólo por juego), y es ahí donde el relato esboza un método para la novela futura, que se basa en el segundo grupo de niños (...) Esto no supone que *El aire* deba ser leído simplemente como un antecedente de *Boca de lobo*, sino que permite ver cómo el relato explora la futuridad en todas las dimensiones: en su relación con la realidad, en su relación con la poética del autor”.

Este narrador externo al barrio, que recuerda a los viajeros naturalistas del siglo XIX, a través de su trabajo de observación descubre una lógica de recolección de residuos, que habla de formas de comunidad por fuera del trabajo legal.

En *La villa* los periódicos tapan al linyerita, al mismo tiempo que relatan el asesinato que vertebra la historia. El mendigo queda igual de oculto que los negros africanos muertos cubiertos de diarios del video de William Kentridge, *Félix in exile*. La construcción ficcional deja explícita la forma en que Maxi descubre el código de los cartoneros, gracias a una narración que diseña un dispositivo de enunciación para visibilizarlo.

Paola Cortés Rocca en “Basureros. Acciones y devenires estéticos en César Aira y Vik Muniz” (2017) recupera la discusión en torno a los *nuevos realismos*, que abre paso Sandra Contreras, a propósito de César Aira, y que Luz Horne (2011) desarrolla en su texto *Literaturas reales*, para trabajar con los dispositivos de mostración y exhibición del mundo de los que se vale el arte contemporáneo. Así, a partir de *La villa* de Aira y de *Retratos do lixo* (2008) de Muniz, reflexiona sobre los modos en que el arte interviene, a través de la acción estética, en un nuevo reparto de lo sensible. En un cruce entre literatura e imagen, y arte y activismo, donde se registra lo residual en el nuevo milenio y donde los cartoneros cumplen una función social muy importante, que pasa desapercibida por los aparatos del Estado.

Cortés Roca (2017) explica que Vik Muniz utiliza residuos para crear sus obras, en un cruce entre la fotografía, la instalación y el collage. En el caso de *Retratos do lixo* parte de fotos de recolectores del basurero Jardim Gamacho, que se encuentra a las afueras de Rio de Janeiro. Luego, con desechos y materiales de todo tipo reconstruye una gigantografía de la foto original en una obra colectiva, a través de una instalación efímera que Muniz registra desde un andamio. Esta foto es el documento del collage y es, también, el registro que finalmente circula como obra.



3-*Retratos do lixo* (Vik Muniz).

La importancia de los cirujas para un mundo que genera millones de toneladas de basura diaria, se vuelve el centro de diversas *máquinas ópticas* del arte contemporáneo, las cuales buscan poner en valor una práctica que el sistema productivo excluye e ignora. Son variadas las formas en que los artistas intervienen para cambiar los imaginarios colectivos sobre este tipo de trabajos no legitimados.

Mientras los aparatos ideológicos del Estado reproducen los procesos de producción existente, justamente, al contrariar esa función, el arte contemporáneo propone contra-modelos, posibilidades imaginarias que señalan la fragilidad del orden que nos regula. En

este sentido, ciertas imágenes de *El aire* ocupan el lugar de los nodos narrativos y contienen ese potencial de reflexión que habilita otros imaginarios posibles para las sociedades futuras.

La perspectiva de Nicolas Bourriaud en *La exforma* (2015) nos invita a imaginar que la estructura descomponible del universo tiene su paralelo en la estructura precaria del sistema político. De este razonamiento emerge una cuestión central para la estética contemporánea que es la organización de lo múltiple y de esta manera, en determinados relatos segregados de los contextos dinámicos por donde se desplazan las obras, es posible vincular a la *heterocronía* temporal como propia del arte contemporáneo, en una representación del tiempo que evoca la *constelación* bejaminiana, que no es sino un acto de imaginación sobre la realidad, el gesto de unir signos dispersos que delinean un comportamiento.

Desde luego, sería excesivo sostener que el arte de hoy, en su profusión formal y conceptual, está dominado por una forma específica; en su defecto, la fuerte presencia de la estructura en red y de sus derivados impregna tanto la producción artística de hoy para reducirla a una simple “tendencia”: el horizonte contemporáneo, tanto el conceptual como el visual, parece estar dominado por la pulverización, el esparcimiento y el encadenado. Arbustos, nubes, arborescencias, constelaciones, telas y redes, archipiélagos... En cada una de estas formas el píxel nunca se encuentra demasiado lejos, como para recordarnos la estructura descomponible del universo y la estructura precaria de nuestros sistemas políticos (Bourriaud 2015 76, 77).

Mundano es un artista brasileño del grafiti que muestra a los catadores de basura – cirujas- como superhéroes invisibles. Los reconoce como trabajadores que recolectan materiales reciclables para vivir. Surgidos a causa de la desigualdad social, el desempleo y la abundancia de basura sólida generada por un sistema deficiente de recolección de residuos. Su labor beneficia al mundo entero pero la sociedad no lo reconoce.



4-Grafitis de Mundano

El grafitero se define como un activista que interviene políticamente con su arte, para llamar la atención y expandir una toma de conciencia sobre el cuidado medioambiental. Para ello, pinta los carritos de los cirujas con el fin de visibilizarlos, revalorizarlos y, sobre todo, denunciar la precariedad del sistema productivo¹⁵.

El vínculo intrínseco que la imagen tiene con el tiempo y la importancia de la dimensión sincrónica que habilita este presente, permite entender que la clave de nuestra época está relacionada con una percepción particular de la temporalidad, la cual establece enlaces aleatorios y abre las puertas a otros modos del pensamiento.

También ellos parecían tribus flotantes: se organizaban en constelaciones, caminaban ausentes, disponibles y aparentemente dispersos, alejados entre sí varios metros hacia todas direcciones, pero avanzando sin alterar el diagrama hipotético que diseñaban sus lugares. Los adultos prácticamente arrastraban los pies. Algunos, como si aprovecharan el paseo, de cuando en cuando se asomaban a los contenedores de basura de las esquinas para ver si quedaba alguna botella (*El aire* 119, 120).

La imaginación temporal, los cruces que aparecen en el devenir sucesivo y los cortes sincrónicos que se hacen tangibles en las imágenes, dejan leer en las *visuales heterocrónicas*

¹⁵ Conferencia de Mundano en TED disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=jT8G44XPYW8>

algunos rasgos del naciente siglo XXI. En este sentido destacamos un aporte crucial de Laera (2014), que afirma una tesis fundamental para nuestra investigación:

El aire no presentaría tanto una vertiente ensayística y reflexiva en el interior de la novela, sino que sería directamente la puesta en narración ficcional de ciertas nociones y categorías que son propias del ensayo y de la crítica cultural” (Laera 2014 55).

Inclusive, la argumentación se continúa en una nota al pie, donde afirma, precisamente, lo que nos interesa desarrollar y argumentar en profundidad:

Esto no significa que en la novela no haya un repertorio de temas tratados como tales, pero su elaboración es, justamente, narrativa antes que ensayística. Para decirlo de otro modo, Chejfec le disputa al ensayo sus temas por medio de la novela” (Laera 2014 55, nota 21).

La potencia de este tipo de narraciones, que siguen el desarrollo de un pensamiento, el cual interconecta imágenes, que condensan significados en torno a los cambios en la vida social y la situación económica de un lugar y una época determinada, posibilita colocar a la ficción como un tipo discursivo privilegiado para configurar *visuales heterocrónicas*. Entonces, el concepto de ficción narrativa se sostiene desde una idea de tiempo heterocrónico, que hace transitar a la trama por un *pensamiento temporal* desde el cual la historia se organiza. Colocamos al relato en el centro de la discusión en torno a la potencia reflexiva que emerge de la literatura de Chejfec. Así, el lugar nodal de este tipo de ficciones, como *El aire*, nos habla de una conformación imaginaria privilegiada para las proyecciones colectivas, en vista a un futuro reconfigurado en el arte.

Imágenes del arte: entre comunidades precarias y carencia afectiva.

En *El llamado de la especie* un pueblo silencioso y desolado, sumido en una siesta desierta, sirve de marco para las deambulaciones de una mendiga que llega para convertirse en testigo de un éxodo en comunidad. Desde el título de los breves capítulos se aprecia un movimiento circular que comienza con la “Vuelta” y termina con la “Llegada”. En el medio,

unas siete repeticiones de “El llamado de la especie” muestran una suerte de desconcierto dentro de la estructura narrativa, que se espirala y, a su vez, sigue un devenir.

Una serie de tópicos se entrelazan en la mente de la protagonista, quien intercala sus memorias con las experiencias que vive, entre párrafos en letra cursiva que tienden a ilustrar el paisaje de una ciudad pequeña. El transcurso de las escenas expone visuales de un poblado en donde se suceden vivencias de Ella, personaje protagonista que no tiene nombre propio, con recuerdos de infancia, que cobran sentido al final de la historia.

El fragmento en cursiva del inicio se parece a esas imágenes impresionistas que temporizan las jornadas, al estilo de *Las olas* (1931) de Virginia Woolf. El uso de la letra cursiva, como también es usada en *Los planetas*, diferencia las descripciones del entorno, de los encuentros que la mendiga tiene y recuerda.

Así se presenta el panorama narrativo de *El llamado de la especie*. Comienza la historia recuperando las conversaciones, que oscilan entre el recuerdo de Estela/Isabel, y la llegada al extraño poblado, que oficia de marco para las reflexiones. Rememorar lo memorable de las charlas es el propósito de la narradora. Ella amalgama la búsqueda de un lugar que la acoja y la acepte como habitante, como también anhela en estas personas que encuentra azarosamente, amistades que se traduzcan en un sentimiento de fraternidad y protección.

Esta atmósfera de precariedad esconde una profundidad afectiva que comprendemos como el mundo emocional de un ser, un tanto huérfano de identidades y vínculos duraderos, que atraviesa su vida en una constante necesidad de compañía, desde una soledad de rasgos tímidos, que descubre poco a poco, luego de su paso por la efímera y frágil existencia, ante una comunidad que se aleja sin aviso.

Existe un espectro de personajes dentro de la narrativa chejfeana que se asemejan por sus rasgos borrosos, por la falta de iniciativa y escasez de voluntad, que se traduce en seres desvaídos, adormecidos. Así, el perfil de la pareja de Estela y Julio preanuncian comportamientos incompletos, como esos seres del libro que lleva su nombre, *Los incompletos*, y que se van describiendo a lo largo de la historia, equiparando sus reacciones, o más bien su no reacción ante una vida que pareciera transcurrir por fuera de lo que ellos están en condiciones de decidir y de recibir. Son personas extraviadas que permanecen al margen de los cambios en el mundo.

Asistir al silencio de alguien puede equivaler a sentir la ausencia de ese ser que está presente. Se trata del preciso instante en que toda atención se desvanece y la persona queda orbitando una zona de soledad, en donde es imposible el intercambio. Esta escena se empieza a narrar en *El llamado de la especie* cuando la mendiga entiende que en los silencios de Julio, el marido de Estela, su ser se ausentaba dejando al tiempo en un vacío disponible: “Otro de los rasgos habituales de Julio: está por decir algo cuando de pronto se detiene; sus facciones se paralizan y los gestos se coagulan, congelados en una vacuidad sin tiempo” (17).

El narrador de “Hacia la ciudad eléctrica” asiste al silencio repentino de un compañero que se ausenta sin llamar la atención, como si su discurso se desvaneciera en una indiferencia, que cae en un silencio que no es compartido y que solamente es percibido por quien lo está contando. La situación transcurre durante una conversación entre escritores en un congreso literario, en la ciudad de Scranton, Estados Unidos. El tema es la falta de público, el escaso interés por la literatura, lo que los coloca en una posición incómoda, mientras discuten sus causas. Allí, Chet comparte un momento revelador cuando imagina que el público va rotando acorde a sus creencias, pero cuando trata de interpretar su propia alucinación, algo que es captado por el narrador ocurre:

Recuerdo muy bien que comenzó la frase siguiente diciendo “Sería un error admitir...”, pero durante unos instantes de lo más breves dejé de escucharlo, o él se interrumpió, y que un momento después estaba diciendo, mientras seguía mirándome, “porque no se sabe quién es esclavo...”. En este preciso punto, como había ocurrido con todos los demás menos yo, dejó la frase sin terminar y se puso a mirar hacia arriba (“Hacia la ciudad eléctrica” 216).

Recuperamos este tipo de interrupciones para, justamente, extraer de allí otra perspectiva de las situaciones. Julio, como otros personajes de Chejfec, ocupan el lugar de aquellos seres que permiten indagar en otros modos de proceder, que llaman la atención porque expresan una especie de renuncia, un fondo de sin razón que opaca el intercambio.

Esta característica de Julio, el marido de Estela, de parecer siempre ajeno a las circunstancias, es similar a la ausencia con la que se describe al marido de Rose en *La experiencia dramática*. La conexión con este estado de ajenidad hacia la realidad circundante acercan también a Barroso, el protagonista de *El aire*, quien con la angustia de carecer de

medida, deambula por un presente compacto que ya no tiene nexos con el pasado, ni con el futuro, pero tampoco con alguna perspectiva que le dé sentido al mundo. Por eso, el tiempo se convierte en un vacío disponible y lo que ocurre en él, sea lo que sea, da lo mismo. En consecuencia, las neuronas sedadas en medio de una atención flotante disuelven la posibilidad de comunicación, en una soledad rodeada de apatía.

Estas escenas nos interesan de un modo particular porque acompañan la precariedad económica con una precariedad a nivel de los afectos. En *El llamado de la especie*, la precariedad afectiva también se hace presente en un recuerdo de infancia que tiene la mendiga, cuando sentada en el piso del patio, espera que llegue su padre, al igual que el niño de *Lenta biografía*. Mientras aguarda que el tiempo pase, la mendiga imagina precipicios en las juntas de las baldosas y en los bordes de los canteros, como desiertos que ocupan esas zonas de indecisión. Hasta que un día su padre aparece chorreado en sangre y se desvanece. Nunca más vuelve a ser el mismo, porque cambia su forma de caminar y su voz, y se quiebra para siempre el vínculo con su hija.

Esta “cierta escena”, como la llama el fragmento que la narra, ocurre también en *Cinco*. Allí se propone la verdad como estatuto sentimental, en oposición a la verdad legible en un encadenamiento de acciones. En ese gesto encontramos una pauta de cómo leer la dimensión afectiva que atraviesa el *pensamiento temporal* cuando la mendiga intenta reconstruir sus visiones de infancia al final de la historia.

La verdad que anida en el interior de los personajes, también ha ido quedando vacía de sentido. Chejfec sitúa su auge en los años cincuenta y pone como emblema a *El pentágono* (1955) de Antonio Di Benedetto. Se refiere a lo que entendemos como modulación enunciativa típicamente vanguardista, como aquella que se instala en la dimensión subjetiva del narrador y busca desde ese lugar un modo de decir.

En *El llamado de la especie* no estamos ante un narrador vanguardista, en el sentido de una voz en primera persona que lucha contra el lenguaje, al encontrar resistencia para decir lo que cree ver o sentir del mundo, de su existencia en el mundo. Este tipo de narrador al que nos queremos referir, lo leemos de manera ejemplar en textos de Antonin Artaud, como *El ombligo de los limbos* (1925) en donde la intención es abolir la distancia entre la obra y la vida. Esta actitud tiene un eco en disímiles narraciones a lo largo de todo el siglo XX. La característica en común en la que nos interesa hacer hincapié es la intención de

practicar la escritura como vivencia y no como invención. A modo de ejemplo, los narradores de *Agua viva* (1973) de Clariece Lispector y *El discurso vacío* (1996) de Mario Levrero se inscriben en esta modulación narradora, que se muestra en conflicto con el lenguaje, que se resiste a señalar con probidad al mundo o a las experiencias que podemos tener en él, que experimenta sus límites y se constituye como sujeto de dicha travesía imposible¹⁶.

La mendiga evoca conversaciones con Estela y la presencia ausente de su marido Julio. El “vacío disponible” (17) en el que se encuentra la mendiga la acerca a ese “vacío cronológico” experimentado por Barroso, luego del alejamiento de su mujer Benavente. Al quedar a merced de las circunstancias del presente, sus pensamientos se detienen en una quietud sin prisa que le brinda otro modo de habitar el tiempo:

No se trataba de haber puesto en práctica mis tendencias contemplativas ni de ejecutar una épica de la quietud; era un estado más elemental, la impresión de que la mente era una masa compacta y viajaba en un mar de algodón, en cualquier caso un medio donde daba igual hundirse o seguir flotando, y donde todo era igual, tanto en el avance como en el retroceso. Yo sentía que este mar aislaba y circunscribía mis neuronas (o lo que fuera que hacía funcionar o subsistir a mi conciencia) de tal modo efectivo que, sedadas en esa placidez, renunciaban a ocuparse de lo suyo (*El llamado de la especie* 17).

En este fondo de sin razón se conjugan circunstancias y recuerdos, donde a pesar del olvido aparecen rastros de personas queridas, como su padre, o bien de esos anónimos como “los llegados”, en los que se dirimen las sensaciones de la mendiga.

¹⁶ Algunos pasajes que ilustran aquello a lo que nos referimos: “Là où d’autres proposent des œuvres je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit (...) Je me refuse à faire de différence entre aucune des minutes de moi-même. (Artaud [1925] 1968 51, 52). (Allí donde algunos proponen obras y no pretendo otra cosa que mostrar mi espíritu (...)) Me niego a hacer diferencia entre cualquier minuto de mí mismo. *Traducción propia*)

“Eu quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já (Lispector 1973 [1998] 9, 10) (Yo quiero capturar el presente que por su propia naturaleza me está prohibido: el presente me huye, la actualidad me escapa, la actualidad soy yo siempre en el ahora. *Traducción propia*).

“Hoy comienzo mi autoterapia grafológica. Este método (que hace un tiempo me fue sugerido por un amigo loco) parte de la base -en la que se funda la grafología- de una profunda relación entre la letras y los rasgos del carácter, y del presupuesto conductista de que los cambios de la conducta pueden producir cambios a nivel psíquico” (Levrero 2007 [2011] 15).

La conexión con el afuera, con esas baldosas que cifran la grieta del mundo externo, genera que la impresión causada por la caída de su padre frente a los ojos de la mendiga niña, se exprese en la historia pero no como búsqueda interior, sino como exploración de un mundo que la devuelve a esos pasajes de infancia en otra magnitud. Sobre el final, serán las paredes de un barrio fabril abandonado las que emulen a las baldosas de infancia que quedaron grabadas en su memoria perceptual.

Ella había llegado varios años atrás y había conocido a Julio, el marido de Estela, que llevaba adelante una fábrica de tinta, donde unos niños oficiaban de ayudantes. Como los niños de *El aire* que juntan botellas de la basura. Niños que parecieran que están jugando cuando en verdad trabajan.

Luego, aparece una característica de la narradora de *El llamado de la especie* que la distancia de Barroso de *El aire* y la acerca al narrador de *Boca de lobo*. Ella está escribiendo sus memorias:

Incluso yo, la tinta con la que escribiré la última línea, porque no cabe duda de que para todos hay una última, y está conmigo, bien preparada, a pocos metros de donde duermo, hacia donde no tengo más que extender el brazo para alcanzarla (*El llamado de la especie* 28).

La fábrica es un motivo recurrente que atraviesa las historias, como la narrada en *La experiencia dramática*, donde la caminata se traslada a una zona de fábricas abandonadas, o como en *Boca de lobo* donde se convierte en un tema central. Se trata del mundo del trabajo y de los cambios que el sistema capitalista de producción mercantil pone en jaque ante una serie de profundas modificaciones en las formas de generar y comercializar bienes de consumo.

En *El llamado de la especie*, la narración capta lo que la mendiga percibe de la realidad y sus impresiones que, muchas veces, tienen matices oníricos. Por ejemplo, cuando cree ver a Estela beber de un frasco de tinta. Los motivos y los nombres se le confunden. Isabel luego es Estela, Silvia también puede ser Isabel. Más adelante, Silvia le da asilo a la mendiga y le cuenta su noviazgo con Mauricio, con quien mantiene una correspondencia esporádica. La mendiga llama Mauricio al marido de Estela, como si tuvieran el mismo nombre, cuando antes se llamaba Julio. Estas ambigüedades marcan la incongruencia dentro

de la que se mueve la protagonista y sus intentos por encontrar una cierta lógica entre su vida y estas vidas ajenas que parasita, tal como lo hace el narrador de *Boca de lobo* con la obrera a quien deja embarazada¹⁷.

La correspondencia entre Silvia y Mauricio nos recuerda a las cartas que Benavente le envía a Barroso en *El aire*. La fábrica de tinta de Julio, donde niños prueban la tinta en los diarios o directamente en sus bocas, remite a los periódicos que hojea Barroso y que dejan sus manos negras. Esta materialidad de lo escrito impreso prefigura un tópico que gana protagonismo en el ensayo de Sergio Chejfec, *Últimas noticias de la escritura* (2015). Allí, reflexiona acerca del futuro de la literatura y el sustrato inmaterial de la escritura virtual, en contraposición al trazo escrito o impreso sobre papel. Esa *pulsión documental*, que abre las discusiones en torno al *valor* de la escritura en formato físico, vertebra una parte importante de los textos de su blog, *Parábola anterior*, donde también sube fragmentos escaneados de manuscritos de *Boca de lobo* y de *Baroni: un viaje*.

Como antecedentes de esta problemática sobre los soportes de la escritura, encontramos en *El aire* y en *El llamado de la especie* el tema de la materialidad de la letra escrita, de los periódicos y de las cartas. Todos formatos que precisan de la fábrica de tinta y adoptan una manera de circulación anterior a la virtual, que hoy reconocemos como medio hegemónico de la era digital, de la comunicación vía Internet y de la conexión en tiempo real.

El teléfono fijo es un medio de comunicación casi perimido, o bien en desuso en la actualidad, así como el envío de cartas postales. Sin embargo, es el medio por el que Mauricio le reclama a Silvia la carta de fin de año. La presencia de los celulares inteligentes también va a ir ocupando, paulatinamente, espacio en la poética de Chejfec. En varios relatos aparecen como elementos esenciales de un cambio que representa el ingreso a otro paradigma de comunicación a nivel mundial, que se incrementa en el pasaje del siglo XX al siglo XXI, sobre todo gracias a la masividad del uso de internet. Indagamos así en los caminos que la obra ficcional del autor elige para incorporar estas transformaciones y abrir las puertas para introducirse en un campo donde las diferentes ramas del arte se interceptan, para tomar posición ante la volatilidad de las relaciones en un mundo inmerso en la virtualidad.

¹⁷ Isabel Quintana en “Peregrinajes en la ciudad y sus fronteras: el deseo de comunidad en la obra de Sergio Chejfec” (2005) menciona la pulsión vampírica de la narradora de *El llamado de la especie* y la equipara a lo que señala Diamela Eltit en “La noche boca de lobo” (2000) en *Boca de lobo* acerca de la figura del Conde Drácula que necesita de la sangre del pueblo para sobrevivir.

En el trayecto de la mendiga por poblados medio fantasmales atravesamos una serie de *visuales heterocrónicas* que interconectan la obra ficcional del escritor y, a su vez, permiten recuperar ciertos problemas a los que se enfrenta el arte contemporáneo. Así, para la mendiga la plaza parece una hondonada, una depresión, similar al cráter que encuentra Félix en las afueras de Moscú en *Los incompletos*.

Estos paisajes conectan el afuera con estados anímicos, que son los que les permiten a estos personajes convertirse en testigos anónimos, despojados de atributos para ver las puestas en escena del mundo. O sea, los modos en que las ciudades se revelan y muestran prefiguraciones de un futuro por venir.

Poco a poco, la narración pasa a convertirse en una serie de imágenes-detalle. Lo visual ocupa el lugar de la acción, dándole a la semiosis una potencia aleatoria para combinar motivos, por los cuales el *pensamiento temporal* deja su estela y reconfigura un imaginario de comunidades post-urbanas.

La fábrica de tinta con la que Julio, supuestamente, se hace millonario es ignorada por la gente que frecuenta la plaza. A pesar de sus elevados muros, casi nadie la ve. Las situaciones ciudadanas siempre tienen una nota teatral, que es otra característica recurrente en la ficción de Chejfec. La actuación que la protagonista identifica en los comportamientos de los demás, ilustra un orden desconocido que gobierna los actos de las personas, sin que éstas elijan a voluntad.

La mendiga se traslada a otro poblado aledaño. Allí, en una ocasión conoce a Silvia, una mujer muy humilde con un problema al modular que la hace eructar frecuentemente. El capítulo donde relata el encuentro con Silvia se llama “El manchón”, aludiendo a la marca indeleble que esta mujer deja en su vida. Poco a poco, los tópicos se entrelazan y conforman una visión que le pertenece a la protagonista pero que, en simultáneo, describe una realidad que solamente observa, que apenas interpreta.

En este nuevo poblado, los niños prueban la tinta en sus manos y rostros. La mendiga asegura que obvian el papel. La comunicación de Silvia con Mauricio, la carta que ella le escribe y el llamado que recibe de él, son evocados durante la conversación entre las dos nuevas amigas. Luego, el recuerdo del padre de la mendiga que, al igual que el padre en *Lenta biografía*, trae adosada la felicidad experimentada de pequeña cuando lo esperaba entre moscas y baldosas.

La confusión de la mendiga se traduce en llamar Isabel a Silvia y recuperar una serie de siete imágenes que registran el último encuentro con Mauricio. La primera muestra a Mauricio descender del ómnibus, como Delia y su delicado pie, que queda grabado en la mente del narrador de *Boca de lobo*. Silvia espera el beso de la llegada pero él se dirige a buscar las valijas. La segunda es la barba de varios días de Mauricio y la fea sensación que ésta produce en su espalda. La tercera, una imagen de la mañana. La cuarta, una escena de él despertándola de una pesadilla, cuando en verdad ella solamente estaba emitiendo sus extraños ruidos con la garganta. La quinta, una imagen de un grupo de personas que pasan a ser indigentes, entonces cobran peaje a la gente que pasa. La sexta, ellos caminan y Silvia le dice algo que Mauricio no comprende. La última es un momento en un bar cuando él le pregunta cómo evadía los castigos familiares cuando era niña.

Estas imágenes condensan y sintetizan las impresiones de ese último encuentro que no se relata de un modo convencional, cronológico, sino a partir de escenas que quedan grabadas en el recuerdo. De algún modo, la narración en su totalidad funciona de esta manera. Los temas que preocupan a la mendiga van y vienen, mientras que un sutil hilo narrativo continúa la historia. Entonces, Silvia invita a su casa a su amiga y pasan por la zona industrial donde están las fábricas. El hambre le provoca las ensoñaciones oníricas, en un constante vaivén entre el pasado y el presente, entre lo real y lo imaginario. La mendiga ve un nuevo barrio que emerge, aledaño a la casa de Silvia, donde los vecinos cobran el peaje. Duermen juntas. Llega una carta de Mauricio, la mendiga la tira a un basural y un pájaro la trae de vuelta. Las identidades se disuelven y se entremezclan en una atmósfera precaria de ensoñación.

Hasta que un día la mendiga decide ir hasta la hondonada para ver el nuevo asentamiento que se está formando. Escenas de *El aire* y de *Los incompletos* se acoplan en esta visual que exhibe los desechos del consumo, las marcas geológicas de una civilización que no se sabe si está extinta o por venir, si se trata de un futuro de nuestro presente o de un “fresco del presente” tan brutal que se manifiesta distorsionado. Ella camina con la cabeza gacha, como el narrador de *Mis dos mundos*, va descubriendo vestigios geológicos, micro-paisajes que conectan temporalidades. Esta nueva visual desde arriba, le permite a la mendiga tener otra perspectiva de San Carlos, el pueblo que está más hundido en la depresión. Y desde allí, desde el borde del basural, los niños se divierten rolando por la barranca que lo

circunscribe. Ella imagina a su padre relatando la visual, tal como lo hacía con las imágenes de un libro de su infancia:

Éste es un rancho, una casa precaria donde vive gente pobre. En la hondonada que está junto a la cerca, hacia la derecha, se acumula la basura del barrio. Esos pájaros negros sobrevuelan satisfechos su comida. Por la ventana hacia el interior del rancho se distingue una mujer sentada sobre el catre, tiene los brazos apoyados en el respaldo de una silla floja. Casi escondida en la oscuridad alcanza a verse la sombra de otra cama, pegada a un ropero también medio roto... (*El llamado de la especie* 80).

Luego, una estrategia recurrente en las ficciones chejfeanas viene a ilustrar la realidad. A partir de un ejemplo conocemos la historia de uno de los niños. Los nombres de los protagonistas de esta historia son variables “X”, “Y”, “Z”. Se trata de un relato de abandono, de amores contrariados y de largas esperas. La mendiga traslada un pensamiento particular a uno general, en esas vidas encuentra parecidos que las acercan. El *pensamiento temporal* se traslada a un recuerdo de la casa de Isabel, cuando un día la mendiga ve entrar a un hombre, tal vez Mauricio, al cuarto de su amiga, cree escuchar sonidos de la cama y convertirse a sí misma en “testigo ausente” de la escena íntima. Ella siente haberse quedado sin nada, tan sólo acompañada de una imagen borrosa de su amiga que anticipa el alejamiento.

Hacia el final, el poblado silencioso del comienzo parece resurgir con un eco fantasmal porque el espacio queda vacío, deshabitado y desorbitado por un llamado de la especie: “¿Qué inseguridad colectiva había impuesto el éxodo y, antes, la desintegración? (...) ¿Dónde emigró el pueblo de San Carlos?” (114). Restos, ruinas y una mendiga que recuerda a los niños jugando en la barranca de basura, ahora carcomida por la vegetación que se impone. Ella se da cuenta de que es inútil seguir al pueblo porque la comunidad había alcanzado la “vida autónoma”, o sea otra regulación posible, otro sistema, con otras lógicas, que se expresa en un nuevo mundo compartido.

La última caminata que la mendiga recuerda está con Isabel. Durante la misma, se encuentran con una mujer que deambulaba por la zona fabril. La ayudan a buscar un lugar hasta que se dan cuenta de que sufre demencia y la dejan sola, apoyada contra una de las

paredes gigantes de la fábrica. La escena que sigue parece una ensoñación de la mendiga, porque cumple el deseo de ingresar a la fábrica y ser guiada por la otra mendiga que había quedado olvidada en la calle, completamente desnuda. Allí en los “Países de la imaginación”, como su nombre lo indica, se concentra la fuerza obrera.

El éxodo ocupa la mente de la mendiga, la imaginación de una vida futura en comunidad. El llamado de la especie que guía a los habitantes a desplazarse, quién sabe dónde, de un modo imperceptible pero colectivo. El desplazamiento lo realiza el poblado entero y se mueve por unos límites imprecisos que no identifican las fronteras nítidas que separan lo urbano de lo rural. Al observar esa vida común llora y aparece un sentimiento similar al experimentado por Félix, en el final de *La experiencia dramática*, cuando termina con un nudo en la garganta. La tristeza ante la desolación y el abandono promete, sin embargo, un mecanismo nómada que aúna a los pobladores en un mismo y único sentir.

La mendiga posee un deseo de comunidad que se frustra ante un éxodo silencioso, llevado adelante por una especie de poblado nómada que la deja perpleja. A partir de este núcleo narrativo la ficción ingresa en una “zona álgida de lo social”, como la llama Chejfec en la entrevista que le concede a Siskind. La relación entre la literatura y la vida social se expresa en clave narrativa al utilizar materiales sociales organizados en un relato que permite leerlos y ubicarlos en un nuevo horizonte imaginario.

En aquel deseo de comunidad de la mendiga se visualiza una fantasmagoría pos-urbana, como la llama Isabel Quintana en “Peregrinajes en la ciudad y sus fronteras: el deseo de comunidad en la obra de Sergio Chejfec” (2005), que no pertenece a un tiempo histórico determinado, ya que podemos identificar características de un pueblo nómada que migra de una ciudad, que parece haberse construido en los antiguos cordones industriales, o bien, como el desierto de *El vestido rosa* (1982 [1984]) de Aira, se traslada, se desplaza compacto por el tiempo y el espacio.

Estos narradores foráneos, como Maxi de *La villa* (2001) de Aira, permiten leer la precariedad de los barrios más pobres, allí donde el arte se topa con una exigencia ética y se pregunta cómo transformar la desigualdad social en un mundo más justo, qué hacer ante estas *visuales heterocrónicas* que nos interpelan a diario y nos muestran a niños mendigos que son explotados, como en la película *The square* (2017) de Roben Östlund, donde un director de un museo de arte contemporáneo en Suecia propone una instalación que consiste en un

cuadrado dibujado en el piso, de allí el título, para que la gente experimente un sentimiento altruista y deje de lado el egoísmo imperante, como modo de llamar la atención del público masivo. Otro grupo de colaboradores del museo realiza un video que se vuelve viral donde se muestra a una niña mendiga y rubia cuando ingresa al cuadrado y, una vez allí, explota en mil pedazos.



5-*The square* (de Roben Östlund)

Los debates que propone el film están vinculados a un dilema moral que nos hace cuestionarnos el rol del arte en el sistema en el que vivimos, justamente, cuando descubrimos que el arte se ha convertido en cómplice. Preguntas que circulan por la narrativa chejfeana y que recuperamos desde escenas como las que propone el relato *Mis dos mundos* cuando vemos la inutilidad de las conferencias de los escritores en la Feria del libro y el maltrato que reciben los vendedores ambulantes, los cuales son reemplazados de sus lugares habituales para dar lugar a la Feria; como la que observamos en “Hacia la ciudad eléctrica”, cuando los escritores pasan sus horas sin hacer nada ante la falta de público en un Congreso literario; como en *Boca de lobo* donde lo que lee el protagonista en las novelas no tiene ninguna correspondencia con la realidad; como los niños que trabajan en la fábrica de tinta de Julio en *El llamado de la especie*, que ensucian sus manos para que otros escriban sobre sus destinos miserables.

La ociosidad del arte

La propuesta narrativa de *Boca de lobo* (2000) contiene un potencial para problematizar el estatuto de lo novelesco y sugerir una revisión de sus posibilidades. Nos introducimos en la historia a partir de un pensamiento del narrador que se despliega sobre la incógnita de una geografía, que parece no cambiar pese a las modificaciones que padecen los humanos que la habitan.

Siempre me ha inquietado que la geografía no cambie pese al tiempo, pese a nuestros cambios y los cambios que se producen en ella. Conservamos algo inmaterial, equivalente a lo que conserva la geografía, también inmaterial. Y sin embargo, aunque no cambie, la geografía es la medida de los cambios. Tal como ocurre con la temperatura de los cuerpos: mantienen un resto de calor previo, pero a la vez el cambio es la medida de la diferencia (*Boca de lobo* 7).

La situación de inicio pone en paralelo a una geografía inmutable que lleva en sí la medida de los cambios, equiparable a la temperatura de los cuerpos que mantienen el calor. Identificar la medida de la diferencia de algo que cambia –cuerpos y geografías- de manera indócil e imperceptible, se constituye en la búsqueda personal del narrador, quien como protagonista de la situación anecdótica que dispara la acción, ya no encuentra en las novelas que lee ninguna explicación que se haga eco en la realidad¹⁸.

El desarrollo de la narración permite una puesta en escena de ciertas condiciones que son centrales para la literatura del presente. La hipótesis de Alejandra Laera en “Los trabajos: creación y escritura en *Boca de lobo* y otras novelas de Chejfec” (2012) es fundamental para establecer el vínculo entre el *pensamiento temporal*, como modulación enunciativa, y la problemática en torno a la imagen, la cual sitúa al texto en una encrucijada de discusiones, por las que atraviesa el arte contemporáneo.

Son novelas que vienen a quedar afuera de esas contraposiciones con las que se pretende cubrir el conjunto más significativo de la narrativa argentina

¹⁸ Para indagar en esta relación entre los cuerpos y el espacio, la hipótesis de Stephen Buttes en “De sombras y umbrales: ansiedad geográfica en *Boca de lobo*” (2012), propone leer a *Boca de lobo* como un ensayo de geografía corográfica, lo que significa representar el espacio en términos de una experiencia telúrico-corporal.

contemporánea. Sin embargo, su radical contemporaneidad proviene, justamente, del hecho de que la autonomía no es ni un supuesto ni un horizonte de lectura. En el reconocimiento del fracaso de la autonomía y en el enfrentamiento con su otro, en este caso el trabajo del cuerpo, producen una fricción que hace visible una imagen del mundo (Laera 2012 210).

Entendemos que la confrontación de la que emerge la “imagen del mundo” opone al reconocimiento del fracaso de la autonomía literaria el personaje de Delia, quien siendo obrera de una fábrica queda embarazada de un hombre que no pertenece a su clase y que la abandona, pero que siente que a través de ella podía adoptar su mundo como propio.

Laera (2012 212) centra su estudio en torno a la noción de trabajo y se pregunta si es posible pensar a la creación (escritura y procreación) como diferenciada de la instancia de sujeción capitalista representada, justamente, por el trabajo. Al interrogar cómo narrar el trabajo necesario para crear un objeto y entregarlo al mundo, encuentra un cambio en la concepción de la literatura y la posibilidad de abrir nuevos pasajes entre la ficción y la realidad.

La controversia entre el tiempo del trabajo y el tiempo del ocio ocupa el apartado final de *La exforma* (2015) de Bourriaud, donde se retoma la discusión sobre la potencia del arte como actividad inútil, en el sentido de no productiva. Desde el siglo XIX se problematiza este vínculo. Por ejemplo, en la pintura, Courbet explora las relaciones entre arte y desecho, entre arte y producción, entre arte y consumo. La actividad artística dialoga en una ardua lucha por defender su legitimidad sin convertirse en una mera mercancía, en un valor de cambio con escaso o sin valor simbólico. Así como la ficción de Chejfec problematiza el rol de la literatura en la contemporaneidad, el arte contemporáneo le responde a una sociedad basada en un sistema productivo, que cuestiona todo el tiempo su legitimidad.

Asumiendo su carácter ornamental o improductivo, el arte asume la condición de reserva de oxígeno de un sistema funcionalista; pretendiendo la utilidad social o esgrimiendo su pertenencia a una ontología de la democracia, tratará más bien de imponer su necesidad ubicándose lo más cerca posible de los procesos de producción y de las discusiones de la comunidad (Bourriaud 2015 129).

Nos interesa explorar, a partir del ejercicio de pensamiento que conduce al hilo narrativo y que desemboca en la confrontación que señala Laera (2012), una continuidad en la narración que se opone a la idea de “trama mínima”, como la llama Martín Kohan en “¿Escritura de lo social?” (2005), en su lectura de *Boca de lobo*. La necesidad de dejar de lado la idea de “trama mínima” supone ver el funcionamiento del aparato de enunciación enfocado en el desarrollo del planteo de inicio, y no desde una lógica de acciones, que nos permita acceder desde otra perspectiva a “lo que pasa” en el relato.

Por eso, el primer paso es exponer el funcionamiento de lo narrativo acorde al entramado ficcional que sostiene a la historia. Luego, observar cómo se narra una problemática que es central para discutir las potencialidades de lo ficcional. Este debate acerca de los valores en torno a los materiales artísticos que contienen un capital simbólico, tiene un lugar privilegiado en la actualidad¹⁹.

Entonces, nuestra hipótesis de lectura no se limita a la idea de concebir a *Boca de lobo* como un relato sobre la imposibilidad de la novela, como sí lo hacen los críticos que parten de la pregunta acerca de si una narración puede desarrollarse a partir de la imposibilidad misma de narrar, como Maximiliano Sánchez en “Ecos de Marx en *Boca de lobo*” (2012 198). En este tipo de lecturas identificamos una tendencia posmoderna que entiende a la narración en oposición a la representación y al verosímil, pero que confía en las posibilidades del sujeto narrador de experimentar la imposibilidad y la novela triunfa allí donde la experiencia de la imposibilidad es posible²⁰.

Otro modo que la crítica encuentra para explicar la suspensión de la acción novelesca consiste en volcar la mirada en la interioridad del narrador. Patrick Dove en “Territorios de la historia del presente y contratiempo literario en *Boca de lobo*” (2012) sostiene que la prosa de Chejfec es densa, que enfatiza en la vida interior y en los procesos intelectuales del

¹⁹ Los trabajos reunidos en el Boletín/15 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, UNR (2010), bajo el rótulo “Dossier: cuestiones de valor”, recogen planteos centrales para discutir el *valor* del arte contemporáneo en general y de la literatura en particular, en el contexto actual de producción y circulación de capital simbólico. Los aportes de Álvaro Fernández Bravo “Introducción: Elementos para una teoría del valor literario”, Sandra Contreras “Cuestiones de valor, énfasis del debate” y Alejandra Laera “Entre el valor y los valores (de la literatura), nos permiten pensar en la potencia reflexiva que emerge de la narración de Chejfec, para ser parte de este debate.

²⁰ Maximiliano Sánchez (2012) en su lectura de *Boca de lobo* entiende que: “Escribir es intentar narrar aquello que, por definición, no se puede narrar. En este sentido puede afirmarse que, más que una novela, *Boca de lobo* es la imposibilidad de una novela; y posiblemente sea ésta una de las contradicciones más ricas que plantea el libro, la que más preguntas genera” (198).

narrador, por sobre la acción y las situaciones concretas. Esto sería una consecuencia del desmembramiento social como totalidad, que provoca una inscripción en la intimidad, en la experiencia personal. Así, se ubica al tiempo de la narración en la soledad del espacio privado del cuarto que ocupa el narrador, al momento de escribir.

Esto significaría situar a la forma narrativa de *Boca de lobo* en continuidad de exploraciones literarias posteriores a la estética realista del siglo XIX, las cuales volcaron la atención hacia la perspectiva del narrador. Desde Marcel Proust, James Joyce, Virginia Wolf, William Faulkner, por mencionar algunos de los escritores más destacados, las experimentaciones en torno a la voz narradora dieron lugar al monólogo interior, o libre fluir de la conciencia y a sensaciones impresionistas que cobran relevancia por encima de la acción en los relatos. Este pasaje está marcado por el abandono de la narración decimonónica, la que haciendo uso de la omnisciencia coloca a la literatura en un lugar de privilegio para la educación estética del ciudadano del Estado Moderno, con capacidad de representar al pueblo y servirle como medio para su perfeccionamiento y toma de conciencia²¹. En consecuencia, la narración se adentra en la interioridad de su narrador, el cual experimenta la imposibilidad de seguir respondiendo a este rol, que tuvo la literatura durante el siglo XIX.

El alejamiento del realismo es visible en el dispositivo de enunciación que propone el texto, porque no responde enteramente a un narrador omnisciente, sin embargo, el relato tampoco se apoya por completo en la subjetividad del narrador-protagonista. Distanciar a *Boca de lobo* del narrador realista y del narrador vanguardista implica no apostar a corroborar, una vez más, los límites que hoy ponen en jaque la capacidad representativa de la literatura y su poder de construir imaginarios que interpelen alguna zona oscura de la realidad sino, a la inversa, señalar lo que la narración permite pensar.

Entonces, existe una inestabilidad entre el reconocimiento de la disolución de lo social y el lugar que ocupa el narrador-protagonista en la novela. Dove (2012 176, 177) señala una detención de la trama a causa de una incursión en la interioridad del narrador y, al mismo tiempo, conecta la disolución de lo social con una tendencia al discurso narrativo indirecto, a partir de constantes interrupciones de las acciones y recurrentes descripciones de escenas

²¹ Por ejemplo, Patrick Dove en “Territorios de la historia del presente y contratiempo literario en *Boca de lobo*” (2012 172) recupera el papel histórico que se le asignó a la literatura en las democracias modernas. Desde el siglo XIX es considerada como un vehículo ideal para la educación estética, como medio para producir ciudadanos responsables.

concretas. Esta mirada es similar a los argumentos de Edgardo Berg en “Signo de extanjería (mínimas sobre Sergio Chejfec)” (2003 102) donde propone sendas laterales y caminos desviados que hacen que la historia esté en otro lugar. Las “escenas insignificantes”, los “detalles” en los que se basa lo narrado, acercan la perspectiva de Berg a la noción de “trama mínima” que define Kohan.

Según Beatriz Sarlo en “El amargo corazón del mundo” (2000 [2007]), la originalidad de *Boca de lobo* se basa en el efecto de una escritura lenta que avanza en distintas direcciones, al retocar con variaciones lo que ya se ha contado. Esta lentitud, normalmente, aparece asociada a una no progresión de lo anecdótico, de allí que “lo que pasa” se puede resumir en una sola frase. Así vemos cómo la crítica insiste en la lentitud y en el carácter digresivo como marcas de la narrativa de Chejfec.

A partir de la necesidad de salir de la lógica de acciones, del plano anecdótico, seguimos el devenir de lo narrativo desde un pensamiento inicial que se despliega en el discurrir reflexivo. Desde allí, aparecen los matices para construir una mirada acerca del funcionamiento y las posibilidades de la ficción narrativa. La particularidad del modo de narrar permite vincular una situación inaugural con ejercicios de memoria y construir escenas en las que se exhibe una confluencia de temporalidades, que vendría a resignificar el poder de la ficción para articular imaginarios de lo contemporáneo.

La anécdota se puede sintetizar de un modo muy preciso que, como dice Sarlo (2000 [2007]), la misma narración proporciona:

Yo había hecho un hijo, después había despreciado a la madre. Esta madre era una mujer que, obrera y recién salida de la infancia había logrado, sin proponérselo, que yo adoptara su mundo como propio” (*Boca de lobo* 124).

A pesar de esta síntesis, que responde a una cierta cronología de la historia, la misma no se desarrolla de modo lineal, los episodios que se narran no respetan un orden sino que establecen un vaivén entre lo que sucedió en el pasado y lo que está aconteciendo en el presente de escritura y rememoración. Al respecto, Sarlo (2000 [2007]) explica que sobre la anécdota de base, se teje otro sistema de razones, del que se desprende un anclaje teórico que gira sobre la noción de alienación y un giro utópico que se basa en un sistema solidario de intercambios. Por esta senda, distancia a *Boca de lobo* de la representación realista y de la

exacerbación expresionista para acercar el relato a un modo de narrar que presenta un argumento-hipótesis.

Las miradas críticas coinciden en pensar a *Boca de lobo* desde la desintegración histórica de la estética realista y en identificar su reverso: la representación de la realidad social en su descomposición. Existe una desactivación de las características propiamente realistas: lugar, tiempo y personajes. La narración omite referencias directas y propone el anonimato y la indeterminación. *Boca de lobo* trabaja con materiales del realismo para mostrar su caducidad, o sea este tipo de literatura sobrevive en una agonía, porque en el mismo gesto que muestra la desintegración de lo social, muestra también la desintegración de lo literario.

A veces he pensado que si hubiera sabido del hijo por medio de Delia no la habría abandonado. Es verdad que esto no me disculpa, pero el modo como nos enteramos de las cosas, más allá de lo que ellas digan, inspiran nuestra reacción. He leído varias novelas en las que esto ocurre. Cuando supe del hijo me recliné en Pedrera, más allá de la esquina. Era una verdad tan inverosímil, injusta; enterarme por terceros me hizo ver que el abandono había comenzado antes, que la realidad no hacía más que leer mi indiferencia, que se había anticipado al desenlace y que por adelantado le asignaba a mis acciones una incidencia mayor a la que, pienso, tenían sobre los hechos (*Boca de lobo* 58).

Josefina Ludmer en *Aquí América latina. Una especulación* (2010) piensa a *Boca de lobo* como una ficción de la literatura social porque lee este tipo de propuestas estéticas como parte del régimen autónomo del arte, puesto que son ficciones que tratan sobre la literatura, a sí mismas en tanto literatura, y refieren, indefectiblemente, a su propio fin.

La descripción de las temporalidades globales corresponde al tiempo de la anécdota en la ficción, porque se trata de un relato puesto en el pasado que refiere a la relación sexual entre un yo anónimo (lector y escritor) y una joven obrera. Iguala el lugar del narrador-protagonista y de la proletaria, para pensarlos juntos en la boca de lobo. Ambos encerrados en un relato de experimentación textualista que responde a políticas puramente literarias y a categorías literarias: estilo, autor, obra, escritura, texto.

La densidad narrativa que nos interesa visibilizar, se opone a leer en *Boca de lobo* el triunfo de la novela en tanto imposibilidad de la novela, pero también a una literatura que está prisionera de su propia autonomía estética. Aquí hay una oposición entre ubicar a la negatividad como *valor*, exacerbado por la crítica que lee la literatura argentina reciente desde este paradigma, y la lectura de *Boca de lobo* desde los parámetros de la autonomía literaria, tal como la comprende Ludmer, que distingue los planos de la realidad y de la ficción. Nuestra lectura habilita otra posibilidad que consiste en potenciar a la narración desde un *pensamiento temporal* que guía a la anécdota por otras lógicas, donde la imagen condensa un potencial de sentido para ver, pensar, imaginar, reflexionar sobre la realidad social.

En este sentido, Laera (2012) argumenta que la post-autonomía, como régimen de significación ambivalente, no es la perspectiva adecuada desde la cual leer a *Boca de Lobo*, pero, al mismo tiempo, la narración tampoco es un relato de la historia pasada que se somete a la interpretación. Por este camino, se distancia tanto de la perspectiva de Sarlo (2006) como de la de Ludmer (2010)²². Laera avanza un paso más del dilema crítico para ver en las imágenes que se desprenden del texto, el cambio que está sucediendo en el interior de la ficción, que sin perder su estatuto puede generar una visual del presente y resignificar la potencia de una narración que se inserta en el debate por la autonomía/post-autonomía literaria.

También Mariana Catalin en *Con los ojos bien abiertos. Bizzio, Chejfec, Babel* (2014) encuentra un camino para salir de esta oposición crítica entre Sarlo y Ludmer. Su lectura recupera un detalle que señala Sarlo (2000 [2007]) en *Boca de lobo*, a propósito de la identificación que la narración hace entre los barrios obreros y las villas miserias, para verlo desarrollado desde la perspectiva de Ludmer (2010): el obrero que se queda sin trabajo es el desocupado de hoy. La literatura social y la clase obrera caen juntas y aparece otra modulación literaria, otros pasajes que, de algún modo como ocurre con *El aire*, anticipan transfiguraciones de lo social, como puede ser la falta de trabajo y la consecuente falta de dinero. La pérdida de referencialidad de los materiales realistas y la indeterminación a la que los lleva Chejfec, permiten una vuelta al realismo para diseñar su fin. Esto es posible porque

²² Laera (2012) hace referencia al texto de Sarlo “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia” (2006) y el libro de Ludmer (2010), *Aquí América Latina. Una especulación*. Para comprender mejor estos modos de leer el presente, remite a Sandra Contreras (2010) “En torno de las lecturas del presente”.

coincide el cambio en el sistema de trabajo, que conlleva a una disolución de la lógica de la literatura moderna para comprender la realidad.

Isabel Quintana en “Peregrinajes en la ciudad y sus fronteras: el deseo de comunidad en la obra de Sergio Chejfec” (2005) acerca el narrador de *Boca de lobo* al narrador de *El entenado* de Juan José Saer, en sus búsquedas por comprender un universo al que no pertenecen y el que no los integra. El inconveniente aparece cuando los narradores deben trabajar la escritura, con ejercicios de memoria y con la extrañeza de los recuerdos, para intentar presentarlos de un modo que les permita callar y cumplir con su imaginado lugar de testigos anónimos.

Indagamos en la posición del narrador y en el sistema de enunciación en el que se inscribe, para dialogar con otras posibilidades de lectura que la narración propicia. Así, la idea de fin que propone Catalin (2014) desplaza a la idea de imposibilidad de la novela, entendida en términos de negatividad. También acerca el narrador de *Boca de lobo* al narrador de *El entenado* de Juan José Saer, al codificar un presente de escritura en el que se enfrentan a la dificultad de mostrar los hechos de una forma que no atente contra la verdad, que se acerque, lo más posible a la realidad que les ha tocado vivenciar.

Los narradores, hasta conseguir sus objetivos, balbucean acerca de lo literario, sobre todo acerca de la necesidad de relatar y así darle una cierta organización al carácter temporal que adopta la psiquis, como respuesta a la incongruencia entre el mundo que habitan y lo que ellos perciben. En esos trabajos de rememoración la narración se abre a otras posibilidades enunciativas, aportando matices que permiten descubrir caminos, para entrever imágenes que acortan la brecha que separa al mundo de la escritura literaria.

Las temporalidades en las que se inserta la historia de *Boca de lobo* hacen oscilar el lugar de la literatura y su capacidad de establecer conexiones con su afuera, con el mundo que evoca. El tiempo pasado de los hechos es recuperado desde un presente en el que se recuerda y se escribe, pero también entra en oposición permanente con aquello leído en novelas. Este desfase coloca al texto en una intención explícita de acortar la distancia entre las percepciones del mundo exterior y las experiencias de lectura.

Esta apuesta a una vuelta hacia la exterioridad establece un vínculo necesario con la inestabilidad del plano de enunciación, que se acerca y se distancia del narrador omnisciente,

propio del realismo clásico, y del narrador vanguardista que lucha contra la imposibilidad de representar el mundo desde su imprecisa capacidad perceptual y emocional.

Existen varios mecanismos que funcionan para desestabilizar la enunciación. Los recursos a la figura de “el observador” y a “los ejemplos” refuerzan el sistema enunciativo, para hacer vacilar a la ficción entre el mundo narrado y la forma en que se enuncian²³.

El ejercicio de pensamiento que está en la base del impulso narrativo se sitúa en un tiempo incierto, entre el pasado de los encuentros con Delia, la obrera embarazada, y el presente de enunciación del narrador, quien se mantiene en su cuarto dispuesto a recordar y a escribir. El trabajo del narrador-protagonista persigue la medida de eso que hace que los cambios se produzcan pero que apenas se perciban, precisamente eso que las novelas ya no dicen. A partir de este desafío de medir los cambios imperceptibles, creemos que el relato toma distancia de una exploración subjetiva hacia la interioridad del narrador, y posiciona al espacio físico, al cuerpo de la obrera y a las novelas en una misma red de asociaciones, lo que provoca otra forma de mirar ese mundo, que no corresponde a ningún tiempo histórico, exclusivamente.

Por esto, diferenciamos lo que ocurre en el plano anecdótico del plano de lo narrado, porque la narración, el tejido entre lo acontecido y la búsqueda de parámetros para medir aquello incomprensible, insiste y modifica la percepción de la temporalidad en lo imperceptible del cambio.

Distanciar a la narración de la subjetividad del narrador y orientarla hacia un afuera constituye el primer paso para percibir en las escenas que se desprenden del relato, una forma de desestabilizar la enunciación. En este punto, resulta interesante retomar la distinción que recupera Dove (2012) de Fredric Jameson para diferenciar el realismo de Zola del de Balzac. Al primero le corresponde el personaje como tipo, al segundo la trama. Este desplazamiento de énfasis entre dos formas diferentes de tipicidad, se anula en *Boca de lobo* porque ni uno ni otro funcionan para darle estabilidad a la narración en alguna de estas formas del realismo clásico. En su lectura, lo que distancia a Chejfec del realismo es que trabaja el agotamiento de la poética realista en relación con una “disolución contemporánea de lo social” (Dove

²³Este mundo narrativo que emerge en el vértice de las percepciones del narrador y lo narrado, acerca la poética de Chejfec al universo saereano, específicamente al modo de operar de la voz *fenomenal* que desarrolla Rafael Arce en *Juan José Saer: la felicidad de la novela* (2015), la cual supone que una apariencia del mundo exterior se enlaza con una determinada conciencia, y de esta forma propone una problemática vuelta a la exterioridad.

2012 171), porque ya no existe correlación entre las modalidades de producción y los períodos históricos. Esta perspectiva retoma la lectura de Martín Kohan (2005), para quien en la escritura de *Boca de lobo* la realidad social se disuelve.

Dicho de otro modo, el aspecto que nos interesa resaltar sugiere que el ejercicio de pensamiento entraña un funcionamiento independiente de las intenciones voluntarias o involuntarias del narrador. Esto es lo que estaría dando la medida necesaria para observar escenas que no le pertenecen completamente. Así, la situación de inicio implica un ejercicio de pensamiento que supone razonar en simultáneo a la inmutabilidad del cambio en lo geográfico y en lo corporal. La figura del narrador-protagonista sirve como contrapunto a una letra escrita que se rehúsa a la referencialidad, a la verdad y a la productividad.

Citamos dos frases que grafican la amalgama entre espacio y cuerpo, que vendría a ocupar el lugar de lo narrado, y su posicionamiento como narrador, el cual confronta con una tradición que ya no lo ampara ni lo justifica: “He leído muchas novelas donde el protagonista retorna al lugar olvidado” (*Boca de lobo* 7), “¿Pero cuál era el paisaje de Delia?” (*Boca de lobo* 25).

El pasaje del punto de vista del narrador a una cierta impersonalidad que se presenta para enfocar mejor una escena colectiva, “organismo colectivo” (*Boca de lobo* 31) dice el texto, acontece de un modo casi imperceptible, que no coarta el hilo narrativo de la visual que se describe. Así pasa a ser “el observador”, o sea el testigo anónimo y externo que ve algo que no le incumbe:

En cualquier caso el observador asistía a un espectáculo confuso, de una cierta teatralidad, en el que los blusones grises, distorsionados por las variaciones de luz, conjugaban los movimientos del grupo y los mostraban como meras condensaciones de color y profundidad (*Boca de lobo* 31).

Sin embargo, al compartir el espacio con los prestamistas, el narrador-protagonista no era el único que observaba, otra gente lo hacía también y permanecían expectantes ante la tribu imprecisa y de movimientos controlados de los obreros. Luego, aparece el sentimiento de privilegio al ocupar el rol de testigo y crear la escena gracias a adoptar el lugar de espectador y mirar “los rudimentos de un rito celebratorio del ocio” (*Boca de lobo* 32). Sus trajes exhibían un exceso de naturaleza, creando una correlación entre cuerpo y geografía.

Del montón indeterminado, Delia se destacaba. El narrador recuerda su delicado pie al bajar del colectivo, momento en el cual parecía que ella atravesaba un umbral.

El matiz que establece el sistema enunciativo para quitarle plena credibilidad a las percepciones del narrador y así generar imágenes borrosas que se correspondan con la anécdota, aparece unas páginas después cuando el narrador reconoce un error de percepción:

Antes puse que al ver reunido el grupo de obreros en el ralo, el brillo de sus ropas gastadas producían un reflejo particular, como una nube que cuando oculta el cielo deja en los cuerpos una fugaz memoria de ceniza; pues bien, me equivoqué, las siluetas en realidad estaban sumergidas en un líquido traslúcido, como si una sombra proyectada desde la superficie las cubriera (*Boca de lobo* 34).

Entonces, entre lo que ve “el observador” y el error que se reconoce después se ubica la contingencia de las condiciones climáticas que ajustan la luz en cada segundo de cada jornada, siendo él una especie de testigo que persigue las palabras acordes para dar algo de este micro mundo. La yuxtaposición de planos y de tiempos que supone la imagen del narrador observando al grupo de obreros, devuelve a la situación inicial la fuerza de superponer el espacio, el cuerpo y la escritura en una visual que se desvanece con la llegada de la noche.

La era infiere que el narrador, que no pertenece al mundo fabril, cree captar ese “ritual celebratorio del ocio” de la comunidad de los obreros. Allí radica el malentendido porque él cree que lo miran con complicidad pero no es así, para los obreros él es uno de los acreedores que los esperan detrás del alambrado, por lo tanto esa idea de “testigo anónimo” es una ilusión del narrador, nunca una idea imaginada, mucho menos deseada, por los obreros: “Al mundo obrero (a la clase obrera), hay que pertenecer o dominarla. No se puede ser en ningún caso, un simple observador” (2012 205).

La “boca de lobo” que metaforiza las zonas peligrosas de una villa, también indica el comienzo de la confusión que reina el régimen ambiguo de una percepción, que se supone describe una escena que es independiente de “el observador” pero que, sin embargo, podría dejar de existir a partir de un gesto nimio, como el que uno hace al apagar un televisor:

En un momento se me ocurrió pensar que ellos aguardaban que, dando por terminado el espectáculo, me diera vuelta para seguir mi camino; que así como

los había creado como rebaño y figura de baile, como objeto de observación e interrogación, del mismo modo daría por concluida su existencia como quien se levanta para apagar el televisor (*Boca de lobo* 35, 36).

Así vemos como desde distintos recursos que desestabilizan el aparato de enunciación se despersonaliza a lo narrado, se lo distancia de la visión del narrador y se encuentra un modo de hacer ingresar a la ficción en un terreno donde se discute su potencia para ofrecer una visual del presente, por ejemplo, a este grupo de obreros que camina en la cornisa del atardecer que los contiene y los oculta.

Otra forma de impersonalizar a la narración, en el sentido de distanciar a lo narrado de la perspectiva del narrador, consiste en apelar a “los ejemplos”. El primero lo encontramos luego de una reflexión sobre el tiempo, extraída de las novelas leídas. En los mundos novelados la gente vive sin tiempo, ni lineal, ni cosmológico, ni de ningún otro tipo, pero cuando alguien cierra un libro entra en el tiempo. Esas capas de tiempos superpuestas e invisibles son aquellas que el narrador-lector no halla en las novelas que lee. Por ende, como narrador-escritor intentará plasmar esas diferentes estratificaciones temporales para que la elocuencia de los hechos se manifieste en la escritura y, así, poder callar. El ejemplo es el siguiente:

El personaje de este libro es un trabajador inmigrante que ha llegado al ocaso de su vida. En su país de origen trabajó desde niño, pero una compleja elipsis de la memoria lo lleva a creer que sólo comenzó a hacerlo cuando emigró (...) Piensa, por ejemplo, en las carretillas de mierda que debía empujar, y lo que evoca no son las dificultades –los tropiezos, la agitación, el frío, la oscuridad- sino el tiempo detenido que se niega a pasar (*Boca de lobo* 63, 64).

Lo que sigue al relato de antaño es una explicación que surge en el presente, cuando el jubilado escucha la alusión de uno de sus hijos respecto del ferrocarril de Einstein, con el que se suele graficar la teoría de la relatividad. Esta evocación activa sus recuerdos. Una simple comparación puede hacer emerger un mundo del olvido. De este modo la historia de su ida adquiere velocidad y se fija como una huella inmaterial que conecta distintos tiempos.

Así como el tiempo se detiene en el olvido del trabajo infantil del hombre viejo, el tiempo monótono marcado por el trabajo de Delia se detiene con el embarazo: “Para ella el tiempo no avanzaba; y si evidentemente tampoco retrocedía era claro que ocupaba dimensiones contiguas, donde la progresión o el retroceso, incluso la lentitud o la aceleración, estaban abolidas como posibilidades prácticas” (*Boca de lobo* 83). En cambio, para el hombre viejo el tiempo detenido de la acción repetida se desarma por la retrospectiva inmediata.

Al seguir estos razonamientos, el narrador identifica el “reconocimiento de la especie” (*Boca de lobo* 58) que lo impulsa a desear la preñez de la joven obrera. Esta es la medida indicada para ubicar a Delia, una vez embarazada, en un pasado reciente y abismal. El pasaje de un estado a otro (estado previo al embarazo y estado posterior, una vez consumada la relación sexual) se explica transitando por esa zona liminal que sugiere la boca de lobo, porque es el umbral que conecta diferentes temporalidades.

Lo oscuro, aquello que está en la boca de lobo y que se encuentra al recorrer las calles, nombra a la narración que se está escribiendo y se define como algo que golpea la emoción, confunde los recuerdos y que se manifiesta en lo exterior. Ese algo está tanto en el cuerpo de Delia, al quedar embarazada, en la geografía que sirve de marco para el acto sexual y en la escritura que persigue la elocuencia de los hechos. La boca de lobo es la oscuridad que se ve cuando no se está en ella: es el umbral. Tal vez esa medida del cambio que se cifra en lo inmutable.

Dove (2012) entiende que la oscuridad, como tropo a través del cual la narrativa se dice a sí misma, colocaría a *Boca de lobo* como análogo a lo real lacaniano, que señala el vacío de lo simbólico como límite interno. Sin embargo, ese límite puede permutar en imágenes donde podemos descifrar sentidos imaginarios que entrecruzan a lo geográfico, a lo social y a los cuerpos de los personajes, dentro de una historia que muestra una *visual heterocrónica* por donde observar el presente.

El terreno de los Cardos parece configurar una contradicción entre lo eterno y lo perecedero y podría ser un eco de lo que Chejfec denomina en *Los incompletos* como “las trampas de la inmovilidad” (193). En *Boca de lobo* se trata del umbral entre el día y la noche, del atardecer donde Delia, invocada en los recuerdos del narrador, aparece y desaparece, intermitente, en medio de imágenes borrosas, parecidas a un sueño. Allí, en ese trance de ensoñación, el narrador se dispone a escribir, inmerso en la oscuridad del cuarto.

Los encuentros entre el narrador y Delia son recuperados en la narración. Los vemos caminar hasta la casa de una amiga de la fábrica, a pedirle prestada y devolverle una pollera. Una de las impresiones del narrador es la de estar en una zona que carece de pasado y de futuro, un mundo habitado por seres anónimos (típicos habitantes del universo chejfeano), empujados por una fuerza brutal. Luego, describe la sensación al salir de la casa de la amiga, de entrar a un espacio delimitado que no se corresponde con estar en el exterior, en la calle. La caminata de regreso sirve de marco para el relato referido por Delia, acerca del retrato que un desconocido le muestra a su amiga.

La amiga de Delia busca una foto de sí misma más joven para mostrarles. Le cuenta la historia de esa foto, cuando ella viajaba sola en un tren, hacia una vida de adulta. Aquella vez, un desconocido se le acerca con una foto en la mano. Le pregunta su nombre y le muestra la imagen. Allí se ve a ella misma, o bien a alguien muy parecido, y se desconcierta. Sin embargo, su nombre no coincide con el nombre que busca el desconocido. La identidad se desestabiliza entre la no correspondencia del nombre y la correspondencia de la imagen. Esta imagen le permite a la amiga de Delia percibir una temporalidad extraña, que no pertenece al futuro ni al pasado, sino a un tiempo paralelo.

Delia, al igual que Benavente en *El aire*, tiene una amiga que invoca el tema de lo fotográfico. La amiga de la esposa de Barroso es una fotógrafa rusa que le llevaba a revelar sus fotos y Benavente, que trabajaba en una casa de revelados, le comentaba la obsesión de Barroso por el cálculo. Cuando el ingeniero la encuentra, ella le comenta que su obsesión tiene algo de fotográfico. La imagen en el centro de la conversación hace ingresar una discusión contemporánea en torno a la *pulsión documental* que se registra en el arte del presente.

La importancia de la fotografía viene a instalar otro tiempo en el texto, que complementa la existencia de todos esos tiempos simultáneos que menciona la narración. El tren puede funcionar como una sinécdoque del tiempo. Aparece referido en el ejemplo del viejo, que a partir del tren de Einstein transporta la relatividad del paso del tiempo y evoca en un salto de la memoria, el trabajo de infancia.

En la narración de Chejfec las direcciones temporales se chocan para dejar caer imágenes cargadas de sentidos, donde la incertidumbre preanuncia otras configuraciones posibles, para definir identidades y complejizar la *documentalidad* que le adosamos a la

fotografía. Así, en *Boca de lobo*, la amiga plantea un dilema acerca del rostro en el que se reconoce, cuando explica que se trata de la foto de un cuadro:

Era un retrato oval, con fondo oscuro y un falso marco de color dorado. Lo que al principio había imaginado la fotografía de una persona, veraz como los documentos, ahora era un dibujo disuelto en una secuencia ignorada de mediaciones. Una vuelta de tuerca, dijo con otras palabras, que a su modo de ver complicaba aún más las cosas. Porque si la prueba documental, como se dice, dependía de una pintura, no importaba tanto el modelo como la mano de quien le había dado forma (*Boca de lobo* 48).

Aquí se entrecruzan las temporalidades con la validez documental que un cuadro de una fotografía puede contener. Entonces, la pintura podía entenderse como una profecía a la espera de la correspondencia de un modelo, una muchacha real, que la justificara.

Una vez afuera, se despiden de la amiga, comienza a anochecer y la oscuridad remite a la intimidad de Los Cardos, espacio donde mantienen las relaciones sexuales. La gente ilumina las calles con linternas o lámparas. La “boca de lobo” remite a un sintagma del sentido común, que da idea de esos pozos de oscuridad. Por ellos, geografía, cuerpo y escritura conforman un todo indiscernible por donde la narración transita y se configura.

Todo el entorno fabril contiene una lógica propia, ajena al mundo del narrador, que empuja a sus habitantes a actuar y, por más que el embarazo no perturba al mecanismo colectivo de los obreros, es en el cuerpo de Delia donde se nota el cambio: “el recuerdo de mis manos conteniendo sus senos es el recuerdo de mis manos sosteniendo el mundo” (*Boca de lobo* 17). Aquí encontramos esa especie de homenaje a la clase obrera, que Chejfec hace referencia en la entrevista con Mariano Siskind (2005). En *Boca de lobo*, leemos:

Muchas veces he pensado que los obreros con su cuerpo, con la fuerza que emplean a costa de su energía, son quienes expían nuestra indiferencia por el mundo; que ellos pagan con su trabajo en primer lugar lo literal, o sea lo que reciben como salario –por otra parte una cantidad que jamás se iguala con el valor verdadero de su esfuerzo-, y que también pagan todo aquello que no tiene precio, es decir, la deuda infinita acumulada por la humanidad (*Boca de lobo* 38).

Sin embargo, ese mundo le daba la espalda, no lo reconocía como novio de Delia y tampoco es por ella que se entera del embarazo, ni la llegada del hijo. El ejercicio de memoria al que se somete el narrador-protagonista, le recuerda que la vieron desde el ralo, reconoce que tomó el rol de testigo que se cree invisible, pero que no lo es. Lo narrado es una imagen difusa. El narrador se piensa como un testigo privilegiado que le gustaría pasar desapercibido, pero también desea que lo identifiquen como novio de Delia, sin embargo esto no sucede y los demás obreros lo ven como un proveedor más.

Entonces, a pesar del reajuste que le da distancia a las imágenes de sus recuerdos, entendemos que como escritor de una escritura sin motivo y siempre distante del mundo que la rodea, se esconde a medias, al suponer que ante la elocuencia de los hechos él puede callar, porque en la oscilación entre la omnisciencia y la dimensión subjetiva, pone en palabras los pensamientos ajenos, que le impiden ver “los hechos” y le impiden, por eso, dejar de escribir:

He leído muchas novelas en las que los personajes estudian los trajes de los otros para conocer aquello que las palabras no dicen ni los actos descubren (...) Nunca se escribe para descubrir lo que se esconde, al contrario; si ahora me he puesto a hacerlo es porque en relación con Delia y todo lo demás las cosas están claras y hablan por sí mismas –y ante la elocuencia de los hechos yo puedo callar (*Boca de lobo* 34).

De todos modos, el narrador recuerda y evoca los préstamos de ropa entre amigas, las noches que los cubrían mientras caminaban. También menciona unos dibujos que ve sobre las sábanas de la casa de la amiga de Delia, los cuales estaban hechos a partir de frotar una superficie, por ejemplo una mano que frota el papel sobre la tierra. El movimiento provoca el calco en el papel, ese es el procedimiento empleado para hacerlo. Aquí aparece en la mente del narrador una idea de *documentalidad* que encontrará desarrollo más adelante en la poética del autor:

Imaginé los niños o adultos de la casa dedicados de cuando en cuando a calcar la superficie, eligiendo un pedazo de suelo y estampando la presión ejercida sobre la tierra. Estos papeles, unas hojas de cuaderno escolar arrancadas con descuido, quedarían como documentos temporales, de corta vigencia teniendo en cuenta la duración del mundo (*Boca de lobo* 56).

Una vez, el narrador mientras pasa las horas en su cuarto, rememorando y escribiendo, ve a lo lejos una ventana desde donde divisa a un hombre mayor tirado en la cama. Quizás sea Barroso en su agonía. El eco de *El aire* resuena también al mirar la basura, o más bien recordarla, porque activa la imaginación del narrador de *Boca de lobo*. El ejercicio consiste en adivinar qué había sido antes de ser un desecho. La aglomeración y la polución no se pueden capturar, los mapas no pueden dar cuenta de esa realidad, pero sí se puede extraer de ese fondo de pobreza el tema de una novela. Sin embargo, su fracaso como escritor se hace consciente: “Muchas veces he pensado que esos barrios jamás podrían haber sido materia sustanciosa para novela alguna” (133). La narración, y no el narrador, logra legar algunas *visuales heterocrónicas* que permiten, no ya representar, sino intuir una imagen borrosa que aparece y se desvanece al instante.

Así, en medio de los observadores de basura, una tarde en que Delia estaba de franco, la amiga se les acerca y les saca una foto: “Una foto que debería estar pegada aquí, sobre la hoja, como prueba de esa tarde” (136), dice el narrador-escritor. Por esas cosas del azar o la providencia, sus rostros salen quemados por el sol y se ve mejor, detrás de ellos, una pila de basura con gente alrededor y, al fondo, la fábrica. Esta “elección” de la foto, de enfocar esa visual y no a los amantes, puede equipararse con el desplazamiento que propone el relato, porque como sucede con los seres incompletos, la realidad se impone siempre, más allá de cualquier voluntad individual.

II-Relatos breves: continuidad, documentalidad y soportes digitales.

Verdades sentimentales

La historia de *Cinco* (1996) tiene como protagonista a un mendigo que escribe en un cuaderno, al estilo de un diario desordenado, episodios claves de su vida. El relato adopta una forma caleidoscópica con la cual, poco a poco, se arma el paisaje que plantea en el inicio. Un narrador-lector es quien reconstruye los fragmentos a medida que lee y descifra el esquema del comienzo, en donde cinco nombres componen la narración.

La pobreza y la precariedad, tanto económica como afectiva, colocan en paralelo a esta *nouvelle* con *El llamado de la especie*, y también, a partir de algunos pasajes narrativos, donde aparecen obreros que trabajan en el astillero del puerto, conecta directamente con reflexiones que se desarrollan como tema central en *Boca de lobo*²⁴.

El protagonista, anónimo y mendigo, reconstruye la historia de su padre y con ella, su propia historia de vida, a partir de momentos, de recuerdos, de ejemplos y de evocaciones donde otro personaje de nombre Patricia cumple un rol de protección, similar a las amigas de la mendiga en *El llamado de la especie*.

El mendigo, ya viejo, relata sus memorias con saltos aleatorios y conexiones un tanto arbitrarias que no pretenden colmar la narración ni respetar el formato del diario íntimo. Más bien son retazos de vivencias que se cuelan en imágenes, a la manera de *visuales heterocrónicas*, que interpelan una realidad diversificada en tiempos y espacios. Al seguir el hilo del *pensamiento temporal* podemos encontrar un fondo de verdad emocional que se corresponde con la vida desdichada del mendigo que la cuenta.

Si reponemos la cronología, que la historia no posee, es posible partir de su niñez, cuando su padre muere en una pelea con un matarife, en Santiago del Estero. Este señor asesino es un rufián que hace trabajar a “La argentina”, una mujer que es su compañera, en

²⁴ La relación entre dinero y trabajo se enuncia y, en consonancia con la serie de relatos que tratan sobre la pobreza, existe un encadenamiento de problemáticas que anticipan las publicaciones posteriores. Si pensamos que *Cinco* se escribe en 1995 y *Boca de lobo* se publica en el 2000, podemos apreciar un esbozo de lo que será el tema central de la novela sobre la clase obrera: “Las cosas habían cambiado tanto, muchos encontraban más apropiado y natural que el pobre pidiera -aunque no le dieran nada-, en lugar de vivir de la venta de su trabajo, que les sonaba escandaloso” (*Cinco* 36) y “En el astillero se siente mejor que en su casa, más a sus anchas; es su ámbito natural. La idea de vivir gracias al salario se ha naturalizado tanto que, en su conciencia, paga y trabajo ocupan planos diferentes: es como si le pagaran por vivir, como si trabajara sin sueldo” (*Cinco* 39, 40).

un burdel cercano al puerto de La Guaira, lugar donde el niño mendigo y huérfano se dedica a ayudar a los marineros borrachos. Este final es el correlato exacto del inicio, en donde se enuncia: “Hoy ha comenzado el final” (*Cinco* 11), en una estructura similar al relato “Hacia la ciudad eléctrica”, donde la frase “Empiezo por el final” (187) inicia la narración.

El tópico borgeano de la riña en un entorno de fiesta y alcohol está acompañado de otro procedimiento que se repite dos veces en la historia de *Cinco*. Así como en “La forma de la espada” de Jorge Luis Borges, en el final sabemos que la historia referida es protagonizada por quien la narra, en *Cinco*, Patricia, su panadera amiga, devela que es María, la mujer pobre y venerada como protectora de la niñez, que vivía ayudando a los niños para que no se ahogaran en el río. También descubrimos que el niño que vive en el puerto y se codea con “La argentina”, mujer por la que su padre recibió una paliza letal, es el protagonista mendigo.

Patricia ayuda al mendigo dándole asilo en la panadería. Juntos caminan por la vera del río y en una atmósfera de confusión el mendigo recuerda escenas que marcaron su destino, hasta volver a su niñez en el puerto. Los niños aparecen repetidas veces y reconocen a Patricia-María. El recurso de “los ejemplos” se repite, como también la gente que actúa como los “seres incompletos” de *Los incompletos*, movidos por una fuerza invisible.

El hambre y el calor borronan los recuerdos y las impresiones del mendigo, pero hay algo más que colabora para que el sistema de enunciación corrompa la lógica de acciones y le imprima una dosis onírica, irreal, al plano de realidad de la anécdota. Se trata de la figura del narrador, que es, podemos inferir, el mismo Sergio Chejfec, quien en el prólogo explica que la ficción tuvo su origen en una residencia de escritores en Saint-Nazaire, Francia, lugar en el cual se siente conectado con la poética de Antonio Di Benedetto, sobre todo cuando el relato se sostiene por una “verdad puramente sentimental”:

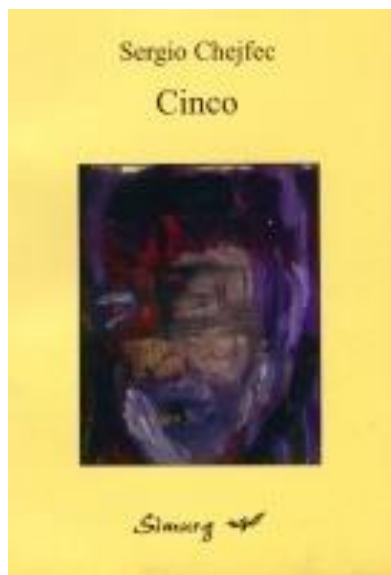
La ciudad era pequeña y silenciosa. Por ello, pese a ser industrial tenía un ritmo rural. La ciudad también dominaba un estuario. Para nosotros, esto es sinónimo de exuberancia; sin embargo uno se quedaba perplejo ante la pobreza natural. La única profusión era la del silencio. Pensé entonces que habitantes de un lugar así sólo podían ser sobrevivientes literarios de la última utopía individual de nuestras letras, la que vio en el interior espiritual –sentimental, moral- el pliegue más profundo del mundo (*Cinco* 10).

Algunas intromisiones del narrador mezclan lo que lee en el diario del mendigo con geografías y alusiones que tienen que ver directamente con su vida. Por ejemplo, al mencionar al río Orinoco y al clima de Venezuela, el relato incorpora información que concierne a la vida del escritor, si tenemos en cuenta que vivió allí desde 1990 hasta 2005. Además, estos paisajes venezolanos forman parte de otros relatos, como la serie que conforman “La venganza de lo idílico”, *Baroni: un viaje* y “Vecino invisible”.

En la entrevista que le realiza Siskind (2005), Chejfec reconoce la interrelación entre *El aire*, *El llamado de la especie* y *Boca de lobo*, a la cual podemos agregar *Cinco*, como una elaboración netamente prospectiva y no programática, en el sentido de que estas ficciones comparten un mismo impulso de escritura, que tiene que ver con trabajar con materiales sociales para producir interrogantes sobre ellos y llamar la atención sobre ciertas zonas álgidas del tejido social, como claramente lo es la pobreza. Pero además, hacemos hincapié en una temática que gana lugar en las ficciones posteriores a esta serie. Nos referimos a su lugar como escritor, al mito de cómo se supone que Chejfec se convierte en escritor y cuál es esa relación en el interior de la ficción.

El prólogo de *Cinco* es valioso, también, porque menciona a uno de sus padres literarios, a la tradición en que se inscribe, como lo es Antonio Di Benedetto, quien junto a Juan José Saer, le permiten reconocer una complejidad en el ejercicio literario y descubrir un *nuevo realismo*.

Y si pensamos en la apertura hacia el arte contemporáneo, hacia determinados artistas con los cuales la obra de Chejfec mantiene un vínculo sostenido, de intercambios y de diálogo, en la tapa de *Cinco*, en la edición publicada por la editorial Simurg, apreciamos el rostro de un hombre viejo, posiblemente del mendigo que evoca su pasado en ese diario desprolijo, que construye la ficción, creado por el pincel de Eduardo Stupía. La pintura se llama *Paisaje* y podemos decir que retoma y preanuncia el vínculo entre geografía y cuerpo, desarrollado en *El aire* y en *Boca de lobo*, respectivamente.



6-Paisaje (Eduardo Stupía)

Los intercambios entre la literatura de Chejfec y los dibujos de Stupía se continúan en dos propuestas escénicas, una de 2012 y otra de 2015, donde el escritor y el artista visual se unen al compositor Pablo Ortiz para montar dos obras en el Centro de Experimentaciones del Teatro Colón.

La primera puesta en escena se basa en un poema homónimo del poemario *Gallos y huesos* de Sergio Chejfec. Allí, una serie de visuales de Stupía, inspiradas en el poema, se proyectan, mientras que músicos de orquesta entonan fragmentos recitados, acompañados de instrumentos. El poema habla de un hombre que se come un pollo y tira los huesitos del animal a la bacha de la cocina. Las repeticiones con mínimas variaciones del poema se hacen eco en la música. El compositor traslada el procedimiento para luego presentarlo de un modo no sincrónico, como si fuera una especie de canon desfasado, mientras que las imágenes a veces son más bien eclécticas y otras literales²⁵.

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=7NyVrBtmhvc>



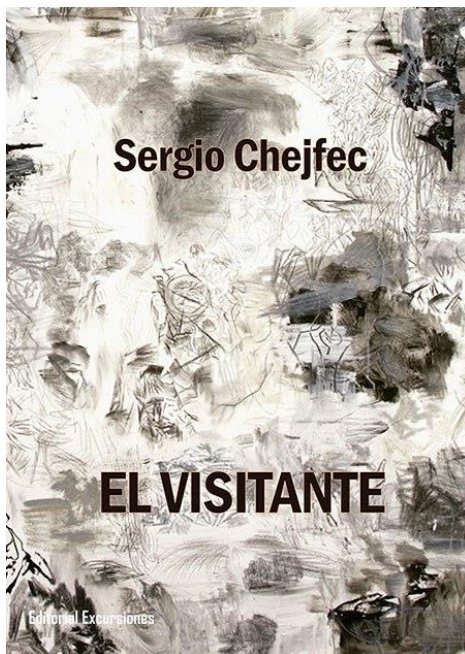
7-Gallos y huesos (Stupía, Ortiz).

La segunda puesta en escena se llama “Teatro Martín Fierro” (2015), en la cual se repite el equipo de artistas: Chejfec, Stupía y Ortiz. Y para esta ocasión se suma la dramaturga Agustina Muñoz. El texto de base del que parten es de Chejfec, “Deshacerse en la historia”, publicado en *Modo linterna* en 2013, anteriormente en la Revista Hispamérica en 2011. El relato describe una obra teatral muda del *Martín Fierro* de José Hernández, como si se tratara de una representación en el marco de un acto escolar. Sin embargo, en esta puesta se decide por el camino inverso, por quitarle lo teatral que el texto propone para componer una serie de imágenes, de fragmentos del cuento en la voz de actores y músicos que desarman la trama y enrarecen los íconos asociados al legendario gaucho Martín Fierro.



8-Teatro Martín Fierro (Stupía, Ortiz).

En 2017 Chejfec publica una serie de textos, en su mayoría ensayos, en una compilación al cuidado de Alejandra Laera, llamada *El visitante*. Allí, la tapa, contratapa en su reverso y anverso, más la hoja contigua, poseen dibujos de Stupía, uno de los cuáles se llama *Paisaje*, al igual que el viejo retratado en *Cinco*, pero que data de 2012. Además, Chejfec le dedica una reseña: “Tercer miércoles de julio (Stupía, Estudio)”.



9-Paisaje (Eduardo Stupía).

En el texto, Chejfec relata su paso por el taller de Stupía una tarde de julio de muchísimo frío, cuando se reunieron con Julián D'Angiolillo para planificar una obra, posiblemente *Teatro Martín Fierro*, ya que este artista está a cargo del video y del montaje visual. La reflexión recae sobre el espacio físico que alguien necesita para trabajar, como en este caso el espacio del pintor en su estudio. Chejfec los observa mientras ellos intentan crear una continuidad de imágenes para un audiovisual. Las extrapolaciones de los procedimientos empleados al trabajo literario muestran el interés del escritor por este tipo de proyectos colaborativos y por obras donde lo interdisciplinario tiene un rol protagónico en la creación artística:

Por momentos se le ocurría filmar las imágenes fijas, un tanto maximizadas sobre la pantalla –y a veces filmaban una sucesión de ellas-; en ningún momento se les ocurrió mover la pantalla y mantener la cámara fija. (Pienso ahora que eso suele hacer la literatura) (*El visitante* 72).

A este interés por el cruce entre literatura y artes plásticas, Chejfec lo manifiesta en sus lecturas sobre la obra de Mario Bellatin, aunque también en el diálogo que establece con la obra del pintor W. Kentridge. Inclusive, podemos vincular el uso de imágenes con la poética de W. G. Sebald, en donde el tema de la *documentalidad* es central para repensar la potencia de la ficción en el arte contemporáneo.

Esa tarde en el estudio de Stupía, Chejfec tiene una cámara de fotos para documentar el atelier del pintor. De un modo similar, en “Una visita al cementerio” cuenta el periplo hasta la hornacina de Juan José Saer en el cementerio Père Lachaise de París, “el lugar de Saer” y la necesidad documental que siente ante los restos del escritor santafecino. Pero también aparece una especie de mística en torno al espacio sagrado de creación, o sea del taller del pintor, que apreciamos, por ejemplo, en las conferencias performáticas que suele escenificar Kentridge, donde el lugar de la creación se carga de una presencia estética que supera a la fuerza de la “obra”. Al igual que en *Mis dos mundos* cuando Chejfec describe el momento de escritura mientras observa fotos del día evocado. Del estudio de Stupía, la última foto que menciona, lo muestra a Julián inclinado sobre la mesa, a punto de filmar una foto, procedimiento que llama la atención del escritor y decide registrar.

Cinco traza un puente entre las *visuales heterocrónicas* segregadas por la trama y las imágenes de *El aire*, *El llamado de la especie* y *Boca de lobo*. Desde ese conglomerado semántico incorpora el arte de Stupía. Encuentro artístico que se proyecta en el tiempo, y le da otros sentidos posibles al relato, en un cruce entre lo pictórico y lo literario.

Versiones, imaginarios

El relato “Deshacerse en la historia” narra una versión de la historia del Martín Fierro. Se trata de una puesta teatral muda donde se representan momentos claves de la vida del gaucho. Fierro hace el gesto de tocar la guitarra, entran a escena su mujer y sus hijos, arman una composición fotográfica de familia, luego ingresan un indio, un negro y un gaucho medio compadrito que marcan el paso a la violencia y las controversias a las que se enfrenta el gaucho. Las peripecias continúan con símbolos y detalles escénicos y gestuales que componen la historia de violencia y muerte de la que es protagonista.

Antes del comienzo de la representación, organizada en escenas, hay un preámbulo donde el narrador imagina que “el hombre”, o sea Fierro, quiere dar el testimonio de su experiencia, pero como personaje literario su incidencia es muy limitada. En un diálogo imaginario, Fierro discute con Saer acerca del poder de la literatura de incidir en las decisiones de los lectores. Saer sostiene que la literatura es capaz de modificar la experiencia, pero cuando Fierro le pide ejemplos, Saer sólo menciona casos literarios, no de personas de carne y hueso. Fierro no está de acuerdo y lo demuestra porque al buscar ejemplos de la vida no encuentra a nadie que haya modificado el curso de su destino luego de leer un libro.

Este dilema que presenta la versión llevada a cabo por Fierro le da el nombre al relato, porque “deshacerse en la historia” significa la poca, o prácticamente nula, incidencia del relato que estamos por leer, el cual recoge una parte más subjetiva o humana, si se quiere, del legendario gaucho.

Sin embargo, al trabajar con uno de los íconos más importantes de la literatura argentina, Chejfec busca plasmar su propia mirada sobre la tradición y las posibilidades de reescritura que ésta presenta. Así, el “Teatro Martín Fierro”, llevado a escena a partir del texto de base, permite escuchar este debate entre un Saer y un Fierro que solo pueden existir en la imaginación, para, junto con Di Benedetto y su *Aballay*, repensar estas figuras de héroes

literarios y de héroes culturales que, desde el comienzo de nuestra nación disputan la configuración de los imaginarios colectivos en torno a la identidad del país.

El origen de las ficciones

Al leer las ficciones de Chejfec, muchas veces tenemos la sensación de asistir al momento de concepción de un futuro relato. Incluso pareciera que los textos quieren desplazar nuestra atención hacia ese lugar, o sea, hacia las condiciones de posibilidad de la historia que es escrita *a posteriori*.

El caso de “Un reciénvenido encuentra en Azul los emblemas de la nueva ficción” es particular porque nos sumerge en esos estados donde Chejfec trabaja para lograr que la escritura y el quehacer del escritor se solapen y mezclen aquello leído con lo vivido. Para generar dicho efecto, el procedimiento utilizado es hablar sobre la ciudad en la que va a ser leída la conferencia. Cronológicamente, la primera versión del texto es escrita para ser leída. Luego aparece publicada en *El visitante*, la compilación de 2017 al cuidado de Alejandra Laera, que además, ocupa un lugar privilegiado, ya que es de este relato de inicio donde emerge el nombre del libro. La primera versión es la conferencia inaugural del Filba de 2014, que se realizó en la ciudad de Azul, provincia de Buenos Aires. A los quince de días de la apertura del evento literario, Chejfec sube otra versión al blog *Parábola Anterior*, por lo tanto coloca su paso por Azul en el medio de ambos textos.



Sergio Chejfec en la Conferencia Inaugural del FILBA 2014.

El congreso tiene lugar el 10 de abril, mientras que la publicación es del 25 de abril. En ambos relatos, Chejfec habla de la experiencia de un escritor en Azul. En la conferencia inaugural se dirige al público presente y avisa que va a describir una experiencia común a muchos de los allí presentes. Habla de cuando se llega a un lugar y se observan cosas sueltas y que si el que llega es un escritor, ese momento puede ser el embrión de un futuro relato, porque los viajes suelen colocar a la subjetividad en primer plano.

Enseguida toma distancia de esta primera persona, escritor y recién llegado a Azul para referirse a “el observador”, que como ya hemos detectado a lo largo de las narraciones trabajadas, es un procedimiento típico para generar el distanciamiento necesario, pero no absoluto, entre el protagonista y el escritor. La cadena de asociaciones que se deslizan por el pensamiento anuncia una serie de ejercicios mentales, que pueden tomarse como una declaración de su arte poética:

Va a imponerse entonces una imaginación de tipo especulativa. No la fantasía de intrigas y persecuciones, de premios y conflictos, de causas y efectos, de idiosincrasias y caracteres, sino la sensibilidad flotante de quien no entiende lo que está viendo, por otra parte sabe poco de ello, y por algún motivo carece de fuerzas para curiosear. Quiere tener una mirada abarcadora, sabe que la realidad funciona siempre de manera concertada, entiende que ese espacio urbano desconocido tiene un sentido y un uso específicos, etc.; pero él, en la medida en que proviene del exterior y no entiende, toma partido por el reino de lo parcial. (“Un reciénvenido encuentra en Azul los emblemas de la nueva ficción” 1).

Relacionar este *modus operandis* con el *pensamiento temporal* permite descubrir una cierta lógica narrativa que coloca al narrador-personaje en el lugar de testigo anónimo y privilegiado, aquel que puede observar de tal modo, hasta que alguna revelación aparezca. En este relato sería nada menos que los emblemas de la nueva ficción. Azul es una pequeña ciudad ubicada en el centro de la provincia de Buenos Aires, que cuenta con el adjetivo de cervantina por tener una de las colecciones de distintas ediciones de *Don Quijote* más completa de América. Inmediatamente, el escritor piensa en un Quijote adaptado a la pampa, acriollado.

El visitante recuerda a Aballay, el gaucho homónimo del relato de Di Benedetto. También recuerda una lectura del viajero inglés William Mac Cann y cómo sus descripciones inspiran las hipótesis de Martínez Estrada sobre la argentinidad. Aquí encontramos un vínculo con *El aire* y cómo se manifiesta ese homenaje ficcional que imagina Chejfec. Lo que le interesa es la mención del inglés sobre la acción de “dar una vuelta” por Azul. Así, se siente aludido al ser él quien puede recorrer las calles de Azul y confrontar lo conocido con lo vivenciado.

Se trata de la experiencia urbana como potencia que la literatura se apropia para crear una ciudad mediante la narración. Estos poblados o ciudades chicas son propicios para la ficción, como San Carlos en *El llamado de la especie* y como Saint-Nazaire donde Chejfec participa de una residencia de escritores que sirve de inspiración para *Cinco*. Así, Di Benedetto reaparece en la mente del escritor, quien va tejiendo hilos entre su experiencia como disertante y los escritores argentinos que le permiten imaginar otra forma de realismo.

La evocación a Saer aparece del recuerdo de *El entonado*, narración donde un cautivo de los indios, como el niño cautivo Avendaño del relato de Mac Cann, una vez liberado y en Europa se propone escribir sus memorias y convertirse en testigo de una forma de vida que no le pertenece.

La versión que Chejfec sube a su blog cuenta el periplo del escritor cuando pasea por las calles de Azul y se instala en un bar llamado El Embil. Una vez allí, alerta a las señales y asociaciones que el entorno le ofrece, observa un cuadro de un gaucho que le recuerda a Aballay, el gaucho santo que decide pasar su vida arriba del caballo. Sin embargo, reconoce lo improbable del referente, porque lo más seguro es que el pintor desconozca el relato de Di Benedetto, en cambio, probablemente evoque al gaucho Martín Fierro. De todas formas, la figura muestra una verdad que trasciende las intenciones y los saberes del dibujante.

Esta segunda versión, además de estar levemente modificada, cuenta con dos fotografías en medio del texto. Una es la foto del gaucho colgada de la pared del bar y otra es una foto de las luminarias de la plaza, que parecen tener cuatro ojos, con los cuales miran todo lo que acontece en Azul.

Las fotos ofician de documentos, muestran que Chejfec ha estado ahí. El trabajo de reelaboración le da una inmediatez a la escritura y acota el tiempo en el que se escribe con el de la experiencia narrada. En la versión del blog hay un asterisco que nos lleva hacia un *link*

que posee la versión leída en el Filba, donde lo vemos a Chejfec sentado leyendo, para inaugurar el evento literario. La conexión con el público de Azul se va perdiendo con las versiones, hasta quedar totalmente borrada en la publicada en *El visitante*.

Chejfec en Azul dice que va a hablar sobre cómo un escritor visitante encuentra allí donde está, en ese preciso momento, los emblemas de la nueva ficción: ese emblema está en el interior de la literatura. Por un lado, lo encontramos en una revisión de la tradición literaria argentina y por otro, en la tarea de observación y el testimonio de un reciénvenido que puede abrir un surco en ese silencio típico de ciudad pequeña.

La segunda versión, que respeta el comienzo y el final de la primera, recupera lo que puede recordar de sus lecturas sobre Azul mientras camina la ciudad y agrega las fotografías. El visitante es el que repone las referencias literarias y activa la continuidad del relato de la tradición desde su experiencia. Reconocemos el trabajo de superposición temporal que nos permite imaginar las versiones, al lograr un texto que simula un presente con el auditorio, pero que luego modifica acorde a su experiencia, al punto de anexarle la foto de las luminarias, que ya aparecen mencionadas en la primera versión, como la foto del cuadro del gaucho, el cual también ya está presente en la conferencia inaugural.

Esta dosis de carácter performático que Chejfec le aporta al texto nos lleva a reflexionar sobre el potencial escénico de ciertos relatos del autor que recrean imágenes de la tradición, como las descritas en “Deshacerse en la historia”. El escritor vuelve al tema de las posibilidades y los alcances de los héroes literarios para preguntarse otra vez, en Azul, si es posible despejar el malentendido entre saber y conocer.

En “Ficciones de un visitante” modifica el inicio, sobre todo con respecto a la audiencia de Azul, y elude la idea de él como escritor, la cual se transforma en una breve referencia del recuerdo de una ocasión en la que lee frente a unos vecinos de Azul, en el teatro de la ciudad. Mientras que la foto del gaucho del bar Embil aparece descrita como si hubiera sido sacada por un “observador”. A su vez, agrega que el reciénllegado no vio la película sobre *Aballay*, de Fernando Spiner de 2011, y le sobreimprime al relato un carácter más ensayístico, por ejemplo al dar la referencia exacta de donde lee la historia del cautivo Avendaño²⁶.

²⁶ Se trata del libro de Graciela Batticuore, *Fronteras escritas. Cruces, desvíos y pasajes en la literatura argentina*, publicado por la editorial Beatriz Viterbo en 2008.

No es casual que Saer y Di Benedetto llamen la atención de reconocidos cineastas. Recordamos la adaptación de *Zama* por Lucrecia Martel, estrenada en 2017 y la versión cinematográfica de *El limonero real* de Gustavo Fontán, de 2016. Ambas propuestas buscan en las historias literarias otros modos de abordar las narraciones fílmicas, otro espesor temporal que indudablemente, como maestros de la temporalidad en la ficción, es el que Chejfec detecta y deja explícito en la entrevista con Siskind (2005):

En la literatura argentina estaba en una especie de limbo, como te digo, ganado por el sentido común: Cortázar, Mujica Láinez, Marechal, Bioy Casares... Y Saer o Antonio Di Benedetto me permitieron ver la literatura, en primer lugar la mía, aunque entonces no fuera más que una cosa privada ya aficionada, como un obstáculo serio. La representación dejó de ser una virtud pacífica, algo dado naturalmente, y más bien ponía en juego distintas escalas de premisas y articulaba diferentes registros, para mí hasta entonces ignorados. La identificación del lector desnaturalizada, los registros basados en la cavilación, o la reflexión, la autoconciencia de la escritura, eran planteos muy atractivos porque se me presentaban como una gama de problemas a primera vista irresolubles que me interesaba desentrañar (Chejfec, entrevista, 36).

Así “Ficciones de un visitante” aglutina motivos narrativos que configuran una serie de continuidades textuales por donde se despliegan, no solamente las distintas versiones, sino las posibilidades de convivencia entre los soportes digitales, como el blog y los formatos expositivos, como las conferencias y las publicaciones editoriales. El registro de las mutaciones de un mismo texto, que se adapta al público y a las exigencias de cada espacio virtual o textual, nos permiten introducirnos en la problemática acerca de la exigencia de *documentalidad* como imperativo del arte contemporáneo. Desde esta premisa, también, la vida del escritor se hace tangible al configurarse como figura pública que debe participar en carne y hueso de los eventos literarios, sostener un blog que demuestra su intermitencia y las publicaciones más tradicionales, como la recopilación de Editorial Excursiones que lleva el nombre de *El visitante*.

Ficciones sustentables

El relato breve “Todo el peso de Dios” está publicado en el sitio de internet de *wordpress* de la revista Carapachay, desde agosto de 2016²⁷. Allí confluyen varios tópicos y problemáticas que aparecen de manera recursiva a lo largo de las ficciones de Chejfec. El tema central es la basura acumulada en la vereda, antes de que pase el camión recolector, en una zona de New York, antes llamada la Acrópolis.

El dilema de la cantidad de residuos y la obsolescencia del sistema productivo para evitar la enorme cantidad de desechos que producimos a diario, a lo largo y a lo ancho de todo el planeta, ocupa la agenda de medioambientalistas que no saben cómo generar conciencia y cambios radicales necesarios para evitar una situación irreversible de daño al ecosistema. La basura reúne a las personas que revuelven los desechos y hacen de ellos un modo de satisfacer necesidades, el hambre sobre todo, pero también, como en el caso de “el personaje” de este cuento, para encontrar objetos medio arruinados por el paso del tiempo pero aptos para reutilizar, ya sea respetando la función original para la que fueron construidos o no.

El tumulto que va a revisar los desperdicios ajenos remite a los catadores de basura de los que habla el grafitero brasileño Mundano, quienes recuperan un porcentaje muy alto de los residuos a nivel global para su reutilización. Así, el reciclaje que le sucede al trabajo de los catadores es una actividad central para la sustentabilidad de los recursos con los que contamos para nuestra supervivencia como especie, a no tan largo plazo. Dice por ejemplo Graciela Speranza:

En febrero de 2000, el químico holandés Paul Crutzen sugirió que tal vez ya no vivamos en la era geológica que vio nacer a la cultura humana, el Holoceno, sino en una nueva era, el Antropoceno, en la que la humanidad se ha convertido en una fuerza geológica que rivaliza en potencia con las fuerzas naturales, con un poder de devastación que equivale o supera al de los terremotos, los volcanes o la tectónica de placas. Agente principal del movimiento de grandes bloques de materia en las metrópolis que tapizan el globo, del desplazamiento de las cuencas hidrográficas, la alteración de los ciclos del carbón, la deforestación, la erosión, la extinción de especies y sobre todo la mineralización de la atmósfera, el hombre ha conseguido borrar la distinción entre lo natural y lo humano con cambios cada

²⁷ <https://wordpress.com/read/blogs/77876781/posts/1167>

vez más acelerados que amenazan su supervivencia en el planeta. En la hipótesis de Crutzen que hoy discuten geólogos, historiadores, sociólogos y filósofos para pronunciarse en un futuro próximo, el Antropoceno habría comenzado en 1774 con la invención de la máquina a vapor que propulsó la Revolución Industrial, miniaturizada en la locomotora de Magritte que se aúna con el reloj de un modo más ominoso: es probable que el hombre no sobreviva al Antropoceno y que la misma idea del Antropoceno no sobreviva a la humanidad en el planeta sin vida inteligente que el hombre habrá dejado a su paso (Speranza 2017 10, 11).

Esta extensa cita pretende ilustrar la importancia de la real dimensión de la basura que producimos los humanos y su destino. En esta ardua tarea el arte tiene un rol fundamental. Son muchos los artistas que crean sus obras a partir de desechos, de materiales de los más diversos que se reutilizan o se desplazan de su función habitual. El relato de Chejfec parece decirnos que los pobres y los artistas son los que se interesan por la basura.

El personaje disfruta de observar la basura e imaginar, como en *Boca de lobo*, el origen de los restos que han sido descartados. La diferencia es que no cree, como creen los artistas, que esos objetos de desperdicio expresen algo con consistencia, pero el azar que los gobierna, esa disposición aleatoria, lo cautiva. Por esto, en una ocasión decide llevarse un viejo revistero a su casa.

Una vez allí, el personaje nota que el mueble irradia una luz, como si el objeto buscara destacarse. Más tarde, percibe una emisión de sonido, como una especie de silbido proveniente de la madera. Imagina que se trata de una voluntad que quiere ser escuchada, quizás del antiguo propietario, o bien del revistero mismo.

Lo que ocurre es que enfrente de su edificio se sitúan unos albergues de ancianos, aladaños a la catedral Saint John The Divine, de los cuales sacan las pertenencias cuando fallecen en los asilos.

Convencido de que se trata de un objeto bastante particular, mi personaje lo cambia de lugar un par de veces dentro de la casa –no porque moleste, sino por curiosidad: para ver si las emisiones cambian-. Su intuición es que ha pertenecido a algún huésped del asilo, y que desde un punto invisible del cielo, o desde el

sitio que le ha tocado habitar, se sirve de este pequeño mueble –de cotidiano uso durante su vida pasada- para expresarse (“Todo el peso de Dios” 6).

El personaje ve a los ancianos a diario y nota que pertenecen a otra velocidad, que son “máquinas de pensamiento”. Ahora bien, el hecho de que puedan expresarse a través de un objeto o que los objetos adquieran sensibilidad es algo que relaciona a este mueblecito con otros objetos de importancia para las ficciones, como las estatuas de madera de Rafaela Baroni, que lo siguen con la mirada, al final de *Baroni: un viaje*; la elocuencia del muñeco medio enterrado en el confín de *Los incompletos*; los objetos que piensa legarle a sus sobrinos en *Mis dos mundos*; o el osito de peluche, Colita, del ensayista con el que el narrador pasea por París en “Una visita al cementerio”. Pero además, una relación de tipo espiritual que el escritor busca en el arte sacro-pagano de Baroni, por ejemplo. Por otra parte, la importancia de centrar las narraciones en objetos y no en personajes guarda relación con determinados relatos contemporáneos, donde la hiper-omnisciencia les permite atravesar eras geológicas o trazar una parábola desde la actualidad hasta el Big-Bang²⁸.

En este caso, la referencia es hacia un poema de Enrique Lihn, al que cita, en donde está la hipótesis de que la gran catedral le permite a los ancianos subir más fácilmente al cielo, de allí el título “Todo el peso de Dios”.

Al inicio una imagen fotográfica de un auto viejo estacionado, en lo que parece ser el garaje de un edificio, antecede el relato. El vehículo no establece relación alguna con la historia narrada.

²⁸ Speranza (2017) se refiere a las “ficciones cósmicas” *Machine* (2006) de Peter Adolphsen y, *La vida interior de las plantas de interior* (2013) de Patricio Pron, para ilustrar el protagonismo de los objetos, como puede ser una partícula de materia, en historias que atraviesan el tiempo y conectan de un modo aleatorio el tejido que sostiene a nuestro mundo. En este sentido, la ficción se acerca al *materialismo aleatorio* de Althusser, tal como lo postula Bourriaud en *La exforma*.



Foto de “Todo el peso de Dios” (Sergio Chejfec).

Encontramos en el ensayo de Chejfec, “Breves opiniones sobre relatos con imágenes”, un posible sentido para la imagen desconcertante del auto anticipando el relato del mueblecito animado que encuentra el personaje en la basura. Se trata del uso de imágenes para decir de manera elusiva aquello que la palabra escrita no puede. Este uso aleja a la imagen de la mera descripción ilustrativa de lo narrado para complejizar y oscurecer los sentidos que se disparan gracias a lo escrito.

Los relatos de Chejfec demoran hasta la última publicación de ficciones en el 2013, para insertar fotografías entre los textos. Recién en el último cuento de *Modo linterna*, “Hacia la ciudad eléctrica”, posee fotos intercaladas en el relato. A las imágenes de Chejfec hay que buscarlas en los sitios que propicia la *web*, como en su blog o en el blog de amigos escritores, o el de la revista donde aparece “Todo el peso de Dios”, aunque también usa imágenes en algunas conferencias, como en “La venganza de lo idílico” y en “Hotel Saer”.

Modo Chejfec

Además de las imágenes que el escritor hace circular por internet o en las proyecciones en los congresos, contamos con las discusiones acerca de la importancia de la fotografía como herramienta documental de esta época, en donde un gran número de personas lleva consigo un *Smartphone* en el bolsillo, listo para sacar fotografías y compartirlas al mundo con un solo movimiento del dedo pulgar.

“Una visita al cementerio”, publicado en *Modo linterna*, es una versión ampliada del relato que estuvo disponible en el blog *Parábola anterior*. La ampliación de la historia aporta una pista de un procedimiento de escritura que procura adicionar datos y modificar levemente ciertas expresiones, donde lo narrado se complejiza y gana volumen. La historia cuenta el

periplo que un narrador realiza en París en busca de la última morada de su escritor predilecto. De algún modo, es el homenaje literario que Chejfec dedica a Saer. Esta especie de despedida y reconocimiento contiene tópicos centrales de la poética chejfeana por venir y ubica a la búsqueda del narrador en un mundo en permanente cambio, donde la literatura reescribe sus políticas de escritura ante un contexto sacudido por la circulación de imágenes en tiempo real y una vorágine de información que orienta el sentido de la comunicación en una virtualidad omnipresente.

Elegimos, entonces, concluir este primer capítulo con una narración sobre aquel escritor que es reconocido por Chejfec como el que “lo despabila”, porque le permite pensar a la literatura como forma de ver el mundo, tal como lo anuncia en la entrevista con Siskind. Al mismo tiempo, la narración se posiciona ante una problemática crucial del pensamiento de Chejfec, que se confirma en el ensayo, *Últimas noticias de la escritura*. En este sentido, nos referimos al tema de la *documentalidad*, que se debate entre la resignificación de la imagen fotográfica y de los manuscritos de escritores, en la época actual de uso masivo de la *web*.

En el cuento, un narrador de Buenos Aires, junto a un ensayista y un teólogo de Rosario, pasean por las calles de París, luego de participar en un evento literario que los convoca. El tono que adopta el formato narrativo breve y el contexto en el que se desarrolla la peripecia, nos permiten imaginar al mismo Sergio Chejfec caminando al lado de Alberto Giordano y divagando sobre la poética de Saer. Más allá de esta posibilidad autorreferencial, que no nos interesa corroborar o negar, lo inquietante, que el mismo relato recupera, es la misión que tiene el ensayista de fotografiar, por encargo de su hija, al osito de peluche Colita, en distintos lugares de la ciudad y el objetivo del narrador, de fotografiar la placa de la hornacina de Saer.

El narrador es quien propone la visita al cementerio y abre así la tarde de domingo en un peregrinaje urbano al sitio donde descansan los restos del escritor. Esa búsqueda espiritual asociada a un sentimiento de profunda admiración, acercan el motivo del relato a aquello que Chejfec busca en el arte de Rafaela Baroni, objeto y tema de la narración *Baroni: un viaje*. Pero la visita al lugar físico no le alcanza para saciar su devoción. El narrador que camina por la cornisa del siglo XX necesita la prueba documental, la foto que sirve de talismán, el objeto material, tangible y pictórico que devuelve a la experiencia una consistencia que, de

otro modo, se empaña con la volatilidad de los recuerdos hasta volverse indistinguible de la imaginación.

El teólogo lleva un celular, “teléfono celular” va a decir, como si los otros dos pudiesen prescindir, todavía, de él. Una vez en el Crematorium del Père Lachaise se disponen a buscar la plaquita con el nombre. El teólogo activa el “modo linterna” para poder ver mejor, pero es el narrador el que la encuentra. El inconveniente aparece cuando al pedirle la cámara de fotos al ensayista, el flash no anda. Allí el “modo linterna” del celular del teólogo se activa para subsanar la falta de luz e iluminar la prueba documental.

La temporalidad de la escena se disuelve en una transición entre el uso abusivo de la documentación con la que se registra el mundo cotidiano en las primeras décadas del siglo XXI y el mundo anterior a los *Smartphones*. Si bien es el “modo linterna” el que permite la foto, no es el dispositivo móvil el que lleva en su interior la cámara que todo registra. Aún la cámara de fotos conserva su entidad por fuera del celular. Esto nos ubica en el auge de los celulares al estilo de los Nokia 1100, donde el “modo linterna” simula una linterna pero todavía no cuenta con una cámara fotográfica. La distancia en años no es mucha, quizás solamente un par, pero la diferencia es abismal. Hoy en día un celular sin cámara fotográfica es impensable.

El ensayista, inmerso en esta ficción, imagina el tema para un futuro ensayo: “la idea de documento como noción previa a la experiencia y el tremendo impacto de eso sobre la idea de historia, incluso sobre la idea de literatura” (95). Ese “modo linterna” que se activa al final del cuento es el que le da nombre al libro y deja inscripto el nombre de Saer en los albores de un cambio tecnológico que no está presente en la saga y que no pertenece al universo de la zona.

Si pensamos en la última foto del último asado que comparten los amigos en *La grande* (2005), podemos observar con claridad la escena donde Violeta saca una cámara polaroid que imprime las fotos en una placa que, al secarse, muestra la imagen recién tomada. La cámara cuenta con un rollo que tiene diez posibilidades de captura. Los amigos miran las fotos y repudian su imagen. Estamos en los años noventa, en Rincón, en otoño:

La imagen coloreada pasa de mano en mano y, con mayor o menor atención, cada uno la observa, la estudia, la interroga quizás, maravillado de ver, en ese cuadrado de papel brillante, después de haberla vivido unos minutos antes con la confusión

de sus sentidos inadecuados, en las redes complejas del transcurrir, una parcela infinitesimal y plana de tiempo disecado (Saer *La grande* 399).

Violeta saca varias fotos tratando de captar el momento en sus diferentes posibilidades hasta que Gutiérrez sale de la casa con una filmadora en mano. Al tiempo que Soldi reflexiona sobre ese gesto e imagina una forma de archivo que, prácticamente, no contempla circulación alguna, y equipara a las cintas de video de Gutiérrez olvidadas en su cuarto de trabajo, con su memoria, la cual congeló los años de juventud en una Santa Fe perdida por siempre.

Entre esta práctica de los amigos de la saga saereana, los colegas que recorren París del cuento de Chejfec y la conferencia pronunciada por el escritor amante de Saer, justamente, en el evento literario “Año Saer”, que tuvo lugar en 2017 en la ciudad de Santa Fe, apreciamos cambios fundamentales en el uso de imágenes fotográficas y su relación en el interior de sus literaturas.

Chejfec continúa el domingo a la salida del Crematorium con una visita a lo que denomina como “Hotel Saer”. Luego de despedirse de sus compañeros de aventura, decide ir hasta el edificio de Montparnasse donde vivió Saer a mediados de los noventa. El relato adopta un tono ensayístico y lo narrativo llega hasta allí.

“Hotel Saer” es el concepto que postula para pensar a la poética saereana. El mismo alude al edificio y a la forma narrativa de Saer. La conferencia está acompañada de imágenes del “hotel”, en un *loop* que se mantiene durante toda la exposición. Chejfec aclara que en internet están disponibles las imágenes, junto a comentarios. Las fotos exhiben el “hotel Saer” en París, ciudad atestada de hoteles y de “lugares de escritores”. Sin embargo, como luego aclara, la obra narrativa no elige la capital francesa como locación privilegiada, solamente *La pesquisa* se sitúa en un París referido desde una Santa Fe vivencial que “reajusta” el relato policial parisino de Pichón a la versión “más saereana” de Tomatis, la cual reflexiona desde adentro del verano santafecino²⁹.

²⁹ Rafael Arce postula que la tesis de Tomatis que proclama que el asesino de viejitas en la *La pesquisa* es Lautret y no Morvan, como sugiere Pichón y la prensa francesa, es más “saereana” porque le devuelve la opacidad y lucidez que el mismo universo saereano evoca: “La hipótesis tomatiana devuelve la oscuridad a pesar de develar el enigma o, mejor, paradójicamente logra develar el enigma cuando devuelve a la historia su oscuridad constitutiva” (Arce 2015, 137).

Para Chejfec ensayista, este edificio localizado en París simboliza un espacio de presencias disímiles y operaciones de la sensibilidad que nos remiten más al hotel de *Los incompletos* con sus seres espectrales y sus impresiones fantasmales, que a la forma narrativa del santafecino. El lugar metafórico al que llega el cuento “Una visita al cementerio” discrepa del razonamiento que guía a las escenas seleccionadas de la obra de Saer, para ver un funcionamiento hospitalario de concentración y dispersión de distintos regímenes que se solapan en la narración.

En esta contraposición notamos una diferencia entre Chejfec narrador y Chejfec ensayista. La conferencia “Hotel Saer” abandona la narración en el momento en que el narrador se despide del ensayista y del teólogo para ir hasta el edificio donde vivió Saer. Lo que sigue es una serie de escenas de distintas novelas de Saer, en las cuales Chejfec se apoya para reflexionar sobre la imagen real y la imagen del arte, en términos de representación, rozando el concepto de *pensatividad* de Rancière, que postula la controversia de la imagen como operación del arte y, al mismo tiempo, como doble de una cosa, en una indeterminación que conjuga dos regímenes de expresión, el de la representación y el estético.

La conocida escena de Bueno padre en *Lo imborrable* (1993) de Juan José Saer, que muestra cuando el personaje reorganiza su jardín, acorde al cuadro que pinta, abre la discusión en torno a la representación. Chejfec ensayista aclara que en un manuscrito de Princeton, Saer relata la anécdota, pero allí es el padre de Max Ernst el protagonista.

Lo documental que se debate entre la imagen y los manuscritos, las discontinuidades de los juegos de azar (las temporalidades aleatorias), el paseo de un visitante actual por una aldea indígena que lee en *El entenado* (1983), funcionan más como marcas de la poética de Chejfec que de la de Saer. Por eso, más allá de las controversias en torno de la poética saereana y nuestro punto de vista sobre su modo de narrar, nos interesa volver sobre ese legado, que Chejfec reconoce desde sus comienzos, como una experiencia interior, un trance, donde algo ocurre y la experiencia literaria se impone.

Las investigaciones realizadas por Chejfec sobre los manuscritos de Saer son retomadas en *El visitante*. Por ejemplo, en “Washington Noriega recargado” vuelve a la plaqueta de Saer, a una marca no mencionada antes en el cuento. El nombre del escritor aparece “afrancesado” con un guión que separa sus nombres “Juan-José”. El problema de la representación otra vez llama la atención de Chejfec, quien se detiene en los manuscritos de

Princeton, donde se exponen imágenes del legendario Puente Colgante, y en anotaciones aledañas, como la época de pesca correspondiente a cada especie. Poco a poco, el legado de Saer desaparece, se borrona en las ficciones, pero en simultáneo gana espacio en los ensayos, quizás más bien en sus búsquedas como crítico que como novelista. Tal vez, para dar lugar a otras poéticas que se interceptan con las del autor, como la de W. G. Sebald y la de Agustín Fernández Mallo.

El recorrido por las narraciones desprende *visuales heterocrónicas* que posibilitan observar el mundo. Se trata de imágenes del arte donde las problemáticas de la pobreza, la marginalidad y la caducidad del sistema productivo capitalista encuentran salidas imaginarias, opciones que perturban al orden establecido. Con un poder de síntesis y una capacidad de creación podemos ver a niños mezclando tinta para la fábrica que la produce, a cirujas revolviendo basura, a mendigos que deambulan por las calles en busca de cariño y alguna explicación, a vendedores ambulantes maltratados, a personas que recolectan botellas como moneda de cambio, a un grupo de obreros en su acotado momento de recreación. La escasez expulsa a una comunidad que se exilia silenciosa. Una ciudad se amontona en el centro porque se edifican los ranchos que, normalmente, se asientan en la periferia, en los techos de los edificios. Encontramos periódicos que encubren las miserias, objetos elocuentes que interconectan tiempos y espacios. Los materiales del realismo clásico ahora desintegran la realidad social. Aparece un uso desplazado de las fotografías, con el cual anticipamos la problemática específica del siguiente capítulo. Son imágenes que dislocan temporalidades y se abren a un presente detenido, más propicio para transitar las primeras décadas del siglo XXI.

Capítulo II

La escritura documental

I-Pulsión documental, fotografías narradas y escenas de escritura.

El soporte documental

“Novelista documental” estuvo disponible en el blog *Parábola anterior* desde agosto de 2006 hasta agosto de 2016, aproximadamente. Desde aquel entonces, llama la atención de la crítica especializada, la cual encuentra allí procedimientos que reorganizan la escritura literaria de Sergio Chejfec, en función de una *pulsión documental*, que atraviesa una zona importante y prolífica de la literatura y del arte contemporáneo, en los comienzos de siglo XXI.

El relato fue publicado por primera vez en la revista de Córdoba, “El banquete”, en 2010 y, posteriormente en *Modo linterna* en 2013. Además, el escritor español Enrique Vila-Matas lo incorpora a su blog, en la entrada de “La vida de los otros”. Los distintos soportes donde aparece publicado ofrecen diferentes posibilidades, como la anexión de fotos y otros *links* vinculados al Congreso de escritores que oficia de contexto.

Chejfec relata el encuentro con otros colegas en un Congreso de literatura en Venezuela, lo que implica recuperar algunas conversaciones que versan sobre el fracaso actual de la literatura, el desinterés general que la rodea y la desorientación de los críticos-novelistas que buscan una salida, en medio del uso masivo de la red y el imparable flujo de información, que amolda permanentemente el interés de los potenciales lectores. Así, discute acerca de los límites y potencialidades de la literatura del presente en clave narrativa.

La centralidad de la afirmación que contiene el relato, lo ubica en un lugar privilegiado para repensar la práctica literaria, en sus limitaciones y potencialidades. Existe un punto en el debate que nos interesa profundizar y discutir. Pensamos en el concepto de ficción, en relación con las estrategias de documentalidad desplegadas en las narraciones. El postulado es el siguiente:

La novela, le digo, puede ser ficción, leyenda o realidad, pero siempre debe estar documentada. Sin documento no hay novela, y yo preciso esta foto con las guacamayas para poder escribir sobre ellas y yo, porque de lo contrario cualquier

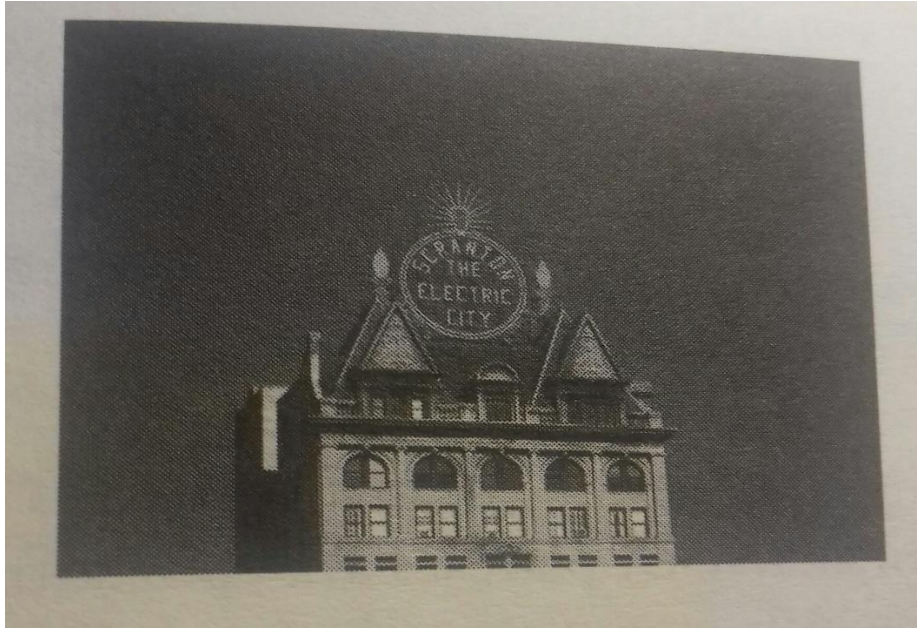
cosa que ponga carecerá de profundidad; no dejará estela, aclaro (“Novelista documental”, 107).

Lo que ocurre es que ni las fotos con las guacamayas, ni la foto de la plaquita de Saer en el cementerio, referida en el relato “Una visita al cementerio”, circulan de manera pública. Probablemente existan pero no tenemos forma de acceder a ellas y verlas. Entonces, estamos hablando de reflexiones que tienen lugar dentro de una narración. O sea, es un pensamiento que atraviesa determinados relatos y los pone en diálogo con la *pulsión documental*, para así ficcionalizar un procedimiento de documentalidad, como estrategia discursiva, existente únicamente en el discurrir verbal y no como imagen visual.

Por otra parte, la tematización de la *pulsión documental* está acompañada de la construcción de una figura de escritor como panelista de Congresos literarios, en donde la referencialidad hacia su persona, sumada a las posibilidades de proyectar imágenes, como en el caso de “Hotel Saer”, le aportan una dosis de presencia y de materialidad pictórica a las declaraciones novelescas.

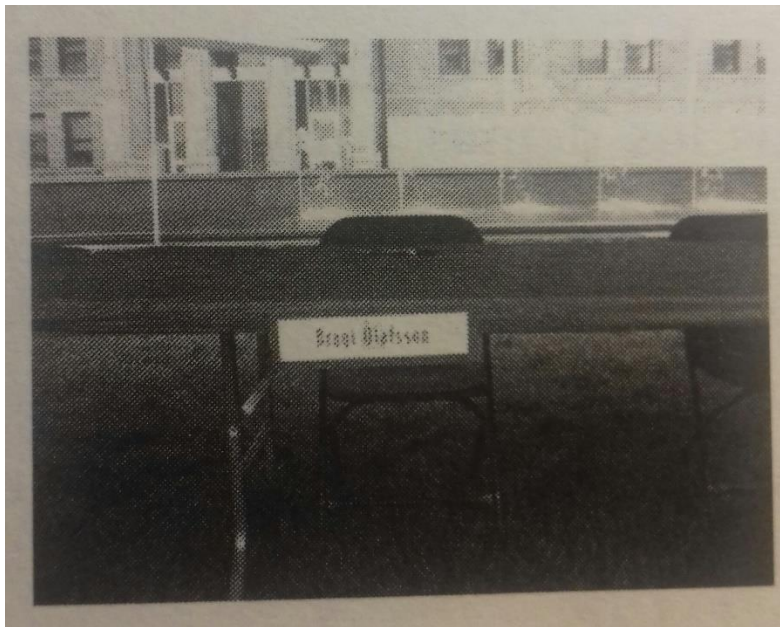
Modo linterna se compone de nueve narraciones no muy extensas, las cuales poseen una situación de inicio que se despliega por un pensamiento que guía la trama. Si bien el formato breve no abarca tantos núcleos temáticos y asociaciones que ganan significado sobre el final, como sucede con las narraciones largas, en todos los relatos breves hay una historia desde la que se organiza la temporalidad de la escritura; a diferencia de los ensayos y conferencias, papeles de trabajo, etc. donde la reflexión prescinde absolutamente de ordenamiento temporal, de un sistema de enunciación, y recae en la distribución de argumentos, de escenas literarias que despiertan la imaginación del escritor para proponer, en la mayoría de los casos, claves de lectura.

Desde este panorama, el único relato que contiene fotografías en su interior es el último de la recopilación que encontramos en *Modo linterna*. El cuento se llama “Hacia la ciudad eléctrica” y está acompañado de dos fotos.



12-“Hacia la ciudad eléctrica” (de Sergio Chejfec).

La primera muestra la cima de un edificio que lleva un letrero que dice “Scranton. The electric City” y la segunda es una silla vacía atrás de una mesa que tiene colgado el nombre del escritor Bragi Ólafsson, con quien Sergio Chejfec comparte momentos durante su estadía en el Congreso que los reúne.



13-“Hacia la ciudad eléctrica” (de Sergio Chejfec).

El resto de las fotografías circula por los blogs de escritores y por diferentes sitios de la *web*, o bien son exhibidas durante las disertaciones en los eventos literarios.

Resulta interesante notar que estas dos son las únicas fotos que Chejfec incorpora en sus narraciones. Coincide el hecho de que “Hacia la ciudad eléctrica” es el último relato del último libro narrativo publicado del autor hasta la fecha (2020). El escritor reflexiona acerca de la influencia del blog en su escritura, en ese cambio de formato, en ese modo de publicar que lo hace ser una especie de editor de sí mismo, en *Últimas noticias de la escritura*. Justamente, este libro de ensayo es una recopilación que reformula y profundiza hipótesis que ya circulaban en varios textos del blog *Parábola anterior*. Posiblemente, el formato virtual propicia la anexión de imágenes, ya que las plataformas de los blogs simplifican la incorporación de archivos que muestran fotos como en JPG o PDF. En cambio, la decisión de incorporar fotos en los libros publicados, es decir, impresos, demora en aparecer. En principio, en la escritura de ficción de Chejfec, lo visual se construye con lenguaje verbal, el cual prescinde de la real incorporación de imagen al texto. Sin embargo, es una temática recurrente que, hasta en cierto punto, contradice lo que su poética hace. Si creemos en el postulado de “Novelista documental”, las ficciones del autor carecen de documentos que las avalen. Un caso particular, que ganó visibilidad en las discusiones críticas es *Baroni: un viaje*, relato al que nos dedicaremos más adelante.

La construcción de una figura de escritor como conferencista de eventos especializados gana especial énfasis en estos dos relatos de *Modo linterna*, nos referimos a “Novelista documental” y “Hacia la ciudad eléctrica”. Por esto, proponemos comprender a la *pulsión documental* en relación con su figura de escritor, la cual está asociada a la imagen fotográfica, por ejemplo por la posibilidad que le dan los Congresos de referirse a un evento compartido entre colegas y hablar sobre las fotos conseguidas o no, como recursos para acreditar en lo narrado.

Esta faceta de escritor panelista se encuentra en estrecha relación con la *documentalidad*, al dar testimonio de su literatura durante la exposición y luego escribir sobre su paso por el festival, lo que nos coloca frente a su experiencia personal en las ficciones. Escribir y asistir a Congresos como expositor son dos actividades complementarias y recursivas, donde exponer en público y reflexionar sobre su profesión implica escribir ficcionalmente sobre los Congresos a los que asiste.

Boris Groys en *Volverse público* (2014) argumenta que el imperativo de diseñarse a sí mismo y de producir sinceridad, afecta a los artistas del mismo modo que a los políticos y a celebridades de todo rubro. Lo particular del uso de la red es que el diseño no sucede de manera autónoma e individual, sino que los dispositivos están interconectados y se construyen de un modo colectivo. Chejfec abre un juego entre los Congresos y los relatos, las experiencias en los Congresos y los vínculos que se establecen entre los escritores y, también entre sus blogs.

Con respecto al carácter narrativo de los relatos breves, nos referimos a la ficcionalidad de la escritura cuando se cuenta alguna anécdota que permite reponer una trama, porque la modulación enunciativa habilita el desarrollo del *pensamiento temporal*, el cual no aparece en sus ensayos. En los cuentos de *Modo linterna* siempre hay un relato que establece parámetros enunciativos donde alguien se encuentra en alguna situación y algo sucede. El periplo de Sergio Chejfec por los congresos conforma el contexto para narrar, ya sea en Venezuela, en Estados Unidos o en Brasil, y los pensamientos que se desenvuelven mientras asiste contemplan problemas y desafíos de la literatura y el arte del presente, como la necesidad documental y la pérdida de interés generalizada hacia la literatura o la vida de los escritores. En las ficciones largas, sólo en *Mis dos mundos* narra su paso por un evento literario.

La simbiosis entre lo documental y lo ficcional no es novedad en el arte contemporáneo. Desde el arte vanguardista que propone diluir la distancia entre arte y vida, desde dadaísmo hasta los happening de los 60', se mantiene la tendencia al borramiento de fronteras entre los géneros. La literatura contemporánea revisa y rediseña las expectativas de legibilidad para cada tipo de escritura, especialmente a partir de otros soportes y modos de circulación que condicen con prácticas inespecíficas, tal como lo enuncia Florencia Garramuño en *Mundos en común* (2015). Prácticas que se comprometen con una exploración de la sensibilidad en la que las nociones de pertenencia, especificidad e individualidad son cuestionadas o reconfiguradas.

Sin embargo, en el caso de Chejfec, la ficción no pretende dejar de ser ficción, sino que trabaja las posibilidades del relato para evidenciar esa *pulsión documental*, que identifica al hombre de comienzos del siglo XXI. Por eso, más allá de las posibilidades autorreferenciales que brinda escribir acerca de la experiencia en los Congresos literarios,

“Novelista documental” narra la estrategia documental para el ingreso a nuevas formas de circulación y visibilidad literaria provistas por internet.

El relato narra escenas del hotel donde se alojan los escritores, el momento en que las cosas materiales van tomando forma, como las dos guacamayas que observa y que acaparan su atención, siempre acompañadas de un murmullo constante, al que debe acostumbrarse.

Durante el desayuno conversa con un escritor que le confiesa haber perdido el entusiasmo por lo que escribe. Chejfec explica que quizás por eso, justamente, no percibe a las guacamayas en su jaula, y toma distancia de los argumentos del novelista, quien si bien no está interesado en escribir, se muestra preocupado por publicar y, en consecuencia, por los modos de circulación literaria, homologables a la circulación del dinero.

Chejfec no cree que la exposición durante el Congreso le sirva de difusión para su escritura. Tampoco dice estar preocupado por no poder publicar en un futuro, sino que su atención se enfoca en las aves enjauladas porque necesita la foto para documentar la escritura. Lo interesante es que no es esa la foto que circula por la *web* sino otra foto que confirma y convalida la estrategia documental perseguida por el escritor.

El registro fotográfico que oficia de prueba está en el blog del conocido escritor español y principal invitado del Congreso, Enrique Vila-Matas. “Novelista documental” está subido al apartado que lleva el nombre “La vida de los otros”, junto a otros escritos de Sergio Chejfec. La foto que aparece en el blog del español está exhibida del lado izquierdo de la pantalla y muestra a Chejfec junto a Elizondo, el árbitro de fútbol, quien se hospeda en el mismo hotel que los escritores.



14-Elizondo y Chejfec (blog de Vila-Matas).

Chejfec sincera haber googleado el cabezazo de Zidane a Materazzi durante la final del mundial de fútbol de 2006, para poder continuar la charla con Vila-Matas. Por este camino, el escritor logra instalar al relato como una ficción documentada, disponible en el espacio de la *web* y cuestionar las lógicas de legitimación literaria. Por lo tanto, no es el Congreso lo que le da notoriedad sino el blog de un escritor reconocido. El documento no tiene que ver con la verdad de lo narrado, con los hechos reales, sino más bien con una forma de lidiar con un sentimiento de disolución de la realidad, cuando el registro se ha convertido en algo más importante que la vivencia.

Entonces, Chejfec va a un Congreso de novelistas y reconoce la inminencia del fracaso de la literatura, como también lo hace en “Hacia la ciudad eléctrica” y en *Mis dos mundos*. Sin embargo, no está preocupado por cómo seguir sino por cómo empezar de nuevo, lo que también puede equivaler a preguntarse cómo ser en este mundo intercomunicado. En ese recomienzo imaginario escribe una ficción que muestra cómo estar documentado y cómo ganar un espacio de visibilidad mediante la escritura de un relato que exhibe su posicionamiento, a propósito del estado actual de la literatura y sus conductas en medio de un Congreso de novelistas. Le hace frente a una realidad que se disuelve en lo efímero, pero que adquiere relevancia en un momento de conexión con las aves.

El sentirse atraído por una percepción diferente a la humana no es nueva en la narrativa del autor. En *Mis dos mundos* recrea una situación similar, en un parque cercano a la Feria del libro a la que asiste, donde carpas y tortugas se transforman en el público ideal:

Antes de esta tarde jamás me había preguntado si los animales pueden ser curiosos como las personas. Este trance me hacía ver que era una pregunta pertinente, porque mis invitados –nótese mi vanidad- no me sacaban la vista de encima. Me arrodillé frente al agua como un recurso para salir de la situación. Tenía el plan de levantar de repente las manos y asustarlos; una vez que se espantaran yo seguiría mi camino como si nada hubiera pasado. Pero no resultó. Esperé un poco, como resulta previsible el silencio se hizo más denso, y de pronto separé las manos, lancé un grito, me incliné aún más sobre el agua y traté de poner cara de espanto. La platea no parpadeó, como si cada uno de ellos estuviera seguro de lo que esperaba. Nada me impedía darles la espalda y retomar el

sendero, pero se había establecido una comunicación y no quería ser yo quien la clausurara (*Mis dos mundos* 98).

Los animales lo hacen estar en el espacio-tiempo preciso para que la ficción encuentre su forma en el inestable y saturado mundo de hoy. Alejandra Laera (2012) propone que “lo animal” en los relatos es uno de los caminos que le sirven a Chejfec para insistir en la búsqueda de salidas a los problemas de la narrativa contemporánea. Para, desde allí, reflexionar sobre la literatura y el arte contemporáneo.

En este sentido, este acercamiento a Chejfec a partir de la noción de *lo animal* no tiene como fin comprender mejor sus modos de narrar y sus ideas sobre la literatura para, desde esta perspectiva, releer sus textos; antes bien, considero esos modos e ideas como una exploración que contribuye, siempre tentativamente pero con una decidida acción reflexiva, a la discusión sobre el arte y la literatura contemporáneas, sobre la puesta en crisis de los campos, sobre los cambios en el estatuto de la representación y sobre el lugar de la ficción. No se trata entonces de releer la obra de Chejfec, sino de partir de ella focalizando en *lo animal* para revisar el estatuto actual de la discusión sobre la literatura (Laera 2012 107).

En nuestra propuesta, los animales colaboran para asistir a las puestas de manifiesto del mundo, captar el instante exacto, que es en definitiva el propósito de la ficción. Así es como el encuentro con Elizondo, propiciado por las aves enjauladas, abre las puertas a la reflexión en torno a los argelinos-franceses que el arte contemporáneo supo homenajear. Recordamos que en la entrada al Centre Pompidou (Museo de Arte Contemporáneo de París) se expuso durante el 2012 una estatua que recrea el momento del cabezazo que Zidane le da al jugador italiano, Materazi, y cambia el rumbo del partido decisivo. La imagen evoca las tensiones culturales padecidas por los hijos de argelinos en Francia.



15-Zidane-Materazzi, del escultor argelino Adel Abdessemed.

Chejfec teme ser descubierto, quizás también porque hacerse visible ante un público masivo puede ser costoso y significar peligro. Pensamos en el caso de *Sumisión* (2015) de Michel Houellebecq, que al mismo tiempo que el libro se convierte en un éxito de venta, el escritor debe mudarse de París por temor. Una caricatura del escritor convertido en mago y haciendo predicciones sobre la Francia por venir sale en la tapa de la revista “Charlie Hebdo”, justo el día en que se produce el atentado de un grupo islamista contra los responsables de la revista, causando la muerte de doce personas, entre ellas varios dibujantes de la revista. La ficción de Houellebecq recrea el triunfo de un partido musulmán imaginario, comandado por Mohammed Ben Abbes, y la consecuente conversión de Francia en Estado Islámico.

El novelista documental actúa con precaución, teme ser descubierto porque la ficción ya no protege a los artistas. Al contrario, el escritor se siente observado ante la “realidad a secas”, inducido a confesar sus motores más íntimos de escritura. De allí, la necesidad de narrar la *pulsión documental* de fotografiar las guacamayas y el temor de ser visto escribiendo

en el Café do Lago de Porto Alegre. No sabe de dónde le surge el deseo de hablarles a los animales, pero convierte este impulso en la confesión que le devuelve al otro novelista por haberle contado su desinterés en seguir escribiendo. La referencia a *Mis dos mundos* es directa:

No es precisamente un deseo de hablar con los animales, sino la creencia de que me podré comunicar con ellos y que de esa forma algún matiz de mi experiencia o de mi sensibilidad será transmisible, le explico; incluso he llegado a escribir novelas por el solo hecho de precisar ese tipo de trances (“Novelista documental” 104).

Quizás por permanecer mucho tiempo cerca de las jaulas de las guacamayas sucede el encuentro con el árbitro de fútbol, admirado por el escritor español. Finalmente, es Enrique Vila-Matas, quien le da un lugar a “Novelista documental” en su blog, el cual aparece junto a la foto de Chejfec con Elizondo.

La centralidad de lo fotográfico ya está latente en relatos anteriores. Por ejemplo, en *El aire*, Barroso tiene un “pensamiento fotográfico”, siente que las imágenes ocupan el presente, que tienen más consistencia que lo escrito, que las cartas de Benavente, su mujer que lo abandona y desajusta las medidas de la realidad a las que estaba acostumbrado. El ingeniero Barroso guarda las cartas en un libro forrado por una sola fotografía reproducida en diferentes copias. Una amiga de su esposa, una fotógrafa rusa, es quien advierte que si bien no puede asegurar que su obsesión por calcular magnitudes alude a una materia fotográfica, sí cree que es una forma de desconfiar de lo progresivo documentándolo.

También en *Boca de Lobo*, una amiga de Delia es la que les saca una foto a la pareja protagonista pero, al hacer foco en el basural y no en sus rostros quemados por el sol, anticipa, casi como una premonición, el desenlace opaco de los amantes y coloca en primer plano a la miseria que los rodea. En *Los planetas*, el intercambio de fotos de los amigos en el comienzo de su amistad de infantes sella el destino de ambos en una mezcla de identidades que propulsa a la narración en una búsqueda compensatoria.

Las fotos en *El aire*, en *Los planetas* y en *Boca de lobo* envuelven las tramas centrales de las ficciones. La tematización de la *pulsión documental* se vuelve explícita en “Novelista documental”, mientras que las fotos se incorporan en el interior del relato en “Hacia la ciudad eléctrica” y ocupan un lugar significativo, que se relaciona directamente con la

documentalidad perseguida por el escritor durante su estadía en el Congreso en Mérida, Venezuela.

Foto y documento se asocian, intercambian funciones y emergen en la ficción como parte de un imperativo de esta época de hipervínculos, donde la realidad se disuelve sin un soporte documental. Esa percepción fotográfica de Barroso hace que la realidad se ajuste a un uso de lo fotográfico que le permite figurar el mundo. Así también se rodea de otras fotos que descubre en los periódicos, que anticipan retrospectivamente lo vivido durante las caminatas de los días anteriores. Por eso, la vista aérea de las azoteas preanuncia la vista aérea del mapa de Porto Alegre en *Mis dos mundos* y el argumento de *La experiencia dramática*, donde la imaginación cartográfica de Félix diseña sus recorridos ciudadanos a partir de la aplicación *Google Maps*.

El escritor panelista

El móvil para narrar “Hacia la ciudad eléctrica” tiene relación con una pregunta que Chejfec quiere hacerle al escritor y músico islandés, Bragi Ólafsson, luego de compartir una tarde en un Festival literario en Scranton, Estados Unidos. Allí también Chejfec admite la necesidad de encontrar una salida de la literatura para que establezca un vínculo certero con el mundo. Sabemos que gran parte de la literatura contemporánea quiere expandir sus límites, y dejar de lado la búsqueda de *literaturidad* en los términos formalistas, y así ser parte del arte contemporáneo, el cual es interpelado por las potencias de la expresión artística, en el contexto de tensiones y desafíos que atraviesa el hombre en las sociedades modernas de comienzos del siglo XXI. El arte de la escritura incorpora en sus funciones la relación con otros discursos y lo literario se reescribe, más allá de sus propias posibilidades estéticas.

“Empiezo por el final”: así comienza “Hacia la ciudad eléctrica”. El narrador, Sergio Chejfec, está con Bragi en el subte de Nueva York. Allí piensa y ubica al presente. Así, comprende que estuvieron todo el día ocupados en actividades inútiles, durante horas interminables y comienza a recordar lo que sucedió durante la jornada y a imaginar reflexiones hasta llegar al presente, que equivale al final del relato.

Los acontecimientos narrados suceden en torno a un grupo de escritores que se encuentran en el Festival de Letras de Scranton. En medio de las asociaciones aparecen las impresiones, sensaciones, pensamientos y descripciones que acompañan el recorrido. El

subte como ascensor de la ciudad muestra el espacio subterráneo y lo difícil que es imaginar la correspondencia con el espacio exterior. Allí hay turistas que son reconocibles por los mapas que despliegan para buscar su destino. Los mapas son un tópico recurrente en la narrativa chejfeana y tienen un lugar central en la historia de *La experiencia dramática*, donde el *Google Maps* se vuelve protagonista del relato.

El narrador quiere hacerle una pregunta a Bragi sobre algo que ocurrió durante el día pero todavía no encontró el momento oportuno para hacerla. Ésta es la situación inicial que impulsa al *pensamiento temporal* por la trama, hecha de impresiones recientes y asociaciones. Recuerda que su colega escritor y compañero de subte trabajó con Björk, con quien además compartían la banda que la impulsó a la fama. A Chejfec le intriga saber sobre su faceta profesional. Entremezcla esta idea con una argumentación sobre las fotos que una persona puede tener y el modo de clasificarlas. Así, preanuncia la centralidad de las fotografías en el cuento.

Chejfec supone que Bragi puede estar imaginando su próximo escrito, salido del Festival de Letras de Scranton. A esta estrategia ya la ha utilizado en otro de sus libros, el cual se basa en los hechos sucedidos en Vilna, en el marco de un Festival literario.

Las relaciones entre arte y vida fueron cambiando a lo largo de todo el siglo XX, las conexiones no están establecidas solamente entre la propia experiencia y la realidad que leemos en los textos, sino que el pensar también puede transformarse en una ficción. En este sentido, vemos que Chejfec va leyendo la realidad, momento a momento, y las metáforas se vislumbran, como esa imagen de un ascensor horizontal que son los subtes de las grandes metrópolis. Allí, piensa en el acontecimiento central del día y lo que encuentra es una silla vacía. En el lugar exacto donde tenían que estar sentados los escritores firmando autógrafos, la ausencia de público se impone.

Ante el panorama desolador que vivencian, Chejfec se pregunta si debieron haberse sentado a la mesa de firmas y esperar que pase el tiempo previsto para la actividad. La conclusión es obvia, nadie en Scranton se interesa por la literatura, por lo menos en la de ellos. Por este camino, Chejfec describe el instante preciso en que caen todas las ilusiones, donde lo inútil de su trabajo le muestra su peor cara, admite el cansancio de ocuparse de una actividad sin fin, sin resonancias en el mundo y define los márgenes en que se debate la

pertinencia de lo literario, no a través de un ensayo, sino de un cuento, a partir de su propia experiencia como panelista.

En *Mis dos mundos* el escritor queda perplejo porque la realidad ya no es solidaria con su trabajo y queda sin posibilidad de relación alguna con su entorno. A pesar de esta desconexión, en “Hacia la ciudad eléctrica” se permite imaginar que no está equivocado dedicándose a la escritura de ficciones. En la búsqueda de las claves de la literatura actual se lee cómo calibra el enfoque para mirar el mundo, no el de los libros, sino el cotidiano. La anécdota está narrada y las pruebas son contundentes cuando reconocemos que para la mayoría de las personas que transitan las calles, para un personaje como Arvind, por ejemplo, la literatura no tiene ninguna incidencia en sus vidas.

Pero la forma como se desarrolló esta situación me hizo ver que, al contrario del cliché habitual que describe en forma de burbuja aislada o torre infranqueable el lugar donde perviven los artistas y los escritores en particular, alejados de todo y desentendidos radicales de nada que no sea lo propio, yo tenía más noticias de la ocupación de Arvind que él de la mía, y que a lo mejor en eso consistía el aislamiento: por más que los escritores busquemos abrirnos, inspirar y ser inspirados por la realidad, nuestra actividad no es penetrable por los no escritores, y por lo tanto la natural apertura hacia el mundo es percibida como cerrazón, cuando en realidad los cerrados son los demás, y no nosotros (“Hacia la ciudad eléctrica” 199).

Mientras tanto, las noticias dicen que la NASA dejó relegada la exploración a la luna para priorizar otros confines del universo. Una pelea de cachorros le recuerda a Borges y un hijo de un profesor universitario de Chicago se encuentra en problemas judiciales por plagio. Sin embargo, no le parece atinado comentarles las noticias a sus colegas, porque hablar de plagio o de atribuciones simbólicas cuando se dirigen a un Festival de Letras puede ser incómodo.

La ciudad eléctrica, finalmente, se muestra con un letrero luminoso de luces de neón. Así la vemos impresa como parte del cuento. Una ciudad que no pretende reconciliarse con la naturaleza. Al contrario, en el siglo XIX se explotaron las minas de antracita y los rastros del pasado minero quedaron presentes en el aire. Las dos fotos que forman parte de la edición

impresa, atestiguan su existencia y el fracaso de la literatura de Chejfec por estos confines. La *pulsión documental* y las escenas de escritores se confunden en “Hacia la ciudad eléctrica”, en una ficción que propone el despliegue del pensamiento como camino para seguir narrando.

En *Mis dos mundos* la figura del escritor está en el centro de la escena. Este personaje establece una correlación con ciertas disertaciones del autor donde reflexiona sobre su praxis y esboza la necesidad de un cambio en el modo de operar de la ficción. Mientras que “Novelista documental” propone recursos de documentalidad como alternativa a la impostura del verosímil, en *Mis dos mundos* descubre el límite de su escritura. El narrador confiesa el deseo de volver a ser un escritor desconocido pero, al mismo tiempo, se refiere a su trabajo con la escritura, colocando a su figura de autor en primer plano.

En el marco del Congreso Cuestiones Críticas de 2009, Sergio Chejfec es invitado al panel “Los escritores en la sociedad del espectáculo”³⁰. Al año siguiente, la disertación se publica en el Boletín/15 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Posteriormente, en 2017 se vuelve a publicar el texto, con algunas modificaciones en *El visitante*. Ambas versiones llevan el nombre de “El escritor dormido”.

Chejfec plantea que los festivales literarios interpelan la subjetividad del escritor de un modo particular y postula la hipótesis de que los escritores se ausentan al dar una conferencia pública, inspirado en el texto de Joao Cabral de Melo Neto, “Consideraciones sobre el poeta durmiendo”, donde el sueño y la vigilia intercambian sus lugares.

A pesar de que en ocasiones Chejfec lee sus cuentos en esos contextos, como “El testigo”, leído en el Argentino de literatura de 2010, en Santa Fe o “El catavientos” en la presentación de *Modo linterna* en 2013, en Rosario, o bien el caso de “Un reciénvenido encuentra en Azul los emblemas de la nueva ficción”, en el discurso inaugural del Filba, en 2013, en Azul; no es lo mismo escribir ficciones, normalmente para ser leídas por lectores solitarios, que escribir conferencias para Paneles literarios. En este sentido, aquello que lleva para leer en Mérida, en el Congreso que sirve de marco para la experiencia narrada en “Novelista documental”, no es lo que le preocupa. Por el contrario, hace una mínima alusión al tema de la conferencia, que es el deseo de comenzar de nuevo, ser un escritor desconocido,

³⁰ El Congreso Cuestiones Críticas de 2009 tuvo lugar en la Facultad de Humanidades y Artes de ciudad de Rosario, Argentina.

algo que para Chejfec es imposible. En contraposición decide no hablar de sus preocupaciones documentales, a pesar de considerarlas más importantes. El tema queda reservado para la escritura de ficción, para el relato que habla sobre el pasaje por el Congreso, donde la foto con las guacamayas es un imperativo para luego poder escribir.

Entonces, existen dos facetas en diálogo: la del escritor panelista (que en ocasiones lee sus ficciones, pero que suele compartir reflexiones y claves de lectura) y la del escritor de ficciones que narran a través del *pensamiento temporal*, y que suelen estar protagonizadas por escritores que acuden a Congresos. En aquel comienzo de *Lenta biografía* exponía la decisión de narrar “su vida” y el intervalo de llevarlo adelante, como un lapso de espera que termina con la escritura. Esa reflexión que estaba en la antesala de la historia, ilustraba la situación inicial que impulsaba a la narración inaugural, la cual indagaba en la historia de su padre como límite y posibilidad de su propia escritura. El relato aparecía entre el afán de escribir su vida y un comentario de su padre, que sugiere la pregunta: “¿de qué modo algo intangible como el pensamiento se convierte en palabras?” (*Lenta biografía* 10).

No hay rastros de *pulsión documental* en aquel comienzo. Lo que encontramos es una narración en torno al pasado de su padre. Por lo tanto, una escena de escritura que persigue ese vínculo con la vida, que intenta alejarse de la artificiosidad de la forma, para acercarse a las renovadas potencialidades que la escritura de ficción tiene para lidiar con los testimonios, o más bien con la falta de ellos, de la historia reciente del pueblo judío.

Tampoco aparece narrada en la ficción de *Lenta biografía* la forma en que Chejfec cuenta haberse convertido en escritor. Desde la entrevista que le realiza Mariano Siskind en 2005 hasta la presentación de *Últimas noticias de la escritura* en 2015, el relato es el mismo: lo invitan a una mesa redonda de jóvenes escritores, cuando tenía apenas un boceto de *Lenta biografía*. Hecho que remite a la idea de Lamborghini de publicar y después escribir³¹. Chejfec, al sincerar la impostura de participar de la mesa sin tener la novela terminada, permitió que una editora, luego de haber leído la nota en un diario, se muestre interesada por su trabajo.

³¹ La transcripción de la charla con Patricio Zunini en Eterna Cadencia, en Buenos Aires, está subida al blog de Eterna Cadencia, bajo el título de “La escritura como representación de un pensamiento” y está disponible en <http://eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/la-escritura-como-representacion-de-un-pensamiento.html>

En cambio, en la búsqueda de nuevos emblemas para la ficción, Chejfec elige leer un relato en la apertura del Filba en Azul, donde propone una situación hipotética, en la cual un escritor llega a Azul y coteja ciertas lecturas previas sobre la ciudad y la experiencia vivencial que está aconteciendo. La información que había sido extraída del testimonio del viajero inglés y del cautivo Avendaño se corrobora durante la caminata del supuesto escritor, el visitante o reciénvenido, en su recorrido por Azul, la cual queda documentada a través de las fotos que acompañan al texto subido al blog, una es de las luminarias de la plaza y la otra es de un cuadro de un gaucho a caballo que viste la pared del bar Embil. Entre los Congresos y los relatos están las fotos. Las disertaciones de Chejfec invitan a imaginar el diseño de experiencias que se suceden gracias a la circularidad de escribir y asistir a un Congreso, prácticas conectadas que generan la sensación de transitar, una y otra vez, los mismos lugares.

El escritor de ficción

En *Mis dos mundos* el narrador está sentado en su escritorio contemplando una foto, al igual que en *Baroni: un viaje*, que observa a las estatuas de la artista venezolana, está mirando su soporte documental:

Y lo mismo con la foto que tengo ante mí, pienso ahora. Aunque quien sabe el futuro de esa foto que se esconde en la pantalla bajo su etiqueta, minimizada como se dice, casi siempre dormida. Cuando pulso sobre ella la imagen se despliega como una aparición súbita y controlada a la vez, a primera vista siempre disponible, al igual que cada cosa de mi archivo privado (*Mis dos mundos* 46).

El narrador-escritor de *Mis dos mundos*, motivado por dos lecturas recientes, *Una luna* (2000) de Martín Caparrós y *Cumpleaños* (2001) de César Aira, decide imitar el gesto de reflexionar sobre su vida ante la inminencia de su quincuagésimo aniversario. Como se trata de escritores, la meditación recae en torno a la profesión. Esta situación de inicio, que parte de la lectura y desemboca en la *pensatividad* de las escenas finales, sirve de marco para abrir y cerrar la historia.

La oportunidad de revisar su carrera de escritor se le presenta en Porto Alegre, en el marco de un viaje a la Feria del Libro. El evento justifica la estadía. Sin embargo, el narrador

no hace referencia a su disertación, prácticamente no la menciona. La exposición de libros y la muchedumbre que camina a su alrededor lo abruma. El mapa de la zona le muestra una superficie verde que ocupa una gran extensión. El parque como lugar de abandono le promete una compensación al agobio provocado por el tumulto. Entonces, además de asistir a conferencias y disertar, el escritor se propone deambular por la ciudad en busca del parque para instalarse en él a meditar.

Varias son las situaciones que narra sobre esos días en el sur de Brasil. Momentos vividos en el hotel, en las calles por las que transita, en la Feria del Libro y en los distintos sectores del parque Farroupilha. Las anécdotas se desarrollan a partir de asociaciones que su pensamiento va estableciendo con el exterior.

La relación entre la *pulsión documental* y una escritura documental se establece por medio del personaje narrador que decide escribir a partir de la observación de fotos tomadas del parque que oficia de reverso a una Feria del libro, que no acapara la atención del escritor. Por eso el tema del relato es la escritura literaria en su contexto actual de circulación pero, sobre todo, de producción.

No se trata de argumentos encadenados que desembocan en una mirada del estado actual de lo literario sino que la narración transita por diversos trances meditativos que interceptan aquello que el mundo ofrece y las percepciones que permiten captarlo. En esa encrucijada, el escritor pasea y busca el lugar ideal para el despliegue de sus pensamientos, allí donde una interacción con el entorno se vuelve aún posible.

Sobre el final del relato, a partir de la observación y de la espera, en el roce de sus pensamientos con señales que el medio le propicia, ciertas revelaciones responden a esa demanda de meditar sobre la escritura. Sin embargo, sostenemos que no es la voz del narrador mientras camina la que organiza esta deriva, sino que el aparato de enunciación se dirige en la distancia entre aquello que piensa mientras camina y el momento en que lo escribe. Este matiz, a veces imperceptible, confunde la lógica narrativa con una serie aleatoria de pensamientos.

Este hiato temporal hace que la historia no respete una cronología, ni en las acciones ni en los pensamientos, sino que las asociaciones logran una continuidad, que se aprecia desde el denominado *pensamiento temporal*, el cual gira en torno a ciertas impresiones reflexivas que desembocan en escenas pensativas, desde la cual se retorna al motivo que da

impulso al relato y reubica al concepto de ficción, en un contexto que se carga de sentido en el cruce con otros artistas, que están latentes –algunos mencionados de forma explícita, otros implícitamente-, en la trama de *Mis dos mundos*.

Vila-Matas (2009), luego de su lectura de *Mis dos mundos*, se pregunta si las novelas están obligadas a narrar una historia, afirma la resistencia a la síntesis que le opone la trama y propone a Chejfec como uno de los novelistas que se esfuerzan por traducir sus historias al “pensamiento narrado”. Esta modalidad narrativa habilita otras conexiones entre la ficción y la realidad porque la enunciación de las mismas se sitúa en un vértice, en el que se encuentra un narrador predispuesto a escuchar las señales de lo externo desde un sistema perceptual abierto a la contingencia.

Lo interesante para discutir la pertinencia de la denominación narrativa para referirnos a este tipo de escritos es que la temporalidad se organiza de algún modo. Entonces, no es necesario pensar en una lógica ensayística para encontrar aquello que la historia de este escritor en el sur de Brasil ofrece, sino que al buscar por el lado de la ficción aparecen revelaciones, trances meditativos, que tienen el potencial de estar narrados y, por eso mismo, pueden configurar *imágenes pensativas* que reubican el lugar de la ficción narrativa en un contexto de debate que suele privilegiar otro tipo de discursos, como el ensayístico.

El narrador de *Mis dos mundos* escribe mirando las fotos digitales que están en su computadora. Cuenta la acción de minimizarlas y abrirlas en la pantalla, anticipándose a las reflexiones que forman parte de *Últimas noticias de la escritura*. Pero existe una distancia entre la escena ficcional y la forma en que Chejfec escribe porque se trata de una estrategia de documentalidad como parte de la ficción, no como un relato directo sobre su modo de escribir.

En la entrevista con Patricio Zunini en el marco de la presentación del libro *Últimas noticias de la escritura*, en 2015, Chejfec afirma que no es muy afín a las notas ni a las fotos, que prefiere trabajar la narración desde la experiencia tramada en el recuerdo, de manera intuitiva y que las fotos tienen más que ver con la necesidad de generar un material documental. Allí también define “documentalidad” en términos de un uso de elementos ajenos a la ficción que tienen una naturaleza real dentro del universo creado. En este sentido, apelar a los Festivales literarios es la estrategia de documentalidad en la que se sostiene la escritura, mientras que la foto, el documento en sí, es un imperativo del arte contemporáneo

que reubica al concepto de ficción, alejado de la lógica de acciones y afín con una lógica del pensamiento.

La narración no va hacia el pasado sino que la posibilidad de meditar sobre su propia vida, rápidamente queda olvidada por un interés en presente, las acciones que narra lo conducen hacia el futuro en una búsqueda de revelaciones en torno al lugar de las ficciones en la actualidad.

Luego de *Mis dos mundos*, la obra de Chejfec habla cada vez más de la importancia de la documentalidad, se pregunta por las nuevas tecnologías y por cómo impactan en la percepción, en los hábitos urbanos, se debate en torno a la escritura inmaterial y el creciente interés por los manuscritos de escritores. Aquí sí hay un viraje en su producción, porque se vuelve central la tematización del surgimiento de la escritura en un momento en que las narraciones no apuntan a la construcción de un verosímil, sino que se abren hacia otros soportes y modulaciones para encontrar el camino de la renovación estética.

Lo que recuperamos es la organización enunciativa para postular al *pensamiento temporal* como clave para seguir el hilo narrativo. En este aspecto diferenciamos algunas escrituras de “tono íntimo” de la modulación que la voz narradora adquiere en *Mis dos mundos* porque no estamos ante un narrador que explora su intimidad, no se trata de una voz en primera persona, homologable al escritor, que exhibe su pensamiento con la ambición de acercarnos a su vida. No es en la intimidad del narrador donde descansan las claves de su poética. El problema no proviene del trabajo literario sino del agobio que le provoca la Feria del Libro, de la atrofia perceptual en las caminatas a causa de un deterioro asociativo por un mal uso de internet, de las ciudades latinoamericanas. A partir de esta situación, el narrador se propone ir al encuentro de posibles alter-egos.

El escritor persigue empatizar con el entorno, en un periplo por el cual se conecta con otros artistas, con figuras espectrales y no con su vida pasada ni con su intimidad. En este gesto de abrirse a lo que el entorno de Porto Alegre le depara, hace que la narración se proyecte en dirección hacia el exterior más que hacia su interior. Aquí, nos acercamos a la lectura de Daniela Alcivar Bellolio en “La movilidad de los espectros. Intimidad y movimiento en *Mis dos mundos*” de (2011), cuando se refiere a un trayecto que va de la experiencia subjetiva hacia la experiencia de lo exterior. La subjetividad del narrador se construye adoptando la forma del espacio que recorre.

Suspendido y desplazado, el relato por venir encuentra sus posibilidades de aparición en la existencia equívoca de los fantasmas. Y el narrador inicia un movimiento hacia la exterioridad fantasmal que le permita ese contacto a distancia que es la mirada puesta bajo el efecto de la fascinación, que le dé acceso al relato virtual, a la imagen que su relato quiere pero no puede decir (...) En movimiento hacia el afuera, el narrador ensaya ser anfibio y espectral como los fantasmas con los que dice haberse encontrado; en parte sujeto y en parte paisaje disperso, un poco escritor por cumplir años que confiesa miedos y frustraciones y un poco ser anónimo buscando los modos de ser-afuera, centra en la mirada las posibilidades de su metamorfosis (Alcívar Bellolio 2011 9).

El escritor recuerda otras ciudades junto al río, que ubicadas al sur del planeta se muestran quietas. Al seguir por el camino de flores, encuentra unas casillas que llevan impresas unas leyendas con una grafía extraña, a las que le saca una fotografía en la que sale el borde de una ventana y, por efecto de la casualidad, simula ser una flecha que señala la escritura. Esta marca en la pared constituye un vestigio del pasado que alguien del futuro podrá descifrar. Así lo entiende el caminante cuando observa la foto antes descripta. Si bien nada impide que alguien del presente pueda comprender la escritura, ese enlace entre los tiempos pasado y futuro se presenta como una idea del trabajo que el narrador puede llevar adelante. Se trata de la figura de escritor que se busca diseñar, como alguien que transporta señales de un tiempo a otro, que selecciona aquello que no comprende, que lo deja pensando, para que otros puedan leer de su tiempo lo que él mismo es incapaz. Vemos que en el presente está el escritor que trabaja con las fotos digitales en su computadora, acorde a este naciente siglo XXI.

El narrador de *Mis dos mundos* reflexiona sobre un tema actual que está en relación con la era digital, es el problema del archivo y la perdurabilidad de las cosas, en este caso de las fotos en una computadora. Entonces, no es que lo visual viene a completar lo textual o que refuta, reafirma o complejiza aquello que se dice con el lenguaje, sino que el libro, el papel impreso, la foto revelada, posiblemente tengan una sobrevida que la foto guardada en la computadora no tendrá. Por otro lado, si la foto es parte de una narración reconocida, valorada, puede obtener una promesa de perdurabilidad mucho mayor que una foto

perteneciente a una persona común. Esa marca gráfica en la pared puede ser referida mediante el lenguaje, pero como se trata de un dibujo, al estilo de los ideogramas japoneses, las palabras no llegan a describirlo.

Los parques construyen una dimensión diferente, más adecuada para el despliegue del pensamiento. Allí, se siente testigo de situaciones en las que permanece ajeno al desarrollo, simplemente observa desde la distancia su devenir. Los animales del lago podían enseñarle algo. Peces y tortugas se acercan hasta formar un semicírculo, el narrador comprende que ese es su “público real”, el que menos entiende y el que señala de un modo inequívoco la inutilidad del oficio de escritor. La total atención que los mantiene como hipnotizados ante sus palabras, atraviesa un lapso de contemplación y se transforma en una indiferencia absoluta. El escritor intenta asustarlos pero los animalitos no se inmutan. A la escena la disuelve la aparición de un cisne a pedal, distracción que le brinda la posibilidad de apartarse del lago y olvidar a ese público incomprensible. ¿Qué piensan los animales de él?, ¿qué piensan los demás de él? Es una pregunta sin respuesta y es un posible comienzo de la ficción.

Entre intuiciones y pensamientos imagina una foto desde la palmera más alta y se pregunta por el tipo de documento que podría ser. Anticipa una temática que gana relevancia en los relatos posteriores y que el volumen *Modo linterna* recoge. La luna aparece en su imaginación como figura plena que se refleja en las aguas del lago con un matiz fotográfico. Las referencias a la luna en los libros de sus amigos dan comienzo a sus historias. César Aira en *Cumpleaños* (2001) parte de su teoría de la visibilidad de la luna, en tanto enigma astronómico, y Martín Caparrós en *Una luna. Diario de hiperviaje* (2009) se acomoda al ciclo lunar para emprender el viaje, como reloj narrativo.

Alejandra Laera en “Entrar a la feria: el valor de la literatura para los escritores argentinos contemporáneos” (2014) explica en una nota al pie:

El paseo por el parque concluye, por un lado, con la negación a la escritura como acto público y, por otro, con la comparación que hace el escritor con otros dos amigos que escriben sus libros a propósito de su cumpleaños de cincuenta, casi a modo de balance (alude a César Aira y Martín Caparrós). Así, la imagen de escritor se configura en *Mis dos mundos* en relación con el mercado y la

exposición pública, y con la escritura como práctica propia y de otros escritores (Laera 2014 23, nota al pie 1).

La escritura pública no es una opción: el narrador de *Mis dos mundos* no puede escribir en público como sí lo hacen sus amigos novelistas. Lo que sí puede es tomar como inspiración el gesto de sus amigos escritores, que lo invitan a reflexionar. La luna como motivo reflexivo dispara las narraciones de Aira y Caparrós y dejan leer las claves de sus poéticas. En cambio, a la luna como motivo poético la encontramos en la obra de Chejfec en aquello que interpreta el narrador-escritor ante la falta de público en el Congreso de escritores en Scranton, en “Hacia la ciudad eléctrica”:

Yo preferí extraer mis propias conclusiones, que por supuesto me guardé de ventilar por miedo a que me tomaran por un personaje medio esotérico. Me dije ese papel era la pieza que nos venía a rescatar como escritores; que después de nuestra defección, digamos, la realidad se mostraba de acuerdo con nosotros y nos anunciaba que estábamos por buen camino (...) Ese pequeño papel blanco que venía hacia nosotros venía a representar una partícula lunar. La luna se ponía de manifiesto de ese modo y protestaba ante el abandono. El mundo material se las había arreglado para crear sus propios símbolos, metáforas y vehículos físicos a través de los cuales dejar sentadas sus posiciones; y nosotros, o yo, como escritores, debíamos recibir las señales y ver después qué hacer con ellas (219).

Aquí anida la pregunta que da impulso al relato “Hacia la ciudad eléctrica” porque Chejfec, finalmente, no se anima a preguntarle a Bragi Olafsson si vio la partícula lunar sobrevolando sus cabezas como un anuncio de buen augurio para los escritores desolados.

El caminante que se identifica con las vendedoras ambulantes, con el señor del campo de la televisión, los animales del parque, el anciano, Félix, etc. no se identifica con sus amigos escritores. No puede escribir en público porque siente vergüenza de hacerlo. El anonimato es la única opción para esta figura ficcional de escritor que no le teme al futuro, no le preocupa no ser publicado, sino al pasado, a ser descubierto. En consecuencia, la escritura aparece después. No sabemos cuánto tiempo transcurre desde el viaje a Porto Alegre y el momento en que se predispone a escribir, cuando el recuerdo queda latente en un itinerario que es

narrado. Antes la realidad parecía temblar ante una escritura promisoría. Ahora el público permanece impávido, como las carpas y tortugas del lago. Esa *pensatividad* que emana del entorno del parque cifra un desplazamiento del lugar de la literatura en los albores del siglo XXI, porque para el escritor la dificultad está en la posibilidad de vincular a la ficción con el mundo y que la palabra literaria tenga incidencia, aunque sea mínima, en los lectores sobrevivientes.

II-La escritura in/material. Repeticiones y continuidades narrativas.

La materialidad del arte

Baroni: un viaje cuenta los recorridos que realizó el escritor para conocer a la escultora venezolana, Rafaela Baroni, quien talla la madera con figuras de santos y de vírgenes. El universo artístico y vivencial que la rodea es la materia con la que está compuesta la historia. El interés por las esculturas de madera constituye el impulso del relato que propulsa al pensamiento que vertebra el texto. La escultora trabaja el arte sacro conjugado con un particular encuentro con la cultura popular y pagana de Venezuela. La reflexión sobre la materialidad del arte está presente desde el comienzo y funciona como el eje por el que avanza la narración.

El relato crea la expectativa de una serie de revelaciones en torno a la figura de Baroni, no solamente encarnadas en las esculturas de madera, que parecen poseer un hálito de vida, sino en ciertas capacidades o predisposiciones espirituales de la artista, como por ejemplo, la de leer signos en las firmas o en las cédulas de identidad de las personas, ver el aura de los que la consultan y realizar *performances* que se confunden con rituales.

El intercambio que Chejfec plantea entre la labor de la escultora y su propio trabajo con la escritura abre el panorama a una serie de preguntas que señalan de modo directo al arte contemporáneo. La documentación del proceso escriturario y de los encuentros con la escultora, a partir de la publicación en el blog *Parábola anterior* de un escáner de unas hojas manuscritas del texto y de fotografías de Rafaela Baroni en su casa y de sus esculturas, envuelve al relato en una serie de envíos que exhiben el trabajo del escritor y lo ubican en una zona de debate en torno al *valor* del arte en la actualidad.



16-El Santo Médico y La Mujer en la cruz (de Baroni).

La narración propone el ejercicio de imaginación de presentir la mirada de las estatuas y de contagiar a la escritura de un aura de vida que se devela en la búsqueda que realiza Chejfec en torno al mundo de la escultora. De allí que reflexionar sobre la producción de Baroni se traslada a una discusión sobre la producción del arte en general. Pensar en la materialidad con la que se trabaja significa indagar en la técnica empleada. Por consiguiente, este cuestionamiento involucra a la pregunta por el artefacto literario en una época en donde la primacía de lo impreso se somete a juicio.

Sandra Contreras en “Sergio Chejfec, iluminaciones profanas” (2016) relaciona ese halo de vida que emanan las estatuas con formas de reposición de lo aurático, al leer a *Baroni: un viaje* como un relato que tiende a la producción de experiencias en la que ocurre una reedición de una creencia asociada a algún tipo de trance.

Y sucede que esas formas de “reposición” (de “resurrección”) son de algún modo parientes del fenómeno del que viene siendo testimonio la literatura misma de Chejfec, al menos desde *Baroni: un viaje* (2007): el relato como artefacto

tendiente a la producción de experiencias en las que se reedita alguna forma de *creencia* y a las que suele asociar con un *trance*, por ejemplo, el *trance* que produce en el escritor, que viaja a la casa-taller de Rafaela Baroni para adquirir una de sus vírgenes talladas en madera, el encuentro con el “halo de vida intangible” que emana de la escultura, la creencia de esa vida suplementaria que, por lo demás, el escritor imagina pedirle en préstamo. No se trata, claro está, de la representación de esa experiencia, sino que se trata –en otro sentido- de la voz del narrador que hace del acto mismo de relatar la creación de una atmósfera para la ocurrencia del *trance*. (Contreras 2016 121, 122).

Los ojos de las estatuas de Baroni tienen ese poder evocador que recuerda también las miradas dibujadas con grafito de la mano de William Kentridge, narradas en *Mis dos mundos*. Ese viaje al imaginario artístico venezolano supone una exploración de esa zona de extinción hacia la que la literatura se dirige. Estos modos de dar testimonio del lugar que la escritura literaria ha ido perdiendo configura el rol del escritor, que se abre al giro documental, el cual atraviesa una parte importante de su narrativa y de la literatura y el arte contemporáneo.

Así, el narrador crea la atmósfera necesaria para la revelación, como ocurre en *Mis dos mundos* cuando va en busca del parque que le permite instalarse en un tiempo propicio para presentir el *valor* exacto de su trabajo, en la actual coyuntura de Ferias del libro y exposiciones literarias. Chejfec dirime su escritura entre las miradas de las estatuas, la geografía venezolana palpable en un bollito de papel y la capacidad, a veces puesta en duda, de Baroni de leer los documentos de identidad, en otras palabras, entre posibles revelaciones que encuentra en diferentes objetos. Incluso, ese mundo incógnito que rodea a Baroni retorna en “Vecino invisible”, donde la cualidad visionaria y sensible de la artista se somete a juicio, donde un papel abollado le recuerda a las máscaras del pintor Armando Reverón y donde una charla con Baroni acredita en la cualidad invisible de su vecino. Se trata de esas revelaciones que, junto a las puestas de manifiesto del mundo, le permiten hacer emerger a la *pensatividad* latente en ellas, para volver a observar el entorno con el lente calibrado.

El muñeco enterrado de *Los incompletos*, como los muñecos de nieve del cuento “El seguidor de la nieve”, que Contreras (2016) menciona a propósito de esa cualidad aurática

que dota a la materia de la capacidad de devolver la mirada, se relacionan con esa materialidad viva que reverbera en las estatuas de Baroni y que guía al escritor para estar en el momento preciso, donde el mundo se manifiesta y puede ser captado por el dispositivo narrativo, que se parece a esas *máquinas ópticas* del arte contemporáneo, de las que habla Nicolás Bourriaud (2015).

El bollo de papel de estraza que encuentra en el ascensor de “Vecino invisible” es un desecho que cobra sentido en el departamento del escritor y se relaciona de un modo silente con el papelito lunar de “Hacia la ciudad eléctrica”. El escritor se mueve por este camino de papeles reciclados, encontrados y resignificados y se aproxima a la reflexión en torno a la materialidad del papel escrito en oposición a la inmaterial escritura digital, que será el tema trabajado en su ensayo *Últimas noticias de la escritura*. Como un espiral de tópicos que se entrelazan y dialogan entre sí, ciertos artistas se presienten en la escritura chejfeana y bordean el universo que configuran al hilvanar las asociaciones por las que se desliza el *pensamiento temporal* de las ficciones. Estas frecuentes interrelaciones aparecen en la crítica, como en el caso de la lectura de Contreras (2016) a propósito de las iluminaciones profanas:

Por lo demás, esos papeles –objetos resplandecientes en la titilación del “mensaje”- traen a la memoria del lector una hoja célebre en la literatura de –otra vez- Juan José Saer: no exactamente el papel en el que Tomatis llevaba escrito los versos que leyó en voz alta sino aquella hoja que, despojada ya del poema y convertida en “puro objeto radiante de peligro”, el Matemático doblaba en cuatro y seguía conservando, veinte años después, en el bolsillo del pantalón como “prueba inequívoca de la mañana en que se encontró con Leto en la calle principal y caminaron juntos hacia el sur. Solo que si la hoja ya en blanco de *Glosa* es pariente, por el resto aurático del poema que conserva, de las epifanías estéticas intermitentes que jalonan la caminata de esa mañana en Santa Fe, la bolsa abollada en el ascensor de Caracas (“Vecino invisible”) y el papelito lunar que cae en la calle de Scranton (“Hacia la ciudad eléctrica”) se presentan en *Modo linterna* como los delegados de unas revelaciones que, entre el esoterismo ocurrente y la clarividencia fallida, parecen provenir de un orden previo, como arcaico o más antiguo, que muestra sus potencias de vida en un mundo a punto de extinción (Contreras 2016 128).

Chejfec visita la casa-taller de la escultora Rafaela Baroni, como así también el taller del artista Eduardo Stupía, narrada en *El visitante*. El escritor es el visitante que indaga en los espacios creativos de artistas relacionados con el arte contemporáneo, por ejemplo, el caso de Stupía, quien realiza puestas en escena en la sala experimental del Teatro Colón de Buenos Aires, inspiradas en relatos de su autoría, y con el arte popular, como el caso de la escultora, referente de la cultura pagana de Venezuela, reconocida por su clarividencia y su conexión con lo sagrado. De algún modo, el contraste permite repensar la disyuntiva entre el arte sacro y su función social y el cuestionamiento que el arte contemporáneo se hace a sí mismo.

La versión chejfeana del mundo de Baroni se confunde con su propio universo ficcional cuando, por ejemplo, los rostros de santos y vírgenes se parecen al de su hacedora e incluso las estatuas del santo médico y la mujer en la cruz que viven al costado del escritorio de Chejfec parecen intercambiar sus identidades, como los amigos de *Los planetas*. Comparamos al “lorito”, la guacamaya, que acompaña al santo médico porque da suerte y las guacamayas enjauladas de “Novelista documental”, conectadas, a su vez, con la mirada de las aves del parque de *Mis dos mundos* y las miradas que lo siguen en *Baroni: un viaje*.

Equiparamos aquella temida disolución de la realidad narrada en “Novelista documental”, con la indiferencia hacia la vida experimentada en *Mis dos mundos*, como una apatía reconocible y recurrente del universo ficcional de Chejfec, la cual también se repite en *Baroni: un viaje*:

Y otra vez, de nuevo me encontré frente a una situación muy repetida en mi caso, perteneciente a distintos universos de cosas, el momento cuando en principio un leve desinterés anuncia la ocupación inminente de mis sentidos y advierto que ya no es posible hacer nada para salvarme, hasta que termino sucumbiendo a la confusión, en realidad una disgregación de la sensibilidad (*Baroni: un viaje* 89).

Ante la insensibilidad creciente aparecen por contraste los personajes logrados por la escultora, los cuáles se convierten en objeto de veneración del escritor, quien se dirime entre una explicación materialista y una espiritual. La asociación de pensamientos se sucede y los recuerdos van desde el velatorio de Juan Sánchez Peláez, poeta venezolano que cita en el

relato, hacia el jardín de la casa de Baroni donde, a continuación de los árboles de mango hay una pajarera con guacamayas que, con su atmósfera de aire suspendido, nos trae a la memoria la pajarera de *Mis dos mundos*.

El mundo de Baroni que Chejfec narra no sólo es captado por sus vivencias y, particularmente, por su conexión con las estatuas de madera, sino que el escritor, para configurar el perfil de la artista, también se vale de filmaciones y fotos vistas en museos y exposiciones de arte, o bien videos y fotografías que circulan por la *web*. Por ejemplo, notamos que Chejfec cuenta episodios de la vida de Baroni como si se los hubiera narrado ella pero, inmediatamente después, menciona haber visto un registro audiovisual.

He visto de todos modos un reportaje que le han hecho donde Baroni teje durante unos momentos. Me fijé por supuesto en la asombrosa agilidad de sus dedos, pero más me impresionó ver la expresión de su mirada perdida, en cuya vacuidad los ojos parecían recuperar la ceguera (*Baroni: un viaje* 117).

Los otros dos artistas venezolanos mencionados son el pintor Armando Reverón (1889-1954) y el poeta Juan Sánchez Peláez (1922-2003). Del primero, Chejfec visita su casa-museo y del segundo, asiste a su velorio. El poeta le temía a la publicación, creía que la poesía estaba hecha de poemas mentales, como esa idea de inmaterialidad del arte que acompaña a muchas “obras” de nuestra contemporaneidad, o bien esa idea del poeta sin obra, elogiada por Reinaldo Ladagga en *Espectáculos de realidad* (2007). La escritura se desprende de su condición física y se prepara el terreno para el debate sobre la materialidad y la inmaterialidad de la palabra, la pérdida del original físico, del manuscrito caligráfico y la sobrevida intermitente de los caracteres en las pantallas digitales, de los actuales soportes tecnológicos de tipeado. El pintor, convertido en héroe cultural luego de su muerte, nos recuerda la idea propuesta en “Un recién venido encuentra en Azul los emblemas de la nueva ficción”, donde los héroes literarios ceden el terreno a los héroes culturales.

Chejfec mira fotos de Baroni disfrazada de diferentes animales, motivo frecuente de reflexión en la ficción del autor, como posibilitadores de otras percepciones. También observa diplomas colgados en la pared del taller-casa, todos manuscritos. El escritor tiene un poemario de la artista, llamado *Mensaje de amor*, que relee de vez en cuando. Al establecer nexos entre Reverón y Baroni, Chejfec encuentra que los rostros del pintor, ya sea en

máscaras o en lienzo, se le parecen, además la labor artesanal vincula a ambos artistas. Cuando menciona las fotos de Baroni vestida de animal no indica específicamente donde las ve, podemos suponer que están expuestas en la casa-museo de Reverón.

Por este camino, la escritura de Chejfec se posiciona frente al trabajo de estos artistas buscando el sentido de la literatura contemporánea. Este contrapunto entre las estatuas y su escritura permite recuperar la noción de “las artes”, en plural, como propone Jean-Luc Nancy en *Las musas* (1994 [2008]). Allí donde cada expresión artística se construye en contraposición y permanente diálogo con las demás, porque por más fronteras porosas y préstamos entre lenguajes, cada disciplina tiene su técnica, su saber hacer, su materialidad. Por esta vía, Mariana Catalin, en su ensayo “En el borde de los paisajes culturales: otros, artes y yo en *Baroni: un viaje y Mis dos mundos*” (2012), da cuenta de ese trabajo de confrontación que Chejfec propone entre su escritura y las esculturas de Baroni. La escena del inicio muestra el desafío del escritor al observar a las estatuas antes de empezar a escribir, como si propiciaran su labor narrativa.

Catalin (2012) incluye en su crítica a una serie de publicaciones sobre Baroni que el mismo escritor realiza en su blog. Así, las relaciones que Chejfec establece entre literatura y artes plásticas y literatura y teatro se complejizan y delimitan un motivo que retorna en *La experiencia dramática*, donde lo teatral se vuelve protagonista de lo narrativo. En consonancia con nuestra propuesta de lectura, más allá de la exploración de la interrelación de las artes que la narrativa de Chejfec invita a descubrir, Catalin distancia a la poética chejfeana de la literatura posautónoma, teorizada por Josefina Ludmer en *Aquí América latina. Una especulación* (2010), la cual apunta a una disolución de la diferencia entre la realidad y la ficción, para resaltar la potencia que aún pervive en la narración ficcional; poder que asociamos a una capacidad reflexiva propiciada por la modalidad narrativa que sostiene al relato.

Por supuesto no podía extraer nada en claro, una sucesión inconexa de premisas y episodios de distinta naturaleza complicaba cualquier acercamiento. Podía obviamente inventar, asignarle a la mujer en la cruz un pasado posible, quizás bastante cercano al verdadero de Baroni. Sin embargo cualquier descripción de los hechos sería entendible a medias y en gran parte del todo indescifrable. Había cosas para las cuáles la ficción no servía; esto siempre lo había sospechado, pero

ahora se me mostraba con certeza. ¿Y por qué no servía? No porque falseara la verdad, esto podría ser loable, sino porque se revelaba como un ardid inútil. No imaginaba a quién podría interesarle el pasado de una figura de madera, aun en el caso en que la presentara como alguien real. Y por otra parte interesar no era la palabra: a quién podía inspirarle algún sentimiento, por lo menos una sintonía, o significarle alguna enseñanza, cuando todos saben que la vida no esconde secretos. Baroni se había adelantado a los impedimentos y prevenciones haciendo un símbolo capaz de irradiar vida, digamos, pero inepto para asumirla o predicarla (*Baroni: un viaje* 45).

El carácter narrativo de *Baroni: un viaje* mixtura los viajes que realiza el escritor motivado por la adquisición de las estatuas, con fotos y filmaciones sobre la artista. La continuidad que se aprecia desde el *pensamiento temporal*, el cual recorre episodios vividos e imaginados, trabaja la materialidad tangible de las estatuas con su presencia capaz de contagiar vida y lo insulso que puede ser un relato sobre esos seres que las estatuillas encarnan.

Éste es el escenario que el escritor construye como modo de narrar su experiencia y plantear la problemática en el interior de la ficción. Esta forma de leer la narración demuestra que es factible poner en funcionamiento la potencia reflexiva como resultado del entramado narrativo en el que se inserta. En consecuencia, prescindimos del recurso al ensayo al momento de dar cuenta de la cualidad *pensativa* que posee el relato sobre Baroni.

Otra temporalidad es la que trabaja Catalin en sus ensayos, no el tiempo del relato, de la narración, la lógica de acciones que permiten pensar o no en una trama, sino en el tiempo histórico elegido para instalarse en un *entre* privilegiado para, desde allí, observar. Nos interesa ese tiempo singular entre una cultura arcaica, una moderna y una posmoderna para leer en *Baroni: un viaje* una escritura sobre los límites y las tensiones que la práctica artística atraviesa, para así problematizar la definición de lo artístico y expandir sus fronteras hacia un *nuevo realismo*, que da cuenta de los problemas del presente.

Además, la historia narrada en *Baroni: un viaje* estaba respaldada por una serie de publicaciones en el espacio del blog *Parábola anterior* de Sergio Chejfec. Estos textos incluían fotografías y planteaban una serie de preguntas que complejizaban al texto publicado

por editorial. El blog funcionaba como plataforma de lectura donde el escritor subía algunos de sus textos, a veces acompañados de fotografías y de enlaces *web* que ampliaban o complejizaban las propuestas narrativas y los ensayos. Los escritos circulaban en ese archivo y conservaban la fecha de publicación. El blog evidenciaba una zona de debate en torno a los alcances de la escritura literaria en tiempos de internet.

En su blog, Chejfec nos presenta, con evidente intención polémica, a *Baroni...* como una novela. En esa presentación, subida antes de la aparición del relato como libro en el mercado editorial, Chejfec anticipa que la “novela” tiene tres “personajes” centrales que “equivalen” a una “figura de madera”, a una “representación plástica” de un médico que realizaba milagros y a una “persona real y existente” (“Sobre Baroni”). Se coloca así en el centro la compleja relación de referentes, representaciones y reales que van a construir e interferir en la dinámica de la novela. *Baroni...* se escribe y escribe sobre los límites: tensión entre una cultura arcaica, una moderna y una “posmoderna”; entre la escultura, la performance, la palabra oída y la escritura; entre la página impresa, la página virtual y la fotografía (Catalin 2012 258).

Cuando ingresábamos en el blog veíamos las publicaciones más recientes y una larga lista de entradas textuales hasta el 2006. Al colocar en el buscador disponible la palabra “Baroni” aparecían cuatro publicaciones. Yendo de la más antigua a la más nueva, teníamos una de 2007, que se llamaba “Sobre Baroni: un viaje”. Esta publicación en el blog decía ser anterior a la publicación de *Baroni: un viaje* por Alfaguara, que también es de 2007. Una segunda publicación de mayo de 2008, llamada “Baroni: un viaje (fragmentos)”, donde encontrábamos escaneados ocho hojas manuscritas de *Baroni: un viaje*. Allí utilizaba como *tag* (etiqueta) la palabra “escáner”. La tercera publicación era de diciembre de 2008 y era el final de *Baroni: un viaje*. Llevaba como etiqueta la palabra “finales” y tenía el dato editorial de Alfaguara y del año 2007, al pie de página. Chejfec había subido al blog todos los finales de sus narraciones largas y de algunas más breves. La última publicación relacionada a Baroni se llamaba “On Baroni: un viaje” y era la traducción al inglés de la primera publicación, “Sobre Baroni: un viaje”, hecha por Margaret Carson. También tenía los datos

editoriales de la publicación de Alfaguara, a la que se suma la editorial Candaya de Barcelona, en 2010.

En la primera publicación, “Sobre Baroni: un viaje”, Chejfec afirma que no está de acuerdo con leer un fragmento de *Baroni: un viaje* porque aún no estaba publicado. Estamos ante un escrito pensado para ser leído, posiblemente en un evento literario. Al escritor no le parece correcto leer un inédito. Para Chejfec los libros comienzan a existir una vez publicados por editorial. En ese texto anticipatorio, comenta las distintas partes del relato, hace hincapié en el sustento visual y sube fotos que asegura, bajará una vez efectuada la publicación. Promesa que no cumple hasta el cierre del blog. Por ejemplo, la foto de la ruta que lo lleva a la casa de Baroni y otra de la escultora.



17-“Sobre Baroni: un viaje” (Chejfec).



18-Rafaela Baroni.

Al explicar las distintas partes de la “novela” y sus supuestos “personajes”, señala la rajadura que atraviesa al santo que le compró a Baroni, que se ha deteriorado a causa del tiempo. El texto publicado en Alfaguara comienza describiendo la rajadura en la madera de la estatua del santo médico, que Chejfec tiene frente a sí en el escritorio de trabajo.

La segunda estatuilla que describe es “La mujer en la cruz”, de la cual también exhibe fotografías en el posteo sobre Baroni. Ese momento de escritura aparece en el escáner del manuscrito. La hoja cuatro del manuscrito se conserva en el relato publicado, con modificaciones estilísticas y diferentes giros idiomáticos, pero manteniendo el hilo de pensamientos. El carácter anónimo de “La mujer en la cruz” lo lleva a pensar en otras piezas como un cráneo desnudo o un zapato, de las cuales no hay fotos. El parecido de los rostros invita a imaginar la hipótesis de posibles autorretratos de Baroni, no sólo de la mujer en la cruz y las vírgenes representadas sino también en el santo médico. Así imagina un cambio de identidades, como un intercambio de atuendos entre la mujer y el santo.

La escena de pensamiento del inicio se espirala sobre estos núcleos reflexivos y conduce a la temporalidad hacia otro sistema de organización, que permite la aleatoriedad de los fragmentos, opuesta a la cronología. Por este camino, fragmentos netamente ilustrativos de texto se intercalan con pasajes de profundidad conceptual, que llevan al pensamiento a producir otras formas alternativas de sensibilidad, que no tienen que ver con la producción de verosimilitud.

Craig Eppin en “La literatura como producción en *Baroni: un viaje*” (2012) recupera la tesis de Pamela Lee, la cual le permite partir de la idea ranceriana de distribución de lo sensible, centrada en las artes plásticas, para pensar con ella a *Baroni: un viaje*. Sabemos que el arte y la política se disputan la generación de regímenes de visibilidad que determinan una particular configuración social, que instala jerarquías y legitiman inclusiones y exclusiones. Por medio de estos argumentos reconoce que la producción de la literatura es inherente a las políticas de la literatura.

La descripción de la estatua, en los albores de la modernidad estética, bosqueja la autonomía del objeto y de la experiencia estética. Esta autonomía –la idea de las artes como una esfera aparte, relativamente independiente tanto de maquinaciones externas como de las condiciones inmediatas de la producción del

objeto- es un sello de la cultura estética moderna, la misma cultura que, en su encarnación literaria, está en decadencia en el presente (Epplin 2012 241).

Chejfec da cuenta de los procesos involucrados en el trabajo de Baroni, los materiales con los que trabaja y las condiciones en que es creado el objeto estético. De igual modo, con “el dispositivo paratextual” de *Baroni: un viaje*, como lo llama Epplin, el escritor busca dar pistas del proceso por el cual la escritura se hizo posible. Recuperamos la pregunta de Epplin: “¿cómo se articula la cultura literaria, cuya trayectoria moderna ha sido inseparable de la trayectoria de la edición impresa, en la edad de la ascendencia de las tecnologías digitales?” (239).

La materialidad se aprecia en los papeles manuscritos, como pruebas físicas de existencia. Sin embargo, todos los demás materiales de los que se vale el escritor, como las imágenes y los manuscritos escaneados, los hace circular por la virtualidad de internet. No podemos observar directamente las estatuas y los manuscritos, solamente, contamos con las fotos de las estatuillas de Baroni y con el escáner de los manuscritos, ambos subidos al blog.

Entonces, ante la cuestión de cómo se produce literatura en el presente, Epplin (2012) responde que Chejfec articula una serie de materiales y sus diversas formas de exposición y exhibe el proceso, los límites y desafíos, haciendo de la ficción una forma de la crítica acerca del estado de la literatura del presente.

Como los formatos impresos pierden su hegemonía, la meditación sobre las técnicas empleadas por la artista plástica recaen en una reflexión sobre el artefacto literario en una época post-impresión. Así, Chejfec delimita la emergencia de un pensamiento estético contemporáneo que se contrapone a la autonomía estética del objeto de arte moderno.

Aquí es importante recordar que las estatuillas de madera del santo médico son copias de una foto. Si bien, como sabemos desde Walter Benjamin y su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936 [2011]), el aura es lo que se pierde en la época de la reproductibilidad técnica, las estatuas recobran ese hálito de vida, como dice Contreras (2016), como si de una iluminación profana se tratara.

El espacio virtual que ocupan los textos subidos al blog, acompañados por fotografías, instalan en el centro de la discusión sobre *Baroni: un viaje* la documentación de los viajes y de las esculturas y apoya desde allí los procedimientos de *documentalidad*, que desarrolla en

la narración para dotar al relato de una fuerza documental, que renueva las potencialidades de la ficción.

Chejfec, en octubre de 2007, sube al blog “La venganza de lo idílico”. Otro de sus textos que habla de su llegada a Caracas, ciudad en la que vivió más de quince años. Existe otro relato sobre el arribo a Venezuela, donde aparece Rafaela Baroni. Se trata de “Vecino invisible”, texto publicado en *Modo linterna*. Las escenas se repiten. Chejfec mira una y otra vez a las estatuillas de Baroni y llega una y otra vez a Caracas.

-Entonces llegué a Caracas y no exagero si digo haber sentido que algo se apagaba (*Baroni: un viaje* 178).

-Entonces llegué a Caracas como si fuera la primera vez, pero sabiendo que ese deseo, el de la primera vez, sólo es posible cuando se regresa (...) (“Vecino invisible” 9).

-Llegué a Caracas una noche de mayo de 1990 (...) (“La venganza de lo idílico” 1).

Las diferentes versiones se inscriben como variables sobre el mismo episodio. Tomamos para el siguiente análisis el posteo que lleva de nombre *Baroni: un viaje*, subido el 12 de diciembre de 2008, que abarca las últimas hojas del relato publicado.

El texto aparece con la etiqueta “Finales” y tiene los datos de publicación entre paréntesis al final: “Alfaguara, Buenos Aires, 2007”. Sumamos el otro relato posteoado que repite la anécdota y que se acerca más a la crónica, “La venganza de lo idílico”.

Entre los dos primeros la filiación es mucho mayor. Ese papel arrugado que encuentra en el ascensor, vuelve a aparecer. En *Vecino invisible* la escena se versiona y, otra vez sobre el final advertimos que es la misma escena reescrita: ahora se trata del vecino invisible. En ambos casos el papel le permite imaginar a la geografía de Venezuela. Este mecanismo de repetición genera una circularidad en la temporalidad de los diferentes relatos que contornean la experiencia de Chejfec al llegar a Caracas.

La incorporación de otros materiales no lingüísticos: fotos, postales y manuscritos escaneados, invita a imaginar una transformación interna de la concepción de lo literario en la narrativa de Chejfec. El escritor se coloca en el centro de la escena, ocupa el lugar de

testigo de una profunda mutación del arte de escribir y de la búsqueda de diseños alternativos para narrar el cambio.

“Sobre Baroni: un viaje”, ingresado el 16 de octubre de 2007, fue leído en Caracas, un poco antes de la publicación. Sería algo así como una precuela de la novela. Allí el relato está acompañado de fotos. Varias de ellas muestran a las estatuillas que el escritor le compró a Baroni y que tiene frente a sí mientras escribe. El hecho de haber comprado las estatuillas lo lleva a reflexionar sobre la posesión de “El Santo médico” y de “La mujer en la cruz”, como si estuviera al cuidado de las mismas, a conciencia de que en algún futuro volverán a las manos de Baroni, su hacedora. Lo inadecuado del pago por la posesión de las figuras de madera resalta la dificultad de otorgarle un valor mercantil a lo que tiene un valor espiritual. Este mismo dilema atraviesa a todas las obras de arte contemporáneo vendidas en la actualidad. Lo absurdo del mercado del arte se manifiesta a la hora de darle un valor de cambio a una producción estética.

Es diferente leer la novela sin las fotos, que leer y cotejar las descripciones minuciosas con una fotografía del detalle de la madera labrada. Esta simultaneidad de pensar sobre el arte de Baroni y comenzar a escribir el relato hace que la propuesta se incline hacia la reflexión sobre su propia praxis, en un contexto expandido del arte. El escritor se instala en un presente de producción, repetitivo, circular, que deviene en un complejo sistema de referencias.

La trama de *Baroni: un viaje* abre paso a otra lógica, que no deja de ser narrativa pero cambia el foco de atención hacia los pensamientos que emergen del entorno vivencial del escritor y del trabajo intelectual. Chejfec sostiene la escritura narrativa en torno a Rafaela Baroni a través de sus impresiones y percepciones sensoriales que le aportan la experiencia de los encuentros con la escultora, que luego perduran en las estatuas que le compra.

Son escenas que se multiplican. Por ejemplo, en “Sobre Baroni: un viaje” explica que desde su punto de vista, los libros existen una vez que están publicados, antes sólo tienen una existencia virtual. Aquí nos detenemos para dimensionar el lugar menor que se le da a la escritura inmaterial, desarrollado en *Últimas noticias de la escritura*, en contraposición a la escritura impresa a través de publicaciones por editoriales.

Existen otros tipos de vínculos que proponen una repetición de momentos. En la escena del final vemos a Chejfec en el ascensor, recogiendo una bolsa de papel de estraza,

que le recuerda a las máscara de Reverón. Esta escena se repite en “Vecino invisible”, sólo que en el cuento el papel abollado le recuerda a la geografía de Venezuela. Y es la misma escena (la misma vivencia) que lo lleva a imaginar diferentes metáforas.

La situación de inicio en la que el escritor observa las estatuillas, también se repite en el relato de *Modo linterna*, con la variación de que “La mujer en la cruz” lo sigue con la mirada y él se predispone a escribir. En *Baroni: un viaje* está el escritor en su mesa de trabajo, mientras que en “Vecino invisible” termina el relato con la afirmación: “me puse a escribir” (28).

Rafaela Baroni es la única que cree su relato del vecino invisible. Esta escena se relaciona con otro momento compartido con la escultora, en el que ella le lee la cédula de identidad. En el texto publicado, un poco antes del final, Chejfec describe su pensamiento cuando ve las fotos de las cédulas de identidad. Mientras que en “Vecino invisible” cuenta cuando Rafaela mira su documento y la consiguiente inquietud porque no dice nada al respecto.

“La venganza de lo idílico” aparece en simultáneo a la publicación de *Baroni: un viaje*. Allí el hallazgo de unas tarjetas postales de Caracas, lo llevan a una serie de reflexiones sobre el pasado imaginario y elementos de realidad-ficción, como unos agujeritos realizados por polillas. Estas postales son exhibidas en el blog y algunas aparecen repetidas con una marca de fibra negra, señalando las perforaciones.



19-“La venganza de lo idílico” (Chejfec).

Esa geografía de Venezuela que se muestra y se oculta en las postales, es la misma que aparece metafóricamente en el bollo de papel encontrado en el ascensor. La reiteración permite instalar el discurso en un pasado que sigue siendo presente. Así, la fórmula recurrente de *Lenta biografía* está latente en la observación de las postales: “Me detenía, me detengo, cada tanto a observar las postales” (La venganza de lo idílico).

Chejfec está escribiendo y llegando a Caracas, una y otra vez. Por eso cuando intentamos localizar los fragmentos del manuscrito comprobamos que en la versión publicada encuentran otro orden. El presente no tiene cronología, es una repetición al infinito.

Manuscritos escaneados

Baroni: un viaje sale al mundo entre un relato acerca de sí mismo, “Sobre *Baroni: un viaje*” y unas hojas manuscritas escaneadas, “*Baroni: un viaje (fragmentos)*”, ambos subidos al blog *Parábola anterior*. Se publica antes lo que fue escrito después y se exhibe último lo que ha sido el embrión del relato. Este orden inverso coloca al relato en un diálogo con reflexiones de su libro *Últimas noticias de la escritura*, el cual recopila algunos ensayos subidos al blog, como “Lo que viene después”.

En *Últimas noticias de la escritura*, Chejfec cuenta que su relación con lo escrito cambia con la aparición de las computadoras. Narra el pasaje de la escritura manuscrita al uso de máquinas de escribir, hasta los formatos digitales de tipeo. Retoma el concepto de *pensatividad* del ensayo “La imagen pensativa” (2013) de Rancière y lo traslada a la escritura en formato digital. La *pensatividad* de la escritura digital implica una serie de atributos que la vuelven más próxima y envolvente y, además, favorece el carácter intangible e inestable de todo escrito. De esta manera, una fuerte creencia en la escritura, arraigada en la condición flotante de lo inmaterial, abre el camino para colocar a la literatura en un espacio de transformaciones internas.

La faceta interactiva de lo digital encuentra sus límites en lo efímero de su condición. Allí emerge una idea de la temporalidad de la escritura que se contrapone con la temporalidad de la escritura manuscrita, adherida a la condición de caducidad de todo papel. Por lo tanto, la escritura inmaterial engaña al postularse como siempre disponible y, al mismo tiempo, ilocalizable. Su contracara es el renovado interés por los manuscritos de escritores.

La escritura digital modifica el concepto de original físico. En este sentido, Chejfec afirma que la tecnología digital ha venido al rescate de la alta literatura. La exhibición de los manuscritos de escritores favorece una actualización, una resurrección de los originales. Sus argumentos sostienen la vigencia de lo más icónico y pictórico de la condición de la escritura manual. Pero, por otro lado, cuando la intangibilidad de lo escrito se equipara con lo que se busca decir, aparece un estatuto de latencia y de reflexividad, porque la presencia *pensativa* de la escritura digital se postula como metáfora del efecto de la textualidad inmaterial.

Estas reflexiones posicionan a la literatura en un cruce con las artes plásticas. Podemos atravesar las problemáticas planteadas yendo desde lo pictórico de la caligrafía manual hasta las exposiciones y *performances* de artistas contemporáneos, como Tim Youd y Fabio Kacero, artistas que Chejfec refiere en su ensayo. El artista americano, Tim Youd, muestra la importancia que los manuscritos de escritores han ganado en la actualidad, al recuperar en sus *performances* la práctica de escritura de los clásicos, como *El sonido y la furia* de Faulkner y *Las olas* de Woolf. Trabaja con las máquinas de escribir utilizadas en sus originales para reescribir la historia, pero al no cambiar el papel, sobreimprime letra por letra en una sola hoja, que con el paso de la tinta se convierte en una mancha, un registro pictórico, que luego es exhibida en la exposición, una vez finalizada la *performace* de escritura.



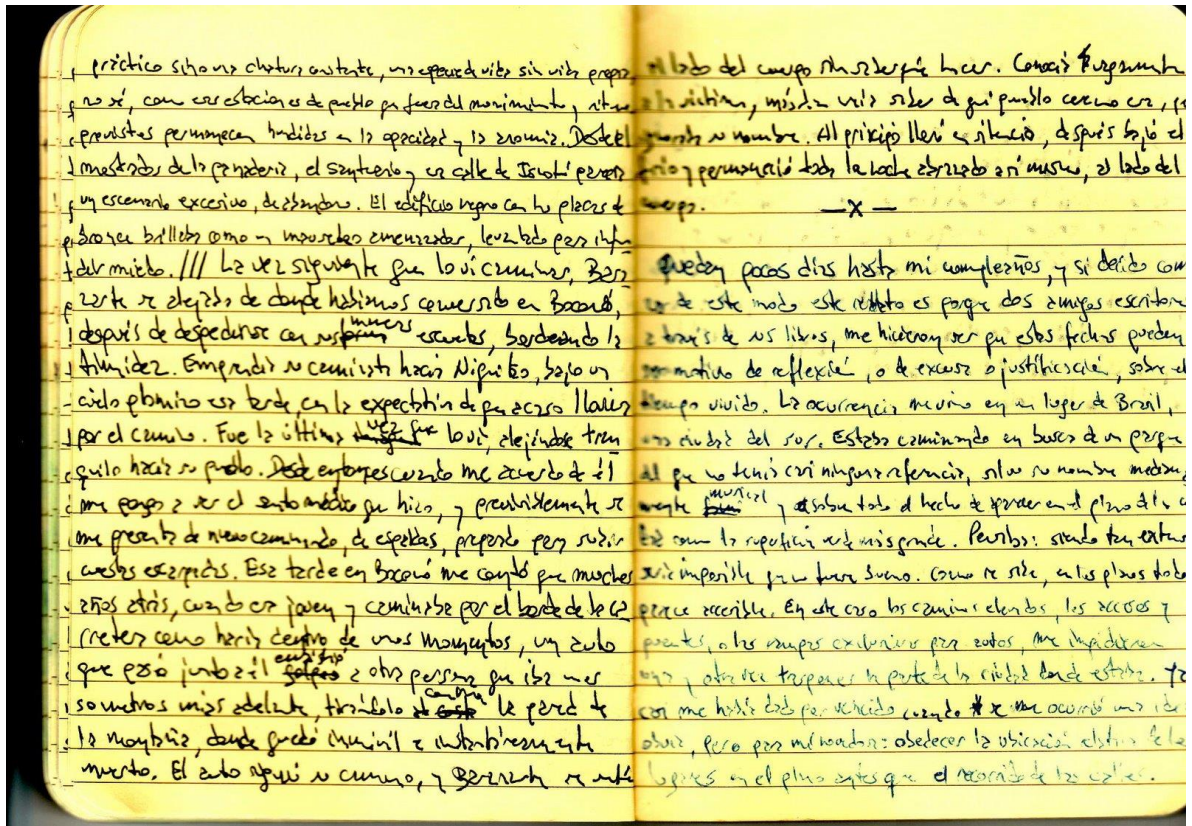
20-Performance de escritura (Youd).

Fabio Kacero (1961) es un artista plástico y escritor argentino que en uno de sus trabajos cuestiona los atributos de la escritura manuscrita al transcribir manualmente y con una exquisita imitación caligráfica “Pierre Menard, autor del Quijote”, de Jorge Luis Borges. El resultado se exhibe en muestras y exposiciones de arte y redobla la apuesta de lo planteado por el relato borgeano, al anular la distinción entre original y copia.

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del amacromismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos invita a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro *Le jardin du Centaure* ~~de~~ de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier.

21-Manuscrito de “Pierre Menard, autor del Quijote” (Kacero).

Chejfec sube unas hojas manuscritas y escaneadas al blog y las deja disponibles hasta el cierre del mismo. La libreta verde que sirve de soporte de la escritura es la protagonista del futuro ensayo, donde algunas fotografías corroboran la similitud con las imágenes de los manuscritos en el blog. El manuscrito no sólo tiene bocetos de *Baroni: un viaje*, sino que también en la tercera hoja, luego de una línea y una cruz que separan una idea de otra, nos encontramos con el inicio de *Mis dos mundos*, texto que sale publicado en 2008.



22-Baroni un viaje (Chejfec).

El cumpleaños del santo médico lo inspira para recordar su próximo aniversario cuando camina por las calles de Porto Alegre. Así, al subir el manuscrito al blog expone la simultaneidad de la creación de ambos textos.

Al indagar en los manuscritos subidos al blog nos encontramos, no solo con la dificultad de entender la letra, sino también, con lo costoso que es la localización de los fragmentos en el texto publicado.

Entonces, pensar el carácter narrativo desde los manuscritos escaneados se vuelve productivo para develar el mecanismo temporal en el que está inmersa la historia. Los fragmentos del manuscrito están diseminados en el relato, levemente modificados y en otro orden. Así descubrimos algo del proceso de escritura, que consiste en la ampliación de pequeños fragmentos. Procedimiento que notamos también en la comparación de la versión de “Una visita al cementerio” subida al blog y la publicada en *Modo linterna*. Parece un

proceso inverso al que realiza Mario Bellatin, quien va acortando y suprimiendo fragmentos más extensos³².

Además, comprobamos la aleatoriedad de los fragmentos manuscritos dentro del relato publicado, ya que no se respeta el orden cronológico del mismo. Cualquier fragmento del manuscrito puede aparecer en cualquier momento de *Baroni: un viaje*. Esta no correspondencia temporal muestra que la circularidad de la escritura condice con una falta de necesidad de orden temporal en el texto. El hecho de que la narración avance no impide la falta de una lógica de acciones. Aquí estamos ante la circularidad narrativa de la obra ficcional de Chejfec. La trama no respeta cronología, sino que es una situación de inicio que se despliega por un *pensamiento temporal* que atraviesa la anécdota, para que emerjan, paso a paso, las escenas pensativas que esta literatura ofrece para reflexionar sobre el mundo de hoy.

Al subir los manuscritos al blog, Chejfec recoge lo pictórico de su escritura –el trazo, los tachones y demás signos gráficos- y se coloca como aquel que observa el trabajo de otro artista, al poner en valor lo puramente manual del tallado de las esculturas en madera. Así, en el blog, la escritura inmaterial que aparece en la pantalla de computadora se equipara con las fotos de las estatuillas. Y eso es, justamente, lo que la cibercultura viene a rescatar, ofreciendo no las esculturas ni los manuscritos sino fotos y escáner de los mismos.

Los manuscritos escaneados disponibles de *Baroni: un viaje* buscan despertar preguntas en torno a la escritura digital. Sandra Contreras (2016) explica cómo la escritura de Chejfec propone formas de reposición de lo aurático, a raíz de la ausencia del original físico, y establece diálogos con instalaciones y *performances* contemporáneas, que restituyen el manuscrito por otras vías.

La preocupación por el proceso productivo de un hecho estético parte de la expectación de las estatuas que Chejfec le compra a Baroni y que lo siguen con la mirada en el escritorio, en donde se predispone a escribir. Esta situación de inicio se despliega en una serie de pensamientos asociados que deslizan el interés en el trabajo artesanal de la escultora hacia las condiciones de posibilidad de creación de un texto literario. Ese proceso creativo

³² Para ampliar el debate en torno a los manuscritos de escritores, sugerimos: Goldchluk y Pené, compiladoras (2013) *Palabras de archivo*. Santa Fe, Ediciones UNL. Graciela Goldchluk es pionera de la crítica genética en la Argentina, estudió los manuscritos de Manuel Puig y ahora está abocada a los archivos y manuscritos de Mario Bellatin.

implica la documentación de los viajes hacia la morada de Baroni, la cual contempla fotos y manuscritos esbozados en la libreta verde.

Ahora bien, este “dispositivo paratextual” como lo llama Epplin (2012) sale de circulación con el cierre del blog. Esa acción de Chejfec modifica el funcionamiento del relato, al despojarse de la información que ha circulado dialogando constantemente con la narración. El hecho de que *Baroni: un viaje* sobreviva a los textos del blog invierte las preguntas en torno al carácter promisorio del material que circula en internet, en formatos como el blog, en contraposición a las cualidades y condiciones de perpetuidad del libro impreso. La reflexión sobre los soportes de la escritura en una época post-imprenta visibiliza la posición del escritor y toma fuerza en la acción de cerrar el blog y publicar un ensayo acerca de las potencialidades de la escritura manuscrita, en oposición a la volatilidad de la escritura inmaterial. El gesto es similar al de otros artistas del presente, como el caso de Radiohead, la banda inglesa de rock electrónico, que logra captar la atención de su público por medio de estrategias como sacar de circulación todos los álbumes y videos del grupo, disponibles en las distintas plataformas de circulación de música, como *Youtube*, *Spotify*, *Soundcloud* y también información de la banda en redes como *Facebook*, *Instagram* y *Twitter*, como preludeo al lanzamiento de un álbum *A moon shaped pool*, con el corte *Burn the witch*, en mayo de 2016.

En síntesis, el tema fundamental que se desprende de la trama de *Baroni: un viaje* es el referido a la materialidad del arte, en el cruce con las nuevas condiciones y límites actuales de producción y de circulación, que en el caso de las letras está en directa relación con los manuscritos de escritores y los archivos que lo acompañan, como los blogs. Las ficciones de Chejfec seleccionan problemáticas centrales que se convierten en materia reflexiva en el interior de las narraciones. La temporalidad que estudiamos recae en una organización del continuo del relato, desde la cual se entienden a los pensamientos como acciones, que permiten hacer correr la trama por un sistema de asociaciones del cual se desprenden escenas, en las que es posible detenerse a reflexionar, como aquella de las estatuas que lo siguen con la mirada. Entonces, no existe una diferencia tal entre la trama y la reflexión, sino que el carácter reflexivo es producto de una narración que se apoya en una lógica, que sigue el trazo del *pensamiento temporal*, sin admitir digresiones ni devaneos que demoran o coartan el hilo narrativo.

Ante este tipo de narrativas debemos posicionarnos y construir una definición del tiempo acorde a este estilo de tramas, en donde lo que pone en funcionamiento a la ficción no es el periplo de personajes en un contexto dramático determinado, sino la posibilidad de pensar narrativamente una serie de preguntas que la ficción tiene la capacidad de responder.

La escritura artesanal

En *Baroni: un viaje* existe un vínculo entre la temporalidad del relato y la elección de narrar desde una primera persona, que si bien en ningún momento lleva el nombre del autor, a partir de los textos y fotografías que preanuncian la ficción, sabemos que se trata de Sergio Chejfec. Sin embargo, la elección de narrar experiencias propias no lo acercan a las denominadas “escrituras del yo”, ni a los géneros autobiográficos.

Graciela Speranza (2008), en un ensayo breve, llamado “¿Dónde está el autor?”, hace referencia a la vuelta del autor en la escritura literaria. Allí remite al caso de *Baroni: un viaje* en paralelo con ciertas producciones de W. G. Sebald, César Aira, Mario Bellatin, Fernando Vallejo, Matilde Sánchez y Alan Pauls, entre otros, para referirse a la recuperación de la vida del autor en la ficción. Sin embargo, el “yo” de Chejfec se muestra pudoroso, según la crítica, y se esconde en los meandros del pensamiento y la descripción.

Resulta interesante detenerse a evaluar esta mirada para comprender lo que sucede con el modo enunciativo que el *pensamiento temporal* propicia. La mención del nombre propio del autor, homologable al narrador, se justifica por ese movimiento narrativo, el cual interpela la vida de una persona real, la artista Rafaela Baroni. El narrador experimenta un modo de acercarse a una serie de artistas venezolanos como una manera de crear un panorama del nuevo país en el que vive y, en simultáneo, de reflexionar acerca del rol del escritor, en términos de aquel que puede testimoniar un estado del arte actual, vinculado con la cultura popular y pagana, pero usando recursos de la ficción. Justamente, la ficcionalidad aparece gracias a la particular organización temporal.

Por ejemplo, el recurso de “el visitante” ayuda a objetivar la narración porque de la primera persona pasa a ser otro, un ser que observa, que está de paso, del cual no sabemos casi nada de su intimidad. El relato no se dirige hacia su vida sino que se proyecta sobre otra vida, otro arte, para, desde allí, hacer emerger la reflexión con toda su potencia. Es ese visitante que se vuelve explícito en el nombre que le da Alejandra Laera al libro de ensayos

homónimo, publicado en 2017. Así apreciamos el recurso reconocible a lo largo de su obra, que funciona disimulado en la narración para dotarla de una cierta objetividad:

El vacío se hacía más evidente por la ornamentación, que consumía la poca o mucha atención que uno pudiese tener. Esa atención volvía a cada quien, a mí en este caso, como intriga o desconcierto, porque se dramatizaba un combate entre distintos modos de ver. El visitante asistía entonces a señales encontradas, algunas provenían de la idea de museo o galería (la exposición de las obras) y otras venían de la imagen de la escasez, representada en esa sala sin mobiliario (*Baroni: un viaje* 26).

El escritor construye un modo de acercarse al arte de Baroni, no va hacia la exploración de su pasado ni de sus emociones personales, sino que deambula por Venezuela y narra la experiencia a fin de extraer de ella el máximo de *pensatividad*. La existencia en el mundo concreto de la escultora Rafaela Baroni y demás artistas que la rodean, junto a las fotos que publica en el blog “Sobre Baroni: un viaje”, las postales de “La venganza de lo idílico” y los escáner de los manuscritos plantean una serie de cruces referenciales donde la denominada documentalidad cumple la función de colocar en la narración elementos que tienen una existencia real en el universo referido.

Esta elección de narrar episodios que tuvieron lugar en el mundo concreto provoca un desplazamiento hacia la vida. En este sentido, Alejandra Laera en “Los trabajos: creación y escritura en *Boca de lobo* y otras novelas de Chejfec” (2012) propone leer otros pasajes entre la ficción y el mundo. La apuesta de Chejfec, dice, no implica la disolución de los límites entre realidad y ficción, a la que apuntan las literaturas posautónomas en términos de Josefina Ludmer (2010), sino que incorpora “vidas” que encuentran en la configuración narrativa un modo de construirse a través de la ficción. Por este camino, se llega a ofrendar una imagen del mundo, de modo que se leen sus conflictos de manera creativa. Entonces, la pregunta se orienta hacia el trabajo artesanal implicado en la escritura.

En *Baroni*, no se narra más desde el mundo del trabajo, industrial y capitalista, como en *Boca de lobo*, sino todo lo contrario: se narra desde una zona en la que el trabajo artesanal se encuentra con la creación. En esa zona, ya no habría más novela, en el sentido frecuente, sino vida. Ya no personajes que se construyen

(“los incompletos”), sino vidas que se entregan, que se *dan* (la de Rafaela Baroni, la de sus “santos”, la el propio narrador). (Laera 2012 202).

Retomamos este argumento para cerrar la exploración de la temporalidad narrativa de *Baroni: un viaje* y su capacidad reflexiva, a partir de un continuo de ejercicios de imaginación que permiten hilvanar el devenir del relato, para proyectar problemáticas que no se acotan a la circularidad del texto de base, sino que encuentran, en otras textualidades, un espacio que complejiza el debate en torno a la ficción contemporánea, su carácter documental y su virtualidad inmaterial sumergida en una falsa promesa de perdurabilidad.

En conclusión, *Baroni: un viaje* parte de la situación de inicio de la escena en la casa del escritor, más específicamente en su escritorio al momento de comenzar su labor, cuando observa las esculturas que le ha comprado a Baroni. Esta misma escena se recupera sobre el final con la fuerza pensativa de todas las asociaciones por las que pasa la narración. La pervivencia del arte sacro en la cultura pagana de Venezuela, representada en los santos y las vírgenes de madera, aparece entrelazada en un dispositivo narrativo que habilita el debate en el seno mismo de la escritura.

El texto exhibe su mecanismo de ficción al crearse como el recuerdo de las vivencias y de las relaciones que se organizan en el pensamiento del escritor. Por eso, la materia con la que está construida la historia se apoya en una serie de experiencias que el mismo Sergio Chejfec ha tenido. Entonces, al trasladar el tema del relato hacia la producción artesanal de Baroni y el diálogo con otros artistas del entorno venezolano, le permite al escritor crear una perspectiva sobre ese nuevo país, en el que va a vivir unos quince años, al mismo tiempo que descubre su propio quehacer como escritor. Este rol que reinventa en la ficción supone absorber el tema en el interior de la narración para ofrendar su potencia reflexiva, en un relato que propone el *valor* de lo artesanal para la escritura literaria del presente.

III-Mapas y virtualidad. La imaginación cartográfica.

El flâneur contemporáneo

La experiencia dramática (2012) parte de una situación inicial en la cual se propone un ejercicio de imaginación, inspirado en la idea de un párroco de equiparar el comportamiento divino con *Google Maps*. El clérigo ilustra la omnipotencia de Dios comparándola con las funciones de la aplicación, ya que observa la representación visual de la ciudad, el relieve, el estado del tránsito, etc. de manera similar a la que lo hacemos los usuarios en red, provista por la información que acompaña el diseño de los mapas en línea. Si a estas cualidades sumamos la posibilidad del *Street View*, disponible desde 2007, contamos con una simulación muy fiel al trazado real de las ciudades, donde con la ayuda del *Pegman*, el muñequito amarillo, podemos recorrer las calles como si avanzáramos a pie. En relación a la aplicación, pareciera que la única diferencia visual con la realidad es que los rostros aparecen difuminados, con el fin de preservar la identidad de los casuales transeúntes.

En el comienzo de la historia encontramos este planteo, el cual nos predispone a dimensionar el impacto del uso de este tipo de tecnología en nuestra percepción. Félix es el personaje que recuerda esta posibilidad imaginaria propuesta por el cura, para dejar correr sus ideas en medio de un trazado que se realiza en la pantalla, al mismo tiempo que en el espacio real. Es él quien imagina los recorridos ciudadanos a partir de los mapas de la *web*.

El relato cuenta el encuentro de dos amigos, Félix y Rose, que conversan mientras pasean. Ella es una actriz que está abocada a la preparación de un ejercicio teatral, que supone exponer “la experiencia dramática” de su vida. Entre estas dos perspectivas de mirar el mundo, la de Félix y la de Rosa, se construye la narración.

Al observar la estrategia de simulación de la realidad que nos proveen los mapas en línea notamos el desplazamiento perceptivo, la inversión en donde primero se imagina la pantalla, la virtualidad y luego se compara con la realidad empírica. Este cambio perceptual narrado en *La experiencia dramática* tiene antecedentes muy puntuales en la ficción de Chejfec. Fundamentalmente, en *Mis dos mundos* y en *El aire*. La vista aérea, las visuales en perspectiva vertical acompañan gran parte de los relatos y aportan ese deseo de control que la narración ha ido perdiendo en los últimos tiempos, pero que, por diferentes vías está reconquistando, no ya desde una narración al estilo decimonónico pero sí desde una

omnisciencia cósmica, por ejemplo, como el caso de *Machine* (2007) de Peter Adolphsen, descrito por Graciela Speranza en *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo* (2017, 39).

La perspectiva del *flâneur contemporáneo* no contempla solamente la virtualidad de los mapas en línea, el humano virtual, sino una versión más compleja que conjuga la narración omnisciente de dos personajes que dialogan, pero, que por medio de diferentes procedimientos, también accedemos a sus percepciones subjetivas. Por eso, desde ambas perspectivas, la de Félix y la de Rose, se construye una posible mirada del presente. La narración conforma una red de asociaciones que vincula al mundo emocional de ambos personajes en una representación del mundo personal y, a su vez, distante de sus percepciones subjetivas. Este hecho no cae en contradicciones cuando pensamos que la realidad visible no tiene ninguna relación con el verosímil, sino que el *realismo extrañado* que identificamos en la prosa chejfeana se asemeja a la búsqueda del proyecto realista, tal como lo entiende Nicolas Bourriaud en *La exforma* (2015).

Lo que describiremos aquí como *realismo artístico* no tiene entonces nada que ver con la capacidad de los artistas a la hora de pintar una realidad visible o inteligible. No hay que confundirlo con el formato o el género del documental, que desde fines del siglo XX pasa por ser el *no va más* a la hora de restituir la realidad...pero no *lo real*, que es otra cosa... Y que excede asimismo el estrecho marco de los realismos pictóricos del siglo XX, que desdichadamente se apropiaron de la apelación (Bourriaud 2015 114).

Desde el año 2000, el buscador *Google* se convirtió en el modo dominante de socavar información a través de un mecanismo aleatorio donde, de la mano del uso de las redes sociales, documentar pasó a ser una actividad diaria y de todos los que tenemos acceso cotidiano a la *web*. Así mismo, el relato de Chejfec no queda prisionero de estas nuevas prácticas instaladas en la vida del hombre de comienzos del siglo XXI, sino que se vale de diferentes procedimientos de enunciación para entrar y salir de las subjetividades de sus personajes, de sus impresiones, generando un panorama que los contiene y los excede.

En este sentido, lo que interesa en la ficción es cómo está vinculada con formas perceptuales propias de este tiempo y cómo es posible la emergencia de un modo enunciativo

omnisciente y personal, sin caer en introspecciones ni psicologismos, pero tampoco en la inocencia, hoy inadmisible, del narrador omnisciente que todo lo ve. Las perspectivas se solapan porque como sabemos “la realidad está de ahora en adelante documentada por todos, no por uno” (Bourriaud 2015 113).

Entonces, la perspectiva teatral que aporta el personaje de Rose habilita adentrarse en las percepciones individuales, en el universo más bien emocional, para pensar de qué modo lo teatral constituye una parte importante de la vida, al teñir de conductas previsibles ciertos contextos sociales determinados, por ejemplo, en la celebración de una boda. Ya sea por el uso de los mapas en línea o por el descubrimiento de lo teatral en lo cotidiano. El particular hilo narrativo habilita el debate acerca del surgimiento de lo ficcional. La estrategia de vincular el paseo por la ciudad, con un imaginario tecnológico y otro teatral, muestra de qué manera es posible aportar una perspectiva en torno a las puestas de manifiesto del mundo, que el ejercicio de la literatura convierte en materia narrativa.

En síntesis, la conversión ficcional de una perspectiva tecnológica, provista por *Google Maps*, y un ejercicio teatral, acerca de la creación de una escena dramática, hacen de la narración un espacio privilegiado para discutir formas de percepción. Félix se emociona al pensar en cómo se inscribe en la superficie de un mapa digital, el recorrido que está haciendo con Rose mientras conversan. Así puede ajustar los ángulos de visión y los tamaños de las superficies caminadas. Al mismo tiempo, otra persona puede estar desplazándose por el mapa y observarlos mientras se mueven dentro de él. Esta conciencia cartográfica antes pertenecía a los mapas impresos y recortados en un cuaderno, en los que al pasar de un plano a otro se transitaba por un espacio inexistente. Félix recuerda con nostalgia que esos trances, donde asistía a su propio recorrido siguiendo los mapas impresos, eran la única experiencia verdadera que la ciudad podía ofrecerle.

Félix traduce lo que escucha en un esquema de tipo escénico (personajes comprometidos con su papel y con la representación colectiva). Así le resulta más fácil imaginar lo que Rose le cuenta. Félix proviene de una familia sin relatos, con pocas cosas para contar, entonces, un evento abstracto, inmerso en una actividad mental intermitente, que supone personajes mudos que se desplazan y se miran, le resulta más adecuado para seguir la historia que le refiere Rose. En ese “teatro de la imaginación” (77) Félix imagina la zona

de montañas en la que se encuentra la casa del hermano del marido de Rose, vista desde los mapas digitales. Esa capacidad de ensoñación que simula juegos de escala, lo atrae.

Rose, en cambio, nunca necesitó los mapas ni los GPS porque siempre vivió en esa ciudad, que puede ser Nueva York. Félix, como extranjero y apasionado de la imaginación cartográfica, es la antípoda de Rose. Juntos se complementan y la perspectiva omnisciente, traducida en los mapas virtuales, se une a las pulsiones de una voz interior, que narra a partir de su mundo privado. Ella continúa con la historia de su cuñado y Félix percibe una nueva sintonía, cuando Rose responde una pregunta que él se había formulado en silencio: ¿Rose visitó alguna vez la casa cercana a las montañas? Rose y el marido pasan una navidad con la viuda y la hija de su hermano, pero la estadía se torna silenciosa hasta el aburrimiento. Allí la mención de Borges, al invocar destinos simétricos, le permite a Félix trazar un paralelo con la vida de su amiga, quien con una voz monocorde y poco convincente evoca la vida de esos seres artificiales, parecidos a los autómatas de *Los incompletos*, homologables a la existencia desacoplada de ella. Así, imagina a Rose como un personaje de historieta que habla mediante esos globitos blancos que se despliegan por encima de sus cabezas, similares a los diálogos que supone el narrador entre vecinos en “Vecino invisible”. Félix, por su parte, también reconoce que su pasado pierde intensidad, como si dejara de pertenecerle poco a poco.

Este recorrido por los pensamientos de Félix, mientras Rose sigue con su relato, acontece mientras esperan en una esquina que pasen los autos para cruzar. Así, la acción se dilata al proyectarse en los pensamientos que se intercalan con lo conversado. La repetición de la imagen de los dos esperando puede generar el efecto de ralentizar el recorrido. Aunque también podemos suponer que la narración se acopla al tiempo de los peatones en una ciudad atestada de vehículos. Los pensamientos de Félix y el relato referido de Rose pasan a ser las acciones por las cuales transita el continuo narrativo, cuando aguardan el momento justo para atravesar la calle: “Ahora están cruzando una esquina. Deben esperar que pase una larga caravana de autos que no termina” (95). “Ahora están cruzando una esquina. Deben esperar que pase una larga caravana de autos que no termina” (98).

Ella también se imagina el pensamiento de Félix en forma de globo de historieta. Al pasar por la calle donde está el edificio del departamento, donde festejó su boda, dice recordar la vez que conversaron sobre el asunto, como si no hubiese sido ese día. Esto abre la

posibilidad de que la historia sea un collage de encuentros y no de ese día en particular: “Como resulta claro, también Rose tiene presente la conversación que mantuvo con Félix tiempo atrás, cuando caminaron por esta misma calle y le indicó la casa de la amiga donde se casó” (99).

La imaginación cartográfica y las escenas visuales de ellos en la ciudad, como esa imagen de los dos esperando para cruzar, se intercalan con los pensamientos que ambos van teniendo, en un devenir asociativo que gana sentido con el transcurrir del relato. Los recuerdos desdibujados de Rose aparecen poco a poco, porque el pasado no es una presencia constante, ni algo de lo que podamos invocar a voluntad, sino, más bien, como lo imagina Félix, circunstancias que se revelan con intermitencias.

Félix camina mientras imagina las vistas aéreas de los mapas en línea, hasta que distingue a un perro y nota la dificultad de describir sus movimientos. Supone que el animal quiere decirle algo, cuando sus miradas se cruzan. Otra vez, la conexión con los animales, como con las guacamayas en “Novelista documental”, las aves del aviario y las carpas y tortugas del lago del parque de *Mis dos mundos*, el caballo en el terreno baldío de *El aire* y el perezoso que sube el árbol en *Baroni: un viaje*. Los trances con animales aportan otras percepciones del tiempo y del estar en el mundo que las historias recogen. La narración, poco a poco, se convierte en un espacio propicio para discutir formas de percepción y de reflexión, a partir de contemplar otros tiempos, que en la era digital en la que vivimos van quedando olvidados.

Entonces, la relación de los relatos con lo digital y las nuevas tecnologías se traduce en modos de diseñar las narraciones, desde patrones de pensamiento acordes a los dispositivos disponibles. Por esto, vinculamos la caminata de Félix y Rose con otras caminatas chejfeanas, como la del escritor y el crítico hasta la hornacina de Juan José Saer en “Una visita al cementerio”, quienes pueden sacarle una foto a la plaquita que lleva su nombre, con la luz del modo linterna del celular, pero también, con la caminata por los parques neoyorquinos en “Donaldson Park”. Allí, la reflexión en torno a la naturaleza domesticada recupera la experiencia de Robert Smithson en su ciudad natal, Passaic, en Nueva Jersey, donde las máquinas viales parecen prehistóricas.

El narrador de “Donaldson Park” comenta su lectura de *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey* (1967) de Robert Smithson: las tuberías de desechos

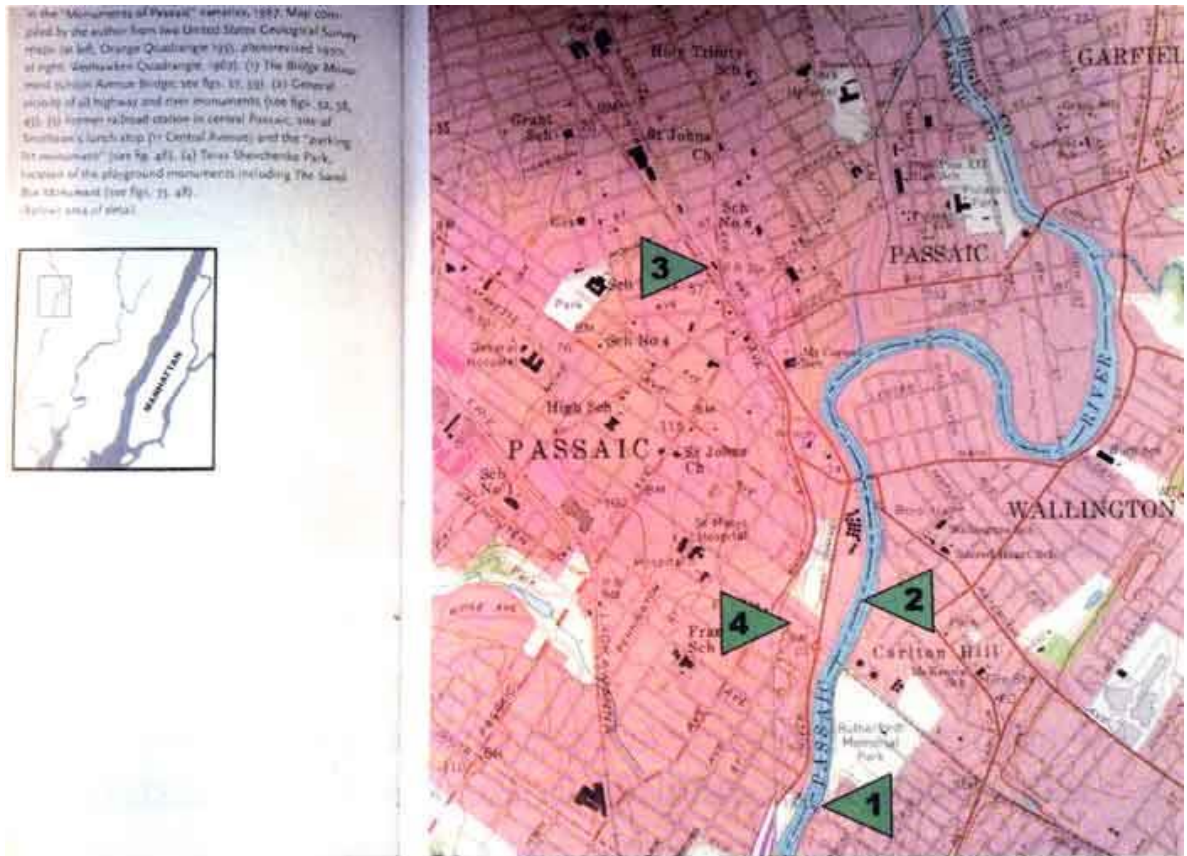
medio ocultas en el río, el mundo físico a medio hacer que se convierte en ruina antes de cumplir con la utilidad prevista, hasta las fotografías que incluye en su crónica. La foto como prueba documental y, más aún, la realidad emulando una fotografía, invierte la lógica, al igual que la imaginación cartográfica de los mapas en línea de Félix, que anticipan el recorrido por el mundo físico.

El puente es el más importante: por efecto de la luz sobre los tirantes y el entarimado, mientras lo atraviesa cree caminar sobre una enorme fotografía hecha de hierro y de madera; o sea, la foto que toma es prueba de la misma experiencia monumental (“Donaldson Park” 33).

El texto de Smithson se convirtió en un emblema de las “ruinas al revés”, de los desperdicios de cemento olvidados que pasan a ser ruinas antes de cumplir la función para la que estaban siendo construidas. El sol le aporta un tono cinematográfico al lugar. El puente y el río simulaban una imagen sobreexpuesta. Para el caminante, fotografiarlo con su *Instamatic 400* era como fotografiar una fotografía. Más aún, atravesar el puente era como atravesar una foto.

Chejfec, en “Lo que viene después”, texto que estaba subido al blog, reeditado en *Últimas noticias de la escritura*, refiere la convergencia medio alquímica entre paradigmas propios del cyber y categorías de representación narrativa, a propósito de narraciones que son permeables a la emulación. El ejemplo es el relato de Agustín Fernández Mallo, “Mutaciones” perteneciente a *El hacedor de Borges (remake)* (2011), donde reconstruye el recorrido de Smithson por la pantalla de su *Nokia N85* en un “viaje psicogooglegráfico”. A su vez, como su nombre lo indica, “Mutaciones”, es uno de los textos de Borges pertenecientes a *El hacedor*. El escritor español retoma el libro para versionarlo. El breve ensayo borgeano habla de la flecha, el lazo y la cruz como viejos utensilios del hombre, hoy rebajados o elevados a símbolos, que lo maravillan, pues nadie sabe en qué imágenes lo convertirá el porvenir.

Entonces, Fernández Mallo, en su texto “Mutaciones”, recrea el recorrido de Smithson en “Un recorrido por los monumentos Passaic 2009”, recordando la caminata que transformaría la idea de monumento y ruina romántica que se tenía hasta entonces. Y acompaña el relato con fotos.



Fotografía n.º 1

23-“Mutaciones” (Fernández Mallo).

La primera es la del mapa que le servirá de guía, marcado con cuatro puntos en donde Smithson realizó las cuatro fotos. Busca en *Google* las palabras “Passaic, Nueva Yersey” y encuentra un mapa actual de la zona. Lo cita a Smithson y vuelve a mostrar la foto del puente pero va al *Google Maps* para hacer un zoom y el ícono que se desplaza por la pantalla es una mano, no una flecha. Una mano blanca que le recuerda a Michel Jackson. La foto del puente en *Google Maps* le permite un intento de fusionar ambos viajes. Luego de la foto 3, no aclara que lo lee a Smithson, lo actualiza con mínimas variantes. Si para Smithson, el sol del mediodía le *daba* un carácter cinematográfico al puente, para Fernández Mallo, le *da* un carácter cinematográfico. Con esa mínima variación en los tiempos verbales, absorbe el texto de base para reinventar la caminata, ahora virtual. En la foto 4 del *Google Maps* ve unos puntos de luz sobre el río e imagina que son cables de luz, que al hacer la fotografía han sido cortados. Apura el paso imaginario y piensa que quizás toda la realidad está hecha de cables que no vemos, y que toda fotografía es un corte limpio del cableado, en cuyo interior

crecemos. Y la ficción le permite decir que ese pensamiento emerge mientras hunde los pies en el lodazal que bordea la orilla del río.

Fernández Mallo se mete en la escena que le provee el mapa virtual, abandona el panóptico y desciende al nivel de la calle. Eso mismo que hace el narrador omnisciente de Chejfec en *La experiencia dramática*, pero también en *El aire*, donde va desde una visual panorámica hasta la perspectiva del personaje, como si encarnara en esos transeúntes anónimos de siluetas borroneadas, que ocultan sus rostros como si de una superstición indígena se tratara, cuando fotografiar una cara equivale a robarle el alma a la persona. O bien, a la inversa, como propone el *flâneur* virtual, lamentando el borramiento de los rasgos, porque reconocerse en las fotos provistas por los servicios oficiales de *Google*, como las fotografías tomadas para el *Street View*, es la secreta aspiración de cualquier humano del siglo XXI. Sin embargo, cuando habla con una mujer de Passaic, se decepciona porque no conoce a Smithson. Esta escena nos recuerda la conversación del narrador de “Hacia la ciudad eléctrica” con Arvind, quien desconoce absolutamente el oficio literario y el universo adherido a él.

Las fotos que expone el español muestran la sucesión temporal en la que han sido tomadas y reconoce fragmentos de la ciudad fotografiados por Smithson. La centralidad de la fotos hablan de esa escritura documental que perseguimos, donde los aparatos que antes servían para dejar testimonio de algo que ya había sido en el mundo real, ahora lo construyen, lo preanuncian, como aquellas acciones propiciatorias de *El aire*, cuando primero se abren los paraguas y luego llueve. El límite del recorrido lo da la aplicación de internet, porque llega a un punto donde no puede seguir avanzando por el *Google Maps*. Los cambios en la geografía, que en tanto problemática nos recuerda a *Boca de lobo*, son motivo de reflexión en el relato de Fernández Mallo.

Salvo ese edificio alto del fondo y sus casas adyacentes, todo ha cambiado. Pero, de alguna manera, tengo la sensación de que todo sigue igual, como si la personalidad de un lugar la otorgaran las fotografías, como si las fotografías valieran no para distinguir y clasificar épocas sino para buscar las constantes de una ecuación que involucra al tiempo o al carácter. De alguna manera, mi fotografía y la de Smithson, me digo, son también espejo la una de la otra (Fernández Mallo 2011 24).

Un señor le dice que él tampoco ha conseguido traspasar esa línea pero que los objetos sí pueden. Su visión se desdobra en la panóptica y la de a pie, como si cada uno de sus ojos procesara de manera distinta la información que le llega. Estas dos maneras de observar no son más que representaciones a escala. Luego, descubre una autovía que no sale en el mapa y no comprende cómo es posible que algo no salga allí. El parque donde está el “cajón de arena” que sirve de monumento a Smithson para corroborar la irreversibilidad del universo, no está en *Google*. Así comprende que hay imágenes que se pueden buscar y otras que no, y que esos desolados están en los confines de los mapas en línea, como los lugares de abandono del universo de Chejfec. Allí donde el mundo se pone de manifiesto, como en “Donaldson Park”, descubre una naturaleza adicional, donde los ruidos del parque resumen los ruidos elementales de Estados Unidos, como los árboles del parque de Brasil en el relato de *Mis dos mundos*, los cuales funcionan como unos brócolis a la distancia que emulan la geografía del continente entero, o como el bollo de papel estraza en “Vecino invisible” que representa la geografía de Venezuela.

Es entonces cuando el Donaldson Park muestra una naturaleza adicional, inadvertida la mayor parte de las veces. Parece un espacio de rumores, de sombras vigilantes y cuerpos a la expectativa, de aguas dormidas, reunido todo con el único objeto de servir de escenario para esa versión mecánica de estrellas movedizas y artificiales, pequeños núcleos de vida que renuevan el sentido equívoco de la inmensidad (“Donaldson Park” 48).

Este cielo inmenso guarda para el narrador una clave para pensar el mundo construido y el impacto de lo digital en nuestras percepciones, tal como lo dice el caminante de *Mis dos mundos*, cuando se siente una víctima de los primeros tiempos de internet, yendo de vínculo en vínculo con una sensibilidad atrofiada y cansado de encontrar siempre lo mismo en las ciudades, donde reconoce el agotamiento que atrofia la experiencia.

Mi impresión es que durante las caminatas me gana una sensibilidad digital, desplegable. No lo digo con orgullo, sino con contrariedad: es de lo peor que me podía pasar porque afecta mi faceta intuitiva y se impone como una condena. Los puntos o circunstancias donde concentro mi atención toman la forma de enlaces

de internet: no solamente se trata de los objetos mismos de observación, en general urbanos, pertenecientes al mundo de la calle o de la vida en general de la ciudad, precisos en sus formatos y discriminados del entorno, también significan la asociación que sugieren, la reminiscencia de lo percibido como relacionado, como parecido o directamente como distinto, o sea, en cualquier aspecto que uno pueda establecer esos vínculos. En las caminatas una imagen me lleva a un recuerdo, o a varios, que a su vez imponen otras evocaciones y pensamientos conectados, muchas veces azaroso, etc., creando en general delirantes ramificaciones temáticas que me desbordan y me dejan exhausto (*Mis dos mundos* 25).

Estas narraciones tienen un eco en la pregunta que Fernández Mallo formula al final de su caminata por Passaic: ¿Por qué viajan los humanos? El viaje es una forma de pensar al tiempo y en esas capas superpuestas aparece un espesor de tiempo que el caminante intenta descubrir. El viaje que hace el español frente a la computadora es retomado por Chejfec en su libro *Últimas noticias de la escritura* (2015), como también por Graciela Speranza (2017), quien retoma la figura de Smithson para hablar de las cronografías que el arte contemporáneo viene a mostrar para reconfigurar nuestro mapa del mundo.

Para Chejfec, la simulación como estrategia literaria conduce a nuevas formas de realismo. En su ensayo retoma esta idea para reflexionar acerca del porvenir de la literatura, como ejemplo, la experimentación que Fernández Mallo propone en “Mutaciones”. La referencialidad que ofrecen aplicaciones como el *Street View* genera una serie de cruces entre el universo evocado en la fotografía y el mundo físico. En este aspecto, *La experiencia dramática* adopta este modo perceptual como propio de uno de sus personajes, para adaptar las caminatas ciudadanas del *flâneur* de la modernidad, a un *flâneur* del siglo XXI, anestesiado por la versión digitalizada de la geografía del mundo.

Jorge Carrión en “Entre Sebald y Google: la deriva de Sergio Chejfec” (2012), argumenta que Chejfec propone una intervención consciente en la tradición del caminar literario, que en *Mis dos mundos* se desarrolla en forma de metáfora, donde la informática se homologa a la definición del pensamiento en movimiento. Esa sensibilidad digital, consecuencia de los primeros tiempos de la *web* se convierte en la consigna que guía a las

caminatas. Por eso, el *flâneur* de *Mis dos mundos*, pero también el de *La experiencia dramática*, reconoce que antes de internet su sensibilidad urbana se organizaba de otro modo. Esa forma de caminar es la que recupera Fernández Mallo en “Mutaciones”.

Smithson es el artista que Graciela Speranza (2017) elige para alertarnos acerca del tiempo enloquecido. Su *Spiral Jetty*, construida en el Gran Lago Salado con seis mil quinientas toneladas de tierra y rocas de basalto hasta dibujar en el lago una espiral, se mueve en dirección contraria a las agujas del reloj. La obra funciona como una metáfora del tiempo que emerge y nos exige ir más despacio, en otra dirección.

Desde su construcción en 1970 hasta su resurgimiento en 2002 ha pasado por inundaciones y sequías que atestiguan los desajustes en el planeta producidos por el hombre, perspectiva que indica un arte que testimonia el cambio climático y geológico, y se posiciona en una creciente reflexión sobre nuestro porvenir. El artista la fotografió ni bien estuvo terminada y difundió un video y escribió un ensayo. La materialidad de la obra resurge, con toda su brutalidad, del lago para expandirse en distintas direcciones y épocas, acompañando a otros textos del autor, como el que registra el recorrido por Passaic, como una crónica sobre las posibilidades del arte de revertir la flecha del tiempo. Así el registro de ficciones visuales reconfiguran nuestra experiencia del tiempo.

En literatura, la experiencia temporal ha sido la protagonista de las innovaciones narrativas de comienzos del siglo XX. Paul Ricoeur, en *Tiempo y narración II* (1984 [2011]), designa bajo el concepto de *variaciones imaginativas* a las variedades de la experiencia temporal que sólo la ficción puede explorar y que se ofrecen a la lectura con objeto de refigurar la temporalidad ordinaria. En *La Señora Dalloway* (1925) de Virginia Woolf, es el tiempo monumental el que aparece, al hacer coincidir los tiempos internos de un día de la protagonista (el día de su gran fiesta) con el tiempo de Séptimus, un hombre que estuvo en la guerra y que se suicida. Ambos tiempos se corresponden con las campanas del famoso reloj, en un Londres que devela el tiempo monumental gracias a la configuración narrativa. En *La montaña mágica* de Thomas Mann acontece una destemporalización, lo que significa una pérdida del sentido y uso común del tiempo, para dar lugar a una experiencia del pensamiento que trastoca a Hans Castorp y lo conduce a un debate interior que culmina con la aparición del tiempo histórico de la guerra. El caso de Marcel Proust muestra el poder que tiene la ficción literaria de crear un héroe-narrador que encara una búsqueda de sí mismo,

cuyo objetivo es la dimensión del tiempo. En la saga de *En busca del tiempo perdido*, la verdad tiene una relación esencial con el tiempo.

Desde estas *variaciones imaginativas* del tiempo que permiten otras experiencias temporales pensamos a las ruinas que encuentra Smithson en su condado natal, a los suburbios y las fábricas en estado de abandono de *La experiencia dramática*, de *El llamado de la especie* y de *Boca de lobo*. Se trata de zonas industriales en desuso, como desechos del progreso. Esa temporalidad que los relatos construyen habilita, no solo el tiempo paradójico de la experiencia estética, sino una experiencia del tiempo en la realidad virtual. El último monumento, el del desierto, muestra un cajón de arena dividido por la mitad con arena negra de un lado y blanca del otro, donde un niño al girar comprueba la entropía del universo y advierte que sólo en una filmación al revés podría recobrar el estado anterior. Pero la vuelta al estado primario es una ilusión, porque la inmortalidad que ofrece el cine es solo un deseo de controlar la eternidad³³.

La reapropiación del relato por parte de Fernández Mallo es trabajada por la crítica, quien coloca al *tour*, al viaje reeditado, en la tradición del *flâneur*. Otros relatos que enloquecen la flecha del tiempo son *Machine* (2006) del danés Peter Adolphsen y *La vida interior de las plantas* (2013) del argentino Patricio Pron. Ambos relatos son presentados como “ficciones cósmicas” donde un narrador “hiperolímpico” sigue el derrotero de una partícula de materia desde el origen del cosmos hasta la actualidad y otro narrador superomnisciente va desde la Gran Macha de Basura del Atlántico hasta un lugar imprecisable del planeta en el Eoceno.

Todas estas narraciones se convierten en máquinas del tiempo. En el caso de *La experiencia dramática* es ese tiempo del pensamiento que deambula por ambas consciencias, la de Félix y la de Rose, pero en conjunto conforman una visual de la ciudad por la que pasean. El imaginario tecnológico, junto al imaginario teatral, permite desmontar una lógica en donde un ejercicio imaginario proyecta al pensamiento por los espacios recorridos y por

³³ “En franco contraste con la belleza sublime de un paisaje alegórico del siglo XIX que ha visto reproducido en *The New York Time* durante el viaje, Smithson revierte el culto a la ruina romántica descubriendo “ruinas al revés” que monumentalizan construcciones todavía inacabadas. Los nuevos “monumentos” del paisaje posindustrial a los que muy pronto se habituará el habitante urbano no son edificios que caen en ruinas después de haberse construido sino que, “en un juego de futuros abandonado”, alcanzan el estado de ruina antes de construirse. Las instantáneas que toma Smithson y se reproducen en el ensayo, de hecho, trastornan el *esto ha sido* clásico de la fotografía con una dislocación temporal que dota a las fotos de un presente incierto entre el pasado de la ruina y el futuro larvado en las construcciones” (Speranza 2017, 28).

trabajos de memorias, que desembocan en *imágenes pensativas*, allí donde la materia narrativa se convierte en un lugar privilegiado para visibilizar cambios sustanciales en nuestros diseños perceptivos. La consecuencia es un relato que parece no tener trama, o bien, no responder a la idea de trama aristotélica.

Recordamos que la teoría aristotélica de la trama pertenece a una época en que sólo la tragedia, la comedia y la epopeya son géneros reconocidos, dignos de suscitar la reflexión del filósofo, afirma Ricoeur al comienzo del tomo II de *Tiempo y narración*. Para hablar de las metamorfosis de la trama tenemos que ser conscientes de los nuevos géneros que han surgido desde aquel entonces y entender a la novela como un campo de experimentación que se ha extendido a tal punto que en la actualidad dudamos en seguir llamándola de este modo.

Una tubería junto al río, un paseo, una partícula de materia, una peluca rubia o un sillón, dicen a su manera estos relatos del arte y la literatura, pueden convertirse en insospechadas máquinas del tiempo. Transfiguradas por mutaciones reales o imaginarias, las cosas parecen retroceder o avanzar, burlar la tiranía de la flecha. Pero es el relato que las alberga, en realidad, el que desbarata la línea del tiempo, y alumbrando con destellos del pasado y el futuro la experiencia fugaz del presente. Lo sabíamos en realidad desde *La Ilíada*, cuyo primer párrafo es formalmente una narración retrospectiva, y sabíamos también, desde *Tiempo y narración* de Paul Ricoeur, que aunque todos los relatos son *fábulas del tiempo*, sólo algunos son *fábulas sobre el tiempo*, narraciones que reconfiguran con formas nuevas la experiencia inaprensible de la temporalidad. Tres cumbres de la literatura del siglo XX –*La señora Dalloway* de Virginia Woolf, *La montaña mágica* de Thomas Mann y *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust- ilustran para Ricoeur las “variedades de la experiencia temporal que sólo la ficción puede explorar”. Pero hubo que esperar quizás al “tiempo sin tiempo” del siglo XXI para que el relato emprenda por otras vías una empresa más radical: enloquecer la flecha del tiempo, doblegarla con inopinados saltos hacia adelante y hacia atrás, vaciarse incluso de sucesos para dejar al desnudo la dimensión inconcebible e irrepresentable de la eternidad (Speranza 2017, 62, 63).

Los mapas y los escritores

“El testigo” propone imaginar un recorrido por Buenos Aires en 1939, cuando Julio Cortázar aún vivía en la ciudad. La versión del relato subida al blog aparecía con una foto de la casa del escritor. Una vez más, la imagen en el blog acompaña la escritura dotándola de documentalidad. Por su parte, *La experiencia dramática* hace referencia a un imaginario que sólo es posible a partir de la existencia de la aplicación *Google Maps*. Construimos un diálogo entre la literatura y las nuevas formas de subjetividad que surgen de las relaciones propiciadas por las nuevas tecnologías.

Nos interesa atravesar la trama por la que se desliza el *pensamiento temporal* de *La experiencia dramática*, en paralelo a la trama del cuento “El testigo”. Ambos relatos proponen imaginar recorridos por la ciudad y permiten establecer una distancia con el *flaneur benjaminiano-baudeleriano* del siglo XIX para luego evaluar, cómo es posible retomar esa perspectiva desde el hombre actual que pasea por las grandes megalópolis de nuestro tiempo.

El relato “El testigo” propone un recorrido por Buenos Aires a partir de un diseño hecho con las direcciones de los escritores, las que aparecen en las guías telefónicas de la Biblioteca Nacional.

Samich está abocado a una etapa de verificación empírica. Lleva anotadas varias direcciones y va de un lado al otro de la ciudad. Camina cuando se trata de puntos cercanos o toma colectivos cuando son lejanos. Si uno lo ve, piensa en alguien absorbido por una actividad burocrática, o por lo menos una actividad hacia la que se siente obligado. En realidad, uno imagina que Samich busca reponer un mundo acotado de seres antiguos. (“El testigo” 146).

Samich imagina un mundo ya perimido. En cambio, en *La experiencia dramática* la imaginación cartográfica de Félix se corresponde con la forma actual de representación espacial. El narrador imagina el recorrido que Félix hace para encontrarse con Rose, su amiga con quien se junta para conversar. Félix imagina al mismo tiempo que hace el recorrido, el trayecto en el trazado virtual de la imagen de *Google Maps*. Frente a la vorágine que gobierna las calles repletas de embotellamientos, los caminantes del siglo XXI, ya no pretenden escribir la ciudad como totalidad. Al contrario, están en pos de generar su propio ritmo y su particular modo de mirar, siempre parcial y provisorio.

Ya en la década de los 80, Michel De Certeau rediseña las prácticas culturales en el contexto de las nuevas tecnologías. Sabemos que el mundo de las relaciones cambió de sentido y que el carácter anónimo de los fenómenos culturales muestra otra perspectiva de los vínculos que el arte puede establecer con la sociedad.

El hombre común se vuelve el narrador cuando define el lugar del discurso y el espacio de su accionar. Lo que quiere decir que ya no es un privilegio de los artistas la invención de narrativas, desde una ficción que los protege del cotidiano sino, al revés, la vida cotidiana se volvió ficcional en una sociedad virtualizada.

La diferencia temporal que separa las dos narraciones constituye un ejemplo de cómo se alteró nuestra percepción a lo largo del siglo XX. Hoy en día el teléfono fijo es casi una antigüedad. Aquellos tiempos donde se podía planear una cita y concertar un día con bastante antelación, acordando a través de una llamada telefónica, han quedado atrás.

Samich imagina a Buenos Aires como una extensa colonia de escritores, el territorio temático donde intercambian números de teléfonos, comidas, fotografías y conversaciones. La ciudad vendría a ser el escenario, y como tal, elemento central y a la vez accesorio. Podemos imaginar que Samich siente haber llegado tarde a la colonia, o intuye haber consultado fuentes demasiado atrasadas. (“El testigo” 147).

En este sentido es normal que Samich imagine una Buenos Aires ideal donde los escritores llevan una vida cultural activa y compartida, basada en encuentros e intercambios. El pasado se impone en el pensamiento del personaje al punto de hacerlo deambular como un *flâneur* anacrónico.

Las ciudades se están deteriorando, al mismo tiempo que los procedimientos que las organizan. En *La experiencia dramática*, los personajes tienen otras formas perceptivas más acordes con el andar a pie, que parece encontrar una primera definición como espacio de enunciación más cercano a un presente discontinuo.

Entre los siglos XV y XVII los mapas ganan autonomía y las descripciones de los recorridos desaparecen. Hoy, en el siglo XXI, los mapas ayudan a crear descripciones. De hecho, la descripción es un acto creador que diseña un espacio para acciones concretas. A

partir de internet el espacio se vuelve más amplio todavía. El espacio virtual gana lugar en nuestra vida cotidiana de modo tal que nuestra imaginación se sitúa tanto en el espacio concreto como en el espacio que propicia la virtualidad.

El avance tecnológico posibilita viajar, conocer ciudades enteras sin salir de la propia casa. La ventana se transforma en *Windows*. Así, esa ciudad moderna que fue testigo del *flâneur* y que observaba cómo desaparecía el ser humano en la muchedumbre, hoy es testigo de seres anónimos que observan y reflexionan caminando, más que por las calles, por la pantalla. Fácilmente, podemos imaginar el recorrido mientras caminamos y ver nuestros pasos en los mapas en línea.

Renato Cordeiro Gomes en “O instante e o cotidiano urbano: um paradoxo de certo realismo literário e midiático” (2011) retoma la tesis de Julio Ramos, sobre la “retórica del paseo”, en el sentido de que el caminante sale de su interior para establecer relaciones con la ciudad desordenada. Justamente, se puede narrar un recorrido particular donde lo individual se vuelve anónimo, impersonal. Allí donde los relatos pueden crear una organización de acciones en el medio de la ciudad, se puede continuar pensando a la ciudad como un espacio para narrar.

Por esto, la “enunciación pedestre”, propuesta por De Certeau, constituye una estrategia discursiva. En la medida en que se hace el recorrido, se organiza, al mismo tiempo, la narración y se asocia un espacio abierto a caminar sin destino, a tener imágenes como si mirásemos un videoclip, como propone Néstor García Canclini en “Narrar o multiculturalismo” (1995), o sea un montaje de imágenes discontinuas.

Os referentes de identidade se formam, agora, mais do que nas artes, na literatura e no folclore –que durante séculos produziram os signos de distinção das nações-, em relação com os processos textuais e iconográficos gerados pelos meios eletrônicos de comunicação e com a globalização da vida urbana. O que significam, dentro deste processo, as construções imaginárias que o contradizem (Canclini 1995 124).

En este sentido, la identidad sería una construcción imaginaria que se narra, pero también, en el mundo de la tecnología, puede ser algo imaginario en el medio de la soledad.

Y si la percepción no es compartida no se puede hablar de identidad, al menos que sea posible que coexistan tantas identidades como habitantes tiene el mundo.

Entonces, el territorio puede ser una estrategia para volver a mirar el mundo. Una narrativa puede tener sentido si es leída como parte de una cultura. Estas reflexiones nos permite trazar un recorrido por el mapa de Buenos Aires a partir de la casa de los escritores, en tanto posibilidad de hacer coexistir diferentes temporalidades en una misma línea sincrónica. Más cercano a nuestro tiempo se presenta el recorrido diseñado por Félix en *La experiencia dramática*, donde se piensa y se recorre en simultáneo, el espacio concreto y el virtual. Los *flashback* y las conexiones instantáneas están presentes y se mixturan generando un collage personal y exterior.

Las narraciones son necesarias. Son parte del ser humano, entendidas como medio de compartir la experiencia. Jesús Martín Barbero en *Oficio de cartógrafo* (2002 [2004]) argumenta que el primer mapa trazado en la literatura lo hace Penélope, tejiendo y destejiendo el telar, simulando el recorrido de Odiseo. Él en el espacio real, ella en el espacio virtual. La idea metafórica del espacio virtual de Penélope, hoy es lo más cotidiano del mundo para la gente que tiene acceso diario a internet. La línea divisoria indiferenciada entre lo real y lo virtual, se debe en parte a que nuestra imaginación, nuestra comunicación y nuestra manera de estar presente, fue modificada por nuestra presencia en la *web*.

A singularidade do mundo que habitamos passa pelos espaços virtuais que, em outros tempos, teciam os sonhos e as representações, e agora tecem também as redes da comunicação (Barbero 2002 [2004] 261).

La denominada tecnosfera reinventa un espacio común más próximo. Las temporalidades heterocrónicas demuestran un nuevo modo de habitar el mundo, de pensar en entornos artificiales, pero también de imaginar la subjetividad que puede abrir horizontes desde el uso masivo y cotidiano de los medios tecnológicos.

Barbero explica cómo el desarrollo tecnológico transforma la imagen mental del mundo. Esto es lo que sucede cuando imaginamos, al mismo tiempo que caminamos por las calles, el trazado de *Google Maps*. Más allá de que a veces ocurre que primero conocemos los lugares por el mapa digital, entonces cuando vamos con nuestro cuerpo por los espacios ya vistos, recordamos las imágenes que miramos en la pantalla.

Reconocemos en la biblioteca un cementerio de libros, mientras que en lo digital ciframos una faceta interactiva de la naturaleza humana. Chejfec había imaginado en “Lo que viene después” la literatura por venir. El ensayo estuvo disponible en el blog y fue retomado en *Últimas noticias de la escritura*. Allí se preguntaba si es posible que la literatura construya un lector acorde a esas nuevas exigencias de mutabilidad e inestabilidad constante. La idea de simulación aparece cuando reflexiona sobre lo que podría suceder con la literatura en la era de internet, pero también como una forma muy obvia de lidiar con las nuevas tecnologías.

También hay un aspecto muy evidente de lo digital que ejerce una fuerte presión sobre lo literario; me refiero a los protocolos técnicos, las marcas constructivas de los medios digitales extrapoladas a formatos literarios convencionales. Así, a veces se ven relatos epistolares contruidos con base en mensajes electrónicos, o simulando entradas en twitter, etc. En esos encabezados reiterados, correspondientes a cada mensaje, podemos intuir la presencia excluyente de la máquina en tanto intermediario técnico. Son estrategias icónicas y un poco ingenuas desde un punto de vista, es cierto, y en su inocencia muestran también una pasividad poco crítica frente a estas metáforas técnicas, de quienes toman prestada su elocuencia, digamos, constructiva, y en este sentido son también poco naturalistas (“Lo que viene después”).

En este sentido, creemos que la ficción de *La experiencia dramática* no queda limitada a la metáfora tecnológica del caminante virtual sino que configura un mapa del fragmento de ciudad que recorren, a través de sus pensamientos y de los trabajos de memoria, conectados al espacio físico para configurar una imagen de ambos amigos. En tanto, lo teatral también viene a interrumpir la espontaneidad cotidiana para poner en tela de juicio lo consensuado socialmente, como acciones codificadas que moldean nuestras conductas.

El documento ficcional

La influencia del escritor alemán W. G. Sebald en el arte contemporáneo ha llevado al artista a convertirse en un puente entre el arte narrativo del siglo XX y las manifestaciones estéticas contemporáneas de fines de siglo XX y comienzos de siglo XXI. Los críticos

resaltan su potencia alegórica unida a un impacto visual que hacen de sus temas predilectos los pilares de narraciones, que incorporan la imagen al texto literario, reconfigurando la relación entre el lenguaje verbal y el visual, porque trabaja la memoria como un residuo compuesto de imagen y palabra imposible de determinar entre variantes imaginarias y verdades documentales.

De algún modo, las fotos le devuelven una dimensión ética al relato, en su verdad documental. Asumimos la factibilidad de que las fotografías que incluye Sebald en sus textos pueden ser ficticias, de este modo, la ficción nace para dar lugar a un trabajo de memoria, a posibles intercambios entre lo perceptual, lo real y lo imaginario.

Por este camino proponemos leer la investigación de Luz Horne en el ensayo “Una ficción propia. Notas sobre el nacimiento de la ficción contemporánea a partir de *Fundido a blanco*, de Oscar Muñoz, y *La experiencia dramática* de Sergio Chejfec” (2016). Horne argumenta que el nacimiento de la ficción contemporánea aparece cuando un documento se ficcionaliza, ocupando el lugar del verosímil novelesco.

La relación con Sebald la establecemos por el problema que el arte y la literatura contemporánea nos muestra en términos de un proceso de traducción de la memoria en imagen y la condición misma de la imagen en su vínculo con el tiempo.

La foto en movimiento de la videoinstalación *Fundido a blanco* habla de la inclusión del yo dentro de la obra, del vínculo entre la ficción y la documentalidad para distanciarse del relato psicológico y se acerca a la construcción ficcional autobiográfica sin relato, sin drama, sin recuerdos, desde una imagen móvil que traduce a la memoria en un presente directo. Así, la vida se muestra sin interferencias, al igual que la experiencia que necesita Rose para su ejercicio de creación de una escena dramática.

La historia de Chejfec se distancia de los géneros autobiográficos y está narrada de un modo clásico en tercera persona. Sin embargo, Horne encuentra un horizonte de problemas asimilables a la videoinstalación, desde una narración que parece no tener una trama sólida, en el sentido de lógica de acciones, sino, más bien, otra lógica interpretable bajo el registro de lo teatral, superpuesto a una lógica digital, provista por el registro cartográfico de la ciudad desde *Google Maps*.

La pregunta a resolver implica reflexionar acerca de cómo sería el proceso de traducción de una experiencia en una escena dramática. En ese pasaje, la crítica ubica al

nacimiento de la ficción, en paralelo a la lógica del funcionamiento de los mapas en línea. La simulación que supone el pasaje al mapa virtual y a la experiencia dramática opone el registro de la literatura contemporánea a la representación narrativa que se asocia al realismo del verosímil.

Así es que *Fundido a blanco* (2010) y *La experiencia dramática* (2012) despliegan un modo singular de construcción ficcional, propio de la literatura y el arte contemporáneo. Al mismo tiempo, ese residuo experiencial que el pasaje a la escena, en el caso de Rose de *La experiencia dramática*, o a la imagen, en el caso de la videoinstalación de Muñoz, cancela la posibilidad de leer la obra en su faceta meramente documental, porque devela la ficcionalidad que la simulación esconde, al cancelar su veracidad en tanto referente. Así, Horne (2016) lee la “estructura vacía” del relato de Chejfec, que comprendemos bajo el régimen imperante del verosímil, donde no se construye una trama clásica, ni se desarrolla un drama psicológico en la narración.

Concordamos en que la estructura de acción dio paso a una deflación de la trama, o como lo explica Rancière, el quiebre de una estructura de ordenamiento interno de la ficción desde el realismo decimonónico, cuando se pierde el orden representativo a través de la ruptura de su principio fundante: la jerarquía de las acciones. Pero los artistas contemporáneos están dando un paso adelante en este deshacerse de las tramas, para señalar una distancia respecto a una temporalidad puramente biográfica o una obra-documento, al cuestionar el estatuto ficcional de estas narraciones.

Aquí, nuestra propuesta de leer a *La experiencia dramática* desde el *pensamiento temporal* deja entrever otra trama, que permite seguir el hilo narrativo a través de asociaciones interconectadas, las cuales logran construir una escena contemporánea.

Entonces, se vuelve un imperativo reformular el concepto de *ficción* para apreciar un cambio en el modo de presentar lo sensible, en un nuevo sentido, donde el resto sensorial se reconoce hacia el final, cuando Félix queda con un nudo en la garganta por no haber podido contarle a Rose cuál es la experiencia dramática de su vida.

La invención de un referente es un arte que Sebald ha logrado con creces y, junto con este procedimiento, le ha permitido a la literatura recuperar una dimensión ética, en relación a la construcción de memoria. El documento ficcional nos recuerda que nuestra memoria se

compone, tal como lo creía Henri Bergson, de imágenes que oscilan entre lo factual y lo imaginario.

Si la *máthesis* de *La experiencia dramática* es el texto de Fernández Mallo, y éste es una reescritura del viaje de Smithson, el texto que se esconde en las escenas del parque de *Mis dos mundos* es Austerlitz (2001) de Sebald. Allí, en la prosa del alemán, el documento aparece, se recrea, se reinventa. El envío de Chejfec hacia el relato sebardiano, funciona como puerta de entrada para hablar de un pasado no vivido, pero heredado, y un ejercicio de *post-memoria* que atraviesa parte de su narrativa, desde *Lenta biografía* a *Los planetas*, y mostrar en el caminante de Porto Alegre un trasfondo literario, que nos trae la posibilidad de que la escritura ficcional se convierta en portavoz de la historia.

En consecuencia, la literatura hace uso de todo su potencial político en la recuperación de un pasado colectivo traumático que nos interpela. Buscamos que los relatos permitan remover los escombros, encontrar las *imágenes de la historia* en esas ciudades vetustas, a una velocidad pedestre, para observar las asociaciones que conforman la red que nos sostiene y nos atrapa en una aleatoriedad que no manejamos.

La *documentalidad* aparece como procedimiento que se ficcionaliza en los relatos. Así, el mapa virtual que imagina Félix mientras camina se tematiza a lo largo de la historia, pero no se muestra, no hay imagen visual sino narración. Como las fotos que articulan las *visuales heterocrónicas* en *El aire* y en *Boca de lobo*, pero también las fotos de los amigos de *Los planetas*, los mapas de *Mis dos mundos*, de *La experiencia dramática* y de “El testigo”, pues son mapas que imaginamos pero que no vemos.

Las narraciones abren un camino para seguir trazando recorridos y visuales del mundo en que vivimos. Los relatos de Chejfec, al reconocer la posibilidad del hombre común de documentar su vida, se posiciona ante una realidad que no se sostiene sin documento, de allí la sensación de disolución y el temor de no poder apoyar sus ficciones en la pura invención, sino en la exigencia documental, como escudo ante la dispersión. Los artistas son quienes pueden diseñar recorridos que solapen las miradas y adopten todas las posibilidades de observación, superpuestas y contenidas en relatos, donde lo que prevalece es el carácter heterocrónico y aleatorio de lo narrado. Así, ante la *pulsión documental*, el escritor narra siguiendo el hilo de un pensamiento, que se erige como la columna vertebral de la historia.

Si la invención de la fotografía acompañó en su momento a una ambición colonialista, la de mostrar lo lejano y exhibirlo en las metrópolis occidentales bajo la forma de documento verídico, la aparición de la Web 2.0 marca el fin de la pulsión etnográfica que animó al siglo XIX: todo grupo-sujeto, en cualquier punto del planeta, puede de ahora en adelante dejar su propio testimonio de lo real de su experiencia, exponiendo allí los objetos y documentos que hacen oficio de prueba (Bourriaud 2015 114).

En homenaje a Sebald, el artista inglés Jeremy Wood, pionero en el dibujo con GPS, en el marco de la exposición “Las variaciones Sebald”, realizada en el CCCB (Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona), en 2015, presenta “My Ghost”, una pieza donde traza los recorridos registrados por el GPS realizados por el escritor, en una seda con un mapa sobreimpreso de Londres, que registra quince años de caminatas por la capital del Reino Unido, en alusión al viaje a pie de *Los anillos de Saturno* de Sebald. En su movimiento oscilante en la sala, la seda va distorsionando el mapa, de la misma manera que las neuronas distorsionan la memoria.

El uso de mapas y el trazado de recorridos en ellos son centrales en narraciones como en *Mis dos mundos*. El escritor se detiene a observar el mapa y lo gira, desconcertado, e imagina alguien maniobrando desde el cielo, tratando de ubicarlo en el plano de la ciudad. También Samich en “El testigo” describe ese mapa sobreimpreso de recorridos que unen las casas de los escritores en Buenos Aires. Al igual que Félix, que con su imaginación cartográfica se ve a sí mismo como un punto de luz deslizándose por la superficie digital.

Los mapas colaboran en la construcción de la perspectiva omnisciente, en esa visual abarcadora que se sale de la perspectiva subjetiva, para ver desde lo alto. La posibilidad de ficcionalizar estas visuales, que ya son parte de nuestra imaginación, le aporta a las historias un sistema perceptual complejo, que va desde los pensamientos y sensaciones personales hacia un panóptico.

Me puse a imaginar una vista aérea de esa zona de la ciudad, parecida probablemente a la dibujada en el mapa, con mi silueta inmóvil mientras alrededor no dejaban de pasar personas y autos. No sé por qué, esa imagen física de mi soledad o desamparo me impacientó. La consecuencia fue que movido por

un impulso injustificado comencé a mover el mapa para poder verlo desde otro ángulo y a girarlo incluso como si fuera un manubrio; acaso eso aclararía las cosas, pensé. El observador aéreo que me estaba mirando daba vueltas, supuse enseguida, y por eso el mapa giraba de ese modo (*Mis dos mundos* 11 y 12).

Esas visuales aéreas se complementan con el gesto de los personajes de alzar la vista hacia el cielo en busca de otras perspectivas o dimensiones que los saquen de la apatía y desazón en la que se encuentran. El escritor de *Mis dos mundos* y el de “Hacia la ciudad eléctrica” miran hacia arriba, desconcertados, ante escenarios de Festivales y Congresos que ya no le llaman la atención. Los mapas y sus recorridos forman parte de los procedimientos de documentalidad que el escritor utiliza para hacer de la ficción un espacio que alberga imágenes y percepciones para pensar el presente. La *pulsión documental* coloca a las narraciones de Chejfec en una búsqueda para resignificar el concepto de *ficción*, íntimamente relacionado con un modo de distinguir emociones propias de un nuevo mundo por venir.

Capítulo III Imágenes de la Historia

I-La dimensión ética de la literatura chejfeana

Una atmósfera sebardiana

El narrador de *Mis dos mundos* (2008) entra en el parque de Porto Alegre buscando un refugio para sus pensamientos, un lugar donde la mente quede lo más despojada posible y así poder ver las evidencias de la realidad. Poco a poco se convierte en un visitante, en un observador anónimo, vacío de pasado, en busca de seres con los cuales identificarse. Él, como escritor, entiende que goza de abundancia, al tener prácticamente asegurado el bienestar, las necesidades de alimento y de confort, en contraposición a los excluidos de la sociedad, que deben enfrentarse a situaciones de pobreza y discriminación, de guerras y de exilio. Sin embargo, algo lo perturba cuando se cuestiona la incidencia de la literatura en la vida de las personas porque siente que su trabajo ya no sirve absolutamente para nada.

La intuición desarrollada en años de caminatas lo llevan al parque, a esa gran mancha verde sobreimpresa en el mapa de la ciudad. Los árboles como brócolis gigantes simulan al país entero con su Amazonia vegetal. La ciudad se va difuminando a medida que avanza por los senderos de plantas. El aire de abandono se hace presente enseguida y promete ser ideal, para que las reflexiones se sucedan en un exacto intercambio entre lo externo y lo interno.

El caminante continúa su búsqueda mientras el *pensamiento temporal* se traslada al hotel donde el escritor se aloja. La narración en presente no respeta la cronología sino que se mantiene en un ir y venir por recuerdos que recrean la estadía en el sur de Brasil. Viaje marcado por su próximo cumpleaños y el imperante deseo de verse reflejado en los otros, como en el señor temeroso del campo que sale en la televisión y los vendedores ambulantes que circundan la plaza de la Feria. Paulatinamente se desprende de su pasado y continúa el paseo, observa el suelo para extraer de allí alguna marca, un indicio de este tiempo. Así, el escritor se sorprende al encontrar un laberinto, un jardín circular que ineludiblemente nos conduce a Borges. Las pistas que va dejando preparan el terreno para las revelaciones, para algunas *imágenes pensativas* donde leemos una puesta en escena del mundo.

El caminante se aloja en un *tiempo sin definición*. Allí, la presencia de un estudiante, de un intruso-anfitrión, lo incomoda y lo saca de sus cavilaciones. Se trata de esas presencias

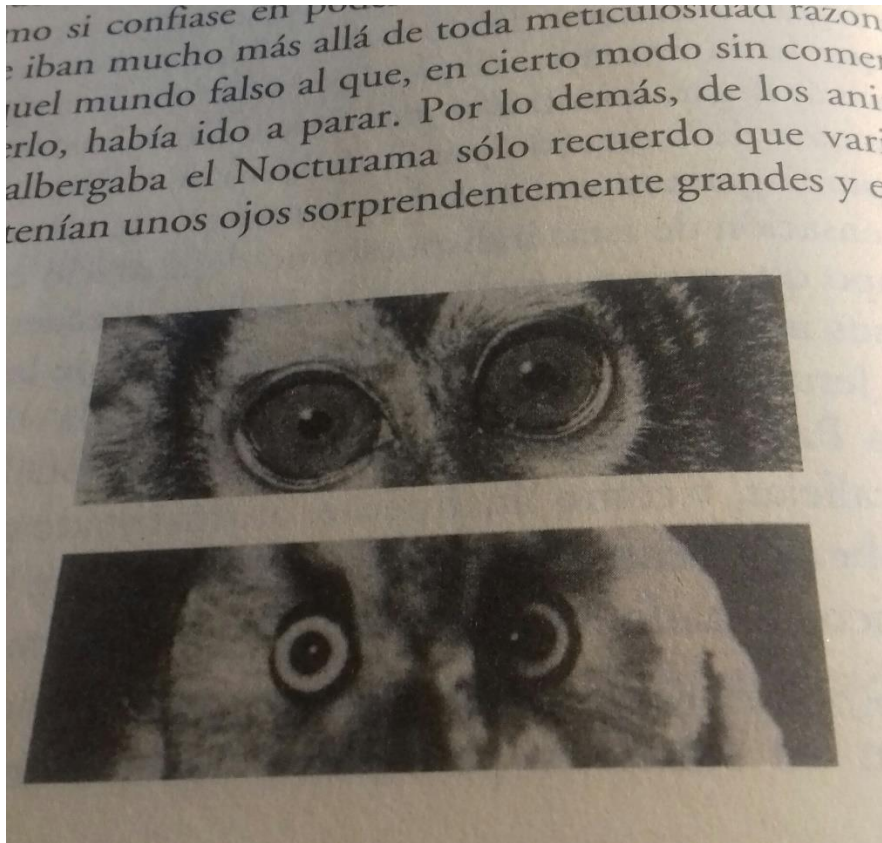
espectrales, de esos seres incompletos tan frecuentes en el mundo chejfeano. Ellos, con su presencia fantasmal colaboran con la emergencia de otro tiempo, con hechos laterales que esconden alguna enseñanza, aunque sea siempre confusa o difícil de descifrar. El escritor se siente como un gigante, como fuera de escala, como la mendiga en *El llamado de la especie* cuando sobre el final una mujer se pasea desnuda por una fábrica irreal, como Masha deambulando por la arquitectura de ensueño de *Los incompletos*.

El narrador de *Mis dos mundos* continúa su caminata por el parque hasta que logra compenetrarse con el silencio y sentir en la piel el alejamiento de la ciudad. En ese instante donde el mundo parece hacer una pausa, divisa unas pajareras muy grandes. Distingue aves de rapiña inmóviles. Una mujer mayor confunde el día en el que están y así aporta su dosis de incertidumbre y desconcierto a la escena frente al aviario. Ese sitio parece mantenerse al margen del tiempo humano, del tiempo regulado por las ciudades, del tiempo del consumo y del ocio que acaparan las posibilidades de las vidas comunes, sin matices ni sobresaltos. El escritor persigue algún signo o señal que lo despierte y le devuelva una conexión con el entorno.

Allí, en ese presente, se actualiza una lectura acerca de la mirada de los pájaros. El narrador reconoce que desde aquella descripción leída en un libro no ha podido volver a enfocar a un ave a los ojos sin pasar por la experiencia de la sugestión y del miedo. Compara esa frialdad de la mirada con la sensación de mirar detenidamente el fuego, porque así la pobreza y el delirio se vuelven tangibles.

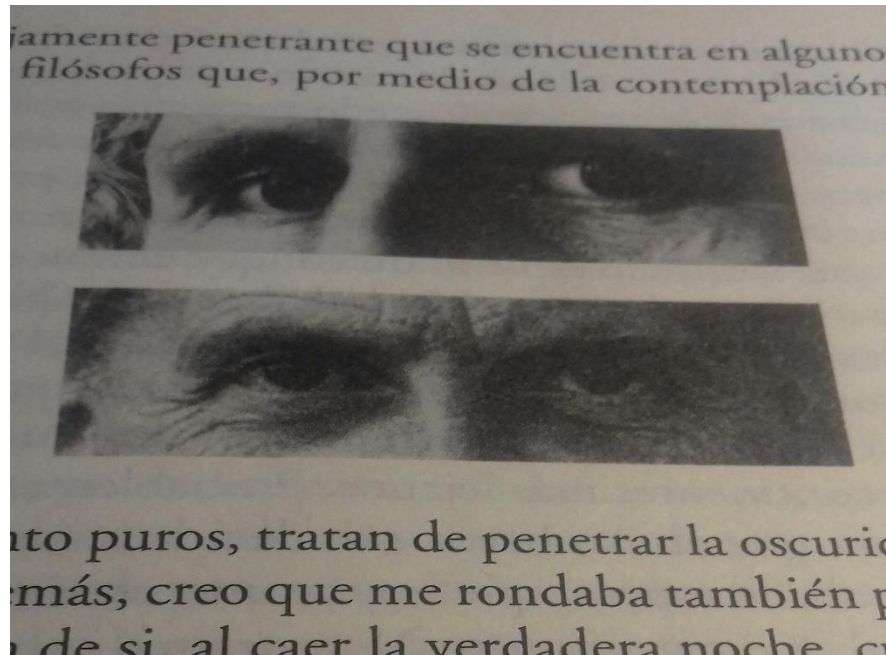
A mitad de página se describía la mirada de un ave; e ignoro si debido al agotamiento, a la sorpresa, a mi situación en general o si a causa de la particular elocuencia del relato, el hecho es que me sentí inmediatamente sacudido por la sugestión y el miedo. Tal fue el impacto que debí suspender las salidas durante varios días, probablemente por temor a cruzarme con algún pájaro, así fuera de lejos. Desde entonces no soy capaz de mirar a alguno a los ojos sin recuperar, antes que el temor, la memoria estremecida de ese momento. Porque a veces el recuerdo de lo que se leyó corrige la experiencia concreta, y después la nueva experiencia es, antes que algo físico, la actualización de la lectura (*Mis dos mundos* 51, 52).

En *Austerlitz* (2001) de W. G. Sebald, otro escritor, también por razones laborales, se encuentra en Amberes, Bélgica, y atormentado por el centro de la ciudad se refugia en el zoológico, ubicado al lado de la estación de la que partiría su próximo tren. El narrador incorpora dos pares de fotos de ojos, unos animales y otros humanos. El escritor-narrador recorre el Nocturama y es la mirada de los animales en penumbras la que le muestran la tristeza del cautiverio.



24-*Austerlitz* (Sebald).

Por lo demás, de los animales que albergaba el Nocturama sólo recuerdo que varios de ellos tenían unos ojos sorprendentemente grandes y esa mirada fijamente penetrante que se encuentra en algunos pintores y filósofos que, por medio de la contemplación o del pensamiento puros, tratan de penetrar la oscuridad que nos rodea. (Sebald 2001, 8, 9).



25-Austerlitz (Sebald).

Aquello leído modifica la experiencia y la vivencia posterior revive la lectura. Así vamos bergsonianamente del pasado al presente. En ese caminar pausado, el escritor de *Mis dos mundos* recuerda e imagina, los rastros que observa en el piso, las huellas en el suelo, las pinturas en las paredes, etc. Encuentra marcas que diferencian las ciudades latinoamericanas de las europeas.

Los ojos sebardianos nos recuerdan la foto de los ojos “Ses yeux de fougère” que aparece en *Nadja* (1964 [2007] 90) de André Bretón, y junto a ellos, el debate que despertó la vanguardia surrealista en torno al material fotográfico, como medio adecuado para suplantar a la descripción.



26-Nadja (Breton).

Algo de estos principios surrealistas en torno a la foto recogemos en el gesto sebaldiano de incorporar imágenes de recortes de ojos en el inicio de *Austerlitz*. En *Nadja* de Breton las fotos ocupan el lugar de la descripción.

En el *Manifiesto surrealista*, André Breton atacaba la minuciosa descripción de la habitación del usurero que hace Dostoïevski en *Crimen y castigo*, y que para él no era más que una “superposición de imágenes de catálogos”. En el prefacio de *La invención de Morel*, Borges denunciaba la tradición realista y psicológica

francesa. “Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust -decía- que son inaceptables como invenciones: a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día (Rancière 2015 18).

La narración de *Mis dos mundos* sigue el *pensamiento temporal* y evoca la fotografía de *Austerlitz*, la trama se detiene en esas imágenes de animales expectantes que abren otros sentidos para elaborar los relatos. Luego, aparece en su recuerdo la historia de su padre y su familia, el exilio judío y el Holocausto.

Recordé por supuesto otras situaciones, mínimas peripecias adormecidas en el fondo de la memoria. Por ejemplo, en cierta oportunidad estuve por pocos días en una ciudad europea, célebre por su espléndido lago y sus antiguos canales. Me encontraba justamente admirando el lago y dando vueltas por el parque contiguo. Esas ciudades alemanas bombardeadas en la Segunda Guerra, destruidas y después levantadas con obsesión detallista igual a como habían sido (*Mis dos mundos* 59).

Para Sebald la foto le devuelve el peso documental a la literatura. Paula Kuffer escribe en su ensayo “Representación, melancolía y resistencia: el materialismo espectral en W. G. Sebald” (2014-2015), a propósito de la foto como material documental en Sebald:

La literatura no emplea el material documental como verdad, sino como medio para “inventar la verdad”. La ficción por sí sola no basta. Con su estrategia de documentalismo ficcionalizado, Sebald muestra que los rastros del pasado deben ser aprendidos estéticamente, a pesar de que ese proceso de apropiación siempre se ponga en cuestión (Kuffer 2014-2015 32).

Para el narrador de *Mis dos mundos* la lectura de un libro sobre la mirada de las aves es recordada cada vez que las contempla. Para el narrador de *Austerlitz* el Nocturama y la estación de Salle des pas perdus en Amberes quedan correlacionados en su memoria. La atmósfera sebaldiana, en el ingreso al parque es la que le ofrece las condiciones óptimas para la meditación que anhela el narrador. Así, los recuerdos sobrevienen entre lecturas y caminatas porque se activan las asociaciones, se despierta una conexión con el entorno.

Entonces, en su deambular por el parque, el escritor de *Mis dos mundos* se encuentra inmerso en sus recuerdos sebaldianos, al recorrer la vereda central que tiene una fuente en el medio, para entrar en otra dimensión perceptual de la realidad. Lamenta el tiempo que ha destinado a lo largo de su vida a las caminatas cuando ninguna de ellas le ha dado auténticas revelaciones y continúa el proceso de vaciarse de pensamientos hasta dejar la mente lo más disponible posible, abierta a las señales del exterior. Lo primero que nota es un silencio generalizado, compartido por los paseantes, que lo lleva a imaginar un trance colectivo que, en verdad, es imposible de discernir de una ensoñación privada.

Beatriz Sarlo en “W. G. Sebald: un maestro de la paráfrasis” (2001), explica un procedimiento de las narraciones de Sebald, en los términos de un efecto de fundido de una imagen en otra, diferente al estilo de las cajas chinas, o sea de una historia inmersa en otra que oficia de marco, sino que estamos ante un desplazamiento sutil, muchas veces imperceptible, que exige al lector una especial atención para seguir el hilo de la historia.

El movimiento es más o menos así: Sebald parte hacia algún lado, en el espacio, o hacia atrás, hacia un momento del pasado. Enseguida, un texto, un objeto, un paisaje o una casa, una noticia en el diario o un libro encontrado por casualidad lo desvían. La narración comenzada no se interrumpe (porque el corte neto de una interrupción no está nunca en la prosa de Sebald) sino que empalma con otra, cuando tropieza contra un nuevo objeto, con la siguiente (Sarlo 2001 2).

Este modo de encadenar las escenas que se suceden en el relato le da continuidad a la trama, por una temporalidad que se abre hacia diferentes direcciones, que no sigue una cronología y que se funde en una historia, que contempla todas las aristas para desembocar en momentos de reflexión, donde es posible asistir a puestas de manifiesto de la realidad circundante. En *Mis dos mundos* sucede algo similar a lo descrito por Sarlo (2001), sobre todo en el modo de pasar por las diferentes situaciones que plantea el relato y darle un efecto de progresión a lo narrado.

El escritor caminante ingresa en el parque y percibe ese aire de abandono propicio para el pensar, esa sensación de desamparo que ayuda a borrar el contorno de la ciudad que lo rodea. Camina y se adentra en ese *tiempo de espera*, abierto a las circunstancias, donde “el observador”, “el visitante”, ayudan a despersonalizar el relato y calibrar el dispositivo

óptico para que las revelaciones aparezcan. Así, el jardín circular de impronta borgeana lo introduce en una atmósfera propicia, para que seres espectrales se hagan presentes, como figuras erráticas que deambulan por el perímetro de su vida, mostrando una indiferencia que no gobiernan, una conducta autómatas propia de seres incompletos.

El caminante se abstrae en la contemplación del agua y percibe la sensación de disolverse en el entorno, de trascender su ego y ver lo indistinto. Esta continuidad entre el yo y el ambiente circundante recuerda a la visión del bañero en *Nadie nada nunca* de Juan José Saer, pero aquí el efecto es el opuesto. Si el narrador al mirar el agua de la fuente logra la intuición momentánea de lo invisible, el bañista presencia la pulverización del universo en átomos inconexos.

Luego de esa visión, aparece el anciano que interrumpe, de algún modo, el discurrir de ideas, pero rescata de su memoria una ciudad europea, célebre por sus canales y por su lago. El narrador recuerda un comentario de un amigo con respecto a la alimentación de los cisnes y anticipa una revelación que va a leer en ellos. Situaciones similares en parques europeos encuentran su correspondencia en parques de Brasil, donde mujeres y ancianos tienen sus rutinas. Ciudades alemanas que fueron bombardeadas y fueron reconstruidas, idénticas a sí mismas, hasta el último detalle. La herencia judía es un tópico que nos lleva al inicio de la narrativa de Sergio Chejfec, a *Lenta biografía*.

Entonces, narra que estando en Alemania encuentra en un negocio un reloj pulsera que gira a la inversa, sus agujas se mueven de derecha a izquierda. Esta característica del reloj lo carga de significado porque su visita a la ciudad alemana lo enfrenta a una temporalidad distinta, a un viaje al pasado que no le pertenece directamente. Y así, en el recuerdo del recuerdo, nos cuenta que parte de su familia ha muerto durante el Holocausto pero que, sin embargo, el dolor asociado a la visita no aparece.

A pesar de la capacidad de sugestión que le provoca la lectura de la descripción de los ojos de las aves, recorrer las ciudades alemanas donde murieron sus familiares no le causa ninguna crisis de angustia, ni ataque de pánico. El escritor siente un remordimiento ante la apatía que, solamente, logra apaciguar la aparición del reloj invertido, en tanto símbolo o señal de *otro tiempo*.

Entonces el encuentro con aquel reloj se distinguía como una señal, o incluso más, era cierto tipo de síntoma ahora materializado: yo encontraba un objeto

asociado a las trabas de mi situación. En parte el pasado propio, personal, y en parte el pasado familiar, esa zona particular de la historia vinculada a una zona de identidad, se reunían acá. Frente a esto, el reloj inverso conjugaba la ambigüedad y la indiferencia con que la realidad suele expresarse y progresar en su desbocada carrera hacia el futuro (*Mis dos mundos* 62).

En la ficción de *Mis dos mundos* la aparición de otra temporalidad es lo que permite señalar ciertas *imágenes* que funcionan como puertas al pasado histórico. Se trata de momentos de *pensatividad* que complejizan los modos de leer. En búsqueda de esa renovación de las potencialidades literarias, el escritor trae a la narración un reloj inverso. Desde ese objeto extraño vinculamos este pasaje narrativo con la lectura que Graciela Speranza en *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo* (2017) propone para recorrer las páginas de *Austerlitz*.

Los relojes articulan la historia del tiempo que Speranza lee en *Austerlitz*. Su tesis demuestra que Sebald se distancia de una generación de escritores centroeuropeos, que trabajan en pos de la recuperación de la memoria histórica alemana, conjurando en la ficción la herencia traumática del Holocausto. Específicamente, la crítica afirma que el relato de *Austerlitz* no se reduce a la causalidad lineal del argumento, ni a la melancolía moderna, porque entre sus procedimientos apela a los poderes de la imagen y disloca la continuidad de la lectura.

Pero no hay síntesis argumental que alcance a describir una trama más sutil que se teje entre el relato y las ochenta y ocho imágenes intercaladas, que sin ninguna pretensión estética parecen documentarlo con la verdad incontestable de las fotos y sin embargo lo desvían, lo desalinean, lo descentran (Speranza 2017 76).

Speranza va a decir, junto a Roland Barthes en *La cámara lúcida*, que el tiempo es el *punctum* del relato sebaldiano. Es el tiempo del retardo, de la demora, que acompasa las páginas de estas literaturas, donde es posible encontrar otra frecuencia para observar el ahora y detenernos en el espacio exacto que nos indica la ficción, para descubrir un mapa del presente ante nuestros ojos. Así, encontramos formas de lidiar con el tiempo colonizado de la hora universal de Greenwich, esa hora que le roba el sol a los africanos, a esos que William

Kentridge le da voz en la puesta en escena “Refuse the hour” (2012), por ejemplo. Otras posibilidades de percepción temporal aparecen en estos relatos, donde el tiempo del narrar sigue una lógica del pensamiento, donde las detenciones nos enfrentan a *imágenes* que contienen un sentido para la historia en común.

La imagen fotográfica condensa al tiempo, lo detiene en un instante donde el futuro está contenido en el pasado, donde la evocación pasa a ser un preludeo. Estos juegos temporales abren el abanico interpretativo hacia la potencia de ciertas *imágenes*, que llamaremos *pensativas* porque escapan de la lógica de la representación y quedan oscilando entre diferentes formas de legibilidad, dando espacio a una multiplicidad de perspectivas donde la verdad, la ética del relato, recae en la necesidad de narrar, como experiencia primaria cargada de valor simbólico.

Antes de llegar a la propuesta de Jacques Rancière desde donde leemos las imágenes que decantan en las detenciones narrativas, es preciso pensar en este giro que propone Barthes al colocar al tiempo como *punctum*. Ese tiempo es el que aparece en Sebald y que reconocemos en las páginas de *Mis dos mundos*, allí cuando el relato se abre en espiral hacia el pasado y el futuro en una *imagen* que contiene la potencia para enlazar el pretérito con el presente en un solo punto.

En el tiempo (al principio de este libro: qué lejos queda) en que me interrogaba sobre mi apego hacia ciertas fotos, había creído poder distinguir un campo de interés cultural (el *studium*) y ese rayado inesperado que acudía a veces a atravesar ese campo y que yo llamaba *punctum*. Ahora sé que existe otro *punctum* (otro “estigma”) distinto del “detalle”. Este nuevo *punctum*, que no está ya en la forma, sino que es de intensidad, es el Tiempo, es el desgarrador énfasis del noema “esto-ha-sido”, su representación más pura (Barthes 2016 146).

En nuestro recorrido, este objeto exótico hace una pausa en el *pensamiento temporal* y la imagen del reloj invertido funciona como un espacio donde convergen la herencia del pasado paterno y el presente del narrador. Este reloj inverso funciona como puente al relato *Lenta biografía*, donde la figura del padre cobra protagonismo y el hijo comienza su carrera de escritor, en busca de descifrar los silencios que activan su imaginación en torno a sus familiares desaparecidos durante la guerra.

Los escritores-narradores de *Austerlitz* (2001) y de *Lenta biografía* (1990) encuentran un modo de estar que tienen antecedentes en común, como el caso de los relatos de Thomas Bernhard, novelista austríaco, cuyas historias suelen causar la sensación de ir hacia ninguna parte, donde las perspectivas se solapan y las miradas forman un caleidoscopio que acompaña el ritmo de sus pensamientos, como en *La calera* (1970) y en *Corrección* (1975). Textos semejantes en el tratamiento temporal a *El limonero real* (1974) y *Nadie nada nunca* (1980) de Juan José Saer, donde las voces y las perspectivas compaginan una visual compleja que desmenuza el tiempo y hace estallar los sentidos en *imágenes* que regresan, una y otra vez, para interpelarnos.

Así, los escritores apuestan por una temporalidad donde lo que importa no es la historia, lo narrado en sí, sino el trabajo con los énfasis que la ficción consigue, cuando se coloca en el manubrio del relato a un pensamiento que dirige la acción por asociaciones aleatorias y que, más tarde, conforman *imágenes pensativas*. Imágenes que son operaciones del arte, al mismo tiempo que referencias directas del mundo, señales que despojadas de la tiranía del verosímil crean sentidos acordes a estas poéticas del retardo.

En *Mis dos mundos* aparece ese *otro tiempo* de la historia, donde el hijo-narrador-escritor visita Alemania y no siente nada, más que una tenue culpa por la apatía, que queda latente en ese objeto que es el reloj invertido, el cual viene a ocupar un lugar desde su condición tangible, con la posibilidad de convertirse en legado. La ambigüedad y la indiferencia de la realidad adquieren una traducción material y una dimensión temporal, que nada tiene de importante en el plano de lo anecdótico, pero que está en el nodo donde desembocan los hilos del *pensamiento temporal*. Y ese vaivén entre el presente, los recuerdos, los vestigios del suelo, las grafías inentendibles, las fotos en la computadora, se asimila al tiempo del narrador de *Austerlitz*, que se mueve entre fotos legadas por un personaje imaginario, que descubre su pasado en los inconmensurables esfuerzos por olvidarlo todo.

El camino que conduce a Auschwitz no es un extravío alemán excepcional, sino una catástrofe anclada en la modernidad y la Ilustración desde sus orígenes, y por lo tanto una amenaza que todavía persiste. Para conjurarla, para negar el tiempo tiránico de los relojes, Sebald no sólo imaginó el dilatado encuentro de un narrador alemán con un historiador judío, sino que creó una forma narrativa que

desacelera el presente hasta volverlo poroso al centelleo de otros tiempos, perturba al lector con una ficción sembrada de imágenes verdaderas, lo acerca y a la vez lo aleja, lo arranca de la corriente que lo empuja hacia adelante y lo dispersa (Speranza 2017 80).

Así como Austerlitz sigue buscando a su padre luego de despedirse del narrador, el escritor de *Mis dos mundos* sigue invocando el pasado a través de la historia de su padre, ahora fallecido, el mismo pasado que le sirvió de inspiración para largarse a la escritura en *Lenta biografía*. Se trata del escritor como intérprete de las señales del mundo material, como destinatario de revelaciones. El narrador está en busca de lugares de abandono, lugares donde el mundo se pone de manifiesto. Pero para que estas revelaciones tengan validez necesitan un soporte documental. En este caso, la narración se impregna de una lógica sebaldiana y de la posibilidad de rememoración que encuentra en ese parque de Brasil. En ese cruce de caminos, la confesión aparece:

Es curioso, pensaba, cómo uno se abandona al futuro y busca recuperar el pasado. Yo quería poca cosa, apenas atisbarlo. Sin embargo cualquier indicio que descubriera sería para mí una revelación, desde la rama quebradiza y fosilizada de un árbol desaparecido, hasta la reminiscencia de un paisaje infantil, aunque nunca antes hubiera estado en ese lugar. Como acaso va quedando claro, en el Brasil todo me empujaba al pasado. A un pasado borroso, precerebral, que envolvía mis percepciones y me afectaba el juicio, derrumbándolo (*Mis dos mundos* 71).

El rol que supo ejercer la literatura, para aportar con vidas ejemplares y relatos que atestiguan las tragedias compartidas, se pone en tela de juicio cuando las lógicas del verosímil pierden credibilidad y dejan desarticulados los patrones de la narrativa clásica. Esta pérdida de la narración como posibilitadora de relatos totalizantes, que muestren un panorama de la época, o de un hecho histórico preciso, vacía de sentido a ficciones que buscan restituir los sentidos históricos en juego como totalidades significantes.

Ahora bien, si hablamos de potencia literaria es porque narrativas como las de Sebald y las de Chejfec buscan ir un paso más allá de la legibilidad de la representación, como modo

hegemónico de otorgarle sentido a lo narrado, o bien, ir un paso más allá de las literaturas que se resguardan en la imposibilidad del ejercicio narrativo como ejercicio de memoria. Lo hacen a partir de coordenadas que no buscan contar una historia ejemplar, sino complejizar su práctica usando vestigios, o bien creando documentos, que permitan poner en diálogo a determinados ejercicios de memoria con ciertas prácticas narrativas contemporáneas.

Si bien se trata de dos obras paralelas, porque se escriben en simultáneo, ya que Sebald comienza su carrera de escritor al publicar *Del natural. Poema rudimentario* en 1988, mientras que Chejfec publica su primera novela, *Lenta biografía*, en 1990, la obra de Sebald termina en 2001, repentinamente, a causa del choque automovilístico que provocó su muerte. Chejfec escribe y publica incesantemente hasta el presente (2020). Sin embargo, la recepción de Sebald y su pronta conversión en escritor de culto, nos obliga a ubicar a Chejfec como un escritor post-sebaldiano. Preguntarnos por la forma en que la ficción chejfeana transita esta problemática supone situar el debate en torno a una literatura que sabe enfrentar los riesgos de la *pulsión documental* que describe a la época.

Florencia Garramuño en *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte* (2015), al referirse a las políticas del archivo en la cultura contemporánea, coloca en primer plano a *Los emigrados* y a *Austerlitz* de W. G. Sebald. La contraposición entre memoria y vestigio ilumina preguntas que ubican a la ficción como posible creadora de dispositivos, que permiten albergar un entramado de tiempos donde los restos y las ruinas sobreviven, sin necesidad de articularse en una historia. Las obras del arte contemporáneo que elige Garramuño para diseñar un mapa de estas prácticas de la memoria son diversas y comprenden relatos literarios, como *Historia del llanto* (2007) de Alan Pauls, hasta instalaciones como *Imemorial* (1994) de Rosângela Rennô, todas manifestaciones del arte contemporáneo, donde una determinada noción de archivo permite reflexionar sobre las formas en que son utilizados los restos que aparecen.

Pero no es solo desestabilizando totalidades o recomponiendo pasados que actúa el archivo, por lo menos no en las obras que quiero discutir aquí. Si solo se tratara de eso, estas no se diferenciarían de otras, -muchas, diría- que han cuestionado formas de la memoria y del recuerdo, sobre todo en los últimos años. No se diferenciarían de esa obsesión por el pasado que ha reinado en las últimas décadas. Ni lo harían estos archivos -si éstas fueran las únicas consecuencias- de

otras formas contemporáneas de deconstruir y cuestionar totalidades. La diferencia de la noción de archivo con la que trabajan estas obras es que ellas insisten en hacer presente, en exhibir, en mostrar la materialidad de esos restos, la obstinada conservación de los vestigios y residuos que en la preservación e insistencia conducen al surgimiento de otras historias, de otras realidades construidas con esos fragmentos del pasado e impulsadas por estos, pero que abandonan el pasado en favor de la *presencia*, la supervivencia de esos restos y el modo en que sus efectos perduran en el presente (Garramuño 2015 65).

En este contexto, lo que ocurre con la narrativa de Sergio Chejfec es que no se trabaja directamente con restos. Entendemos por restos a imágenes fotográficas, tickets, papeles, y todo el material documental que incluye en sus textos. Lo que hace es tematizar o teorizar, desde la ficción, sobre la problemática planteada y consigue situarnos en el debate crítico, al mismo tiempo, que nos conduce al núcleo de su universo ficcional, allí donde los trances de ensoñación se convierten en una puerta a la realidad, donde el mundo se pone de manifiesto y el escritor es el que recibe las señales de lo externo para observar nuestro presente.

Entonces, partir de un pasaje narrativo de *Mis dos mundos* supone justificar un fuerte acercamiento a la prosa de Sebald, la cual apuesta por una literatura comprometida con una dimensión ética y con una renovada valoración de la labor de la ficción como portavoz de la historia. Paula Kuffer (2014, 2015) estudia la escritura de Sebald en la intercepción entre la historia y la literatura, el documento y la imaginación y lo racional y lo irracional. La presentación poética de hechos históricos y experiencias individuales colocan a la memoria y a la representación en un lugar central del proyecto literario sebardiano, dejando entrever la potencia de la representación de la catástrofe mediante un método literario que atiende a lo documental.

El uso de la documentación, y de documentación ilusoria, es parte de un todo sincrético y ecléctico que es mucho más que la suma de sus partes, que surge de la recolección de hechos y ficción, de correspondencias y disparidades. Pero no sólo se plantean cuestiones epistemológicas sino también éticas, pues el cómo procesamos aquello que sabemos del pasado depende de cómo llegamos a saber lo que sabemos (Kuffer 2014-2015 12).

Desde estas premisas sebaldianas leemos la apuesta de Chejfec para ingresar en la problemática en torno al giro ético del arte contemporáneo en el presente. El documento ocupa el lugar del verosímil y las lógicas para leerlo ya nada tienen que ver con el encadenamiento de acciones desde el cual solemos darle sentido a lo narrado. Desde el ejercicio literario se emprende un intento de restitución del pasado, el trabajo narrativo está comprometido con una reconceptualización entre el tiempo y la memoria, para articularse de tal modo, que la identidad aparece en relación a un contexto histórico determinado. La trama que se teje entre historia y literatura es homologable a la que vincula documento e imaginación.

Kuffer (2014-2015) coloca a la imaginación en el centro de la apuesta sebaldiana y agrega que el escritor alemán aboga por una emancipación y un fortalecimiento del lector en su relación con la lectura que facilite la tarea de la rememoración, de la “iluminación profana”. Similar a como describe Sandra Contreras (2016) al narrador chejfeano, como un buscador de “iluminaciones profanas” que procede por encuentros empáticos. A veces, el mundo material propicia la conexión, en sintonía con el pensar. Lo observamos, por ejemplo en el papelito, esa partícula lunar, que queda sobrevolando a los escritores en “Hacia la ciudad eléctrica”, en el reloj que viene a ejemplificar a la perfección el tiempo experimentado en las ciudades alemanas, donde los familiares paternos perdieron la vida.

Los narradores de *Austerlitz* y de *Lenta biografía* le dan voz a esas vidas que padecieron las atrocidades de la historia y se esfuerzan por encontrar la diferencia entre los recuerdos y los sueños, muchas veces, inútilmente, La memoria confunde la alucinación, los sueños y la imaginación fundiendo en una sola trama los caracteres ficcionales y los residuos de lo histórico.

Entonces, desde estos postulados de impronta benjaminiana observamos en *Mis dos mundos* a un narrador que puede ser el mismo escritor, Sergio Chejfec, nacido en 1956, que pasea por las calles primaverales en 2006, justo antes de cumplir cincuenta años. O bien, un *alter-ego* que le propicia una autofiguración para declarar algunas urgencias literarias en el fin de siglo, en la búsqueda de una ficción que disloque ciertos patrones de legitimación literaria, para poder impactar de algún modo, en un mundo que se muestra indiferente a su

labor. El refugio en el parque, el aviario y lo recordado sobre los ojos de las aves nos permiten ingresar en ese espacio literario invocado.

La lectura reaparece en la mente del escritor cuando deambula por el parque hasta dar con el aviario. Mientras escribe, recuerda esa caminata donde rememora lo leído, observa la foto de la escritura extraña en la pared de la casilla. La foto se minimiza y se agranda en la pantalla de su computadora. En ese lugar preciso, encuentra unas casillas con unas inscripciones extrañas en sus paredes, aledañas a unas jaulas con aves en su interior. Toma una foto de las inscripciones ilegibles. Observa a gorriones que entran y salen de la jaula ante la mirada atónita de los pájaros cautivos. Luego, aparece una señora mayor que se muestra confundida por haber encontrado cerrado el aviario. Mantienen un diálogo acotado que lo marea y lo instala en un *tiempo de espera*, un tiempo por fuera de la “vida regular” (51). Más tarde, recuerda una lectura, que aunque nunca menciona explícitamente de qué libro se trata, podemos imaginarnos que es *Austerlitz* de Sebald.

No sé si alguna de las aves pudo haber reparado en nuestra breve conversación; en todo caso estoy seguro de que ninguna persona nos vio, porque esa zona parecía ausente y aislada del tiempo humano, como por otra parte casi todo el parque. Cierta vez, bastante tiempo atrás, al cabo de una de mis mecánicas jornadas de caminata, en ocasión de una temporada de aislamiento en la que no hacía otra cosa que leer y caminar, como dos actividades diferentes pero tristemente correlativas -estaba olvidado del mundo y del trabajo, cosa que no me importaba nada, aunque en breve fuera a ver las consecuencias de ello-; una tarde caí rendido después de la caminata, y para hacer algo abrí el primer libro que tuve a la mano (*Mis dos mundos* 51).

El narrador de *Mis dos mundos* sabe que este tipo de ficciones permiten comprender que los acontecimientos históricos no se pueden distinguir plenamente de la memoria personal. Así, esa lectura sebardiana contagia al relato de una atmósfera de ensoñación acorde a este tipo de enunciación, donde un narrador refiere la vida de otro que ha padecido las atrocidades de la historia, como ocurre en *Lenta biografía* y en *Los planetas*.

Iluminaciones profanas

El escritor de *Mis dos mundos*, en el cierre del relato, vuelve al inicio, al comienzo de la ficción, donde preguntarse por cómo puede ser visto desde una mirada ajena inaugura el discurrir de pensamientos. Inspirado por la proximidad de su cumpleaños y por los libros de sus colegas vuelca la mirada al suelo para buscar rastros. Así, comienza un periplo que abre la puerta hacia el pasado. Entonces, imaginar la visual desde la palmera y tomar una foto de sí mismo abajo, en el café del parque, documentando el momento de la revelación es el mayor deseo de este escritor. Es el anhelo de volver a ser nadie, un testigo anónimo a la espera de señales que hagan vibrar el mundo. De allí la necesidad de refugiarse en lugares de abandono, regiones relegadas donde el entorno queda suspendido y la persona se ausenta, se vuelve indistinta, imprecisa.

El narrador persigue esos trances por fuera de la multitud, del tumulto de la Feria del libro y ansía algún tipo de compensación, una sorpresa, una conexión entre el pasado y lo nuevo, sin embargo, no encuentra la evasión esperada. No es una opción buscar en el paisaje urbano rastros del pasado, como antes había hecho en ciudades europeas, pero reconoce esa sensibilidad condicionada del viejo continente, que empuja a los paseantes a venerar la historia. Nota que sólo en las ciudades europeas perviven esas huellas del pasado y se traducen en un presente dichoso, que en cambio, en otros lugares del mundo, como en el sur de Brasil, no hay ningún apogeo que celebrar. En medio de este trance meditativo, se da cuenta que internet modificó su percepción urbana, que antes las impresiones conservaban una identidad de origen. La pérdida de contexto fijo y la experiencia desvaída lo llevan a reflexionar sobre la pérdida de la capacidad del hombre moderno para experimentar.

El adormecimiento de los sentidos tiene que ver con el uso de las “nuevas” tecnologías. Si pensamos en lo que propone el ensayo de Susan Buck Mors en “Estética y Anestésica: Una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte” (2015), sobre el texto benjaminiano “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, encontramos la intención de volver a vincular lo externo y lo interno desde un *sensorium corporal* disponible a las circunstancias. De hecho, el término *estética* en su origen griego, nos remite a la idea de percibir a través de la sensación, o sea una experiencia sensorial de la percepción. Luego, el concepto sufre una inversión y pasa a referir formas culturales. En este sentido, el adormecimiento de la capacidad perceptiva tiene su fundamento en la vida del hombre moderno. Walter Benjamin retoma la tesis de Freud para pensar a la conciencia como barrera

protectora de experiencias traumáticas, pero como la percepción deviene experiencia solo cuando se conecta con recuerdos sensoriales del pasado, la anestesia de los sentidos en la modernidad hace que la crisis en la percepción sea la norma. Quizás, podemos imaginar, que por eso el escritor de *Mis dos mundos* busca instalarse en lugares de abandono, donde el ejercicio del pensamiento se estimula con la percepción y, a la vez, le permiten descansar de los estímulos de las ciudades, ciudades que se muestran siempre iguales a sí mismas para ojos que sólo distinguen lo repetido. En el parque da con el entorno adecuado, donde recupera una capacidad de reacción que lo conecta nuevamente con el mundo. En definitiva, lo que persigue es un nexo entre la ficción y la realidad.

El sistema nervioso no está contenido dentro de los límites del cuerpo. El circuito que va de la percepción sensorial a la respuesta motora comienza y termina en el mundo. Así, el cerebro no es un cuerpo anatómico aislable, sino parte de un sistema que pasa a través de la persona y su ambiente (culturalmente específico, históricamente transitorio). En tanto fuente de estímulos y arena en la que tiene lugar la respuesta motora, el mundo exterior debe ser incluido si queremos completar el circuito sensorial (Buck Mors 2015 170).

El escritor de *Mis dos mundos* para salir del tedio inminente, eliminar esa sensación de desgano, ese hartazgo anticipado, se predispone a vaciarse de lo conocido, a descansar sus ojos que sólo ven lo repetido y abrirse así a las sorpresas, a nuevas conexiones que despierten su sensibilidad adormecida, para convertirse en un observador atento y encontrar los rastros mínimos que oculta la condición del presente. En ese viaje al pasado, que se hace presente en el recuerdo mientras camina por el parque de Porto Alegre, descubre la experiencia de la temporalidad particular a la que se expuso al recorrer las ciudades alemanas.

Por diversos motivos, la visita a esta ciudad alemana me enfrentaba a una temporalidad particular; era un viaje al pasado y, en parte, a una forma del pasado que me pertenecía indirectamente. Por un lado, hacía una buena cantidad de años que no veía a mi amigo, y estar con él ahora me llevaba a revivir de un modo inesperado, y con resultado incierto, varios recuerdos y una época dejada bien atrás por ambos; y por otro lado, desde que el tren había atravesado la frontera belga, mis prevenciones acerca de este país, Alemania, relacionadas con la

eliminación de buena parte de los miembros de mi familia ocurrida durante el Holocausto, no se habían hecho palpables, y pero que eso, al contrario, se traducían por lo tanto en un apagado sentimiento de culpa y de frustración (*Mis dos mundos* 61, 62).

Esa temporalidad enrarecida aparece simbolizada en el reloj invertido. El escritor busca esos trances meditativos que le permitan acceder a las claves del pasado. En este caso, al pasado paterno, antes puesto en primer plano en su relato de inicio, *Lenta biografía*. Pero lo hace, no para interpretar ese pasado, sino para devolverle a la experiencia literaria la posibilidad de acceder a algún tipo de experiencia trascendente. Experiencias como las que proveen las estatuas de Rafaela Baroni, que Sandra Contreras (2016) recupera en su ensayo “Sergio Chejfec, iluminaciones profanas”, para imaginar el lugar de la literatura desde los relatos de Chejfec, como camino para una reposición de lo aurático, para una *iluminación profana* que convierta al escritor en un informante de saberes en proceso de extinción. Al referirse al volumen de cuentos de *Modo linterna*, Contreras acerca la visión benjaminiana recuperando el mundo objetual del surrealismo, para de esta manera leer históricamente el mundo moderno con sus fantasmagorías, pero alejando esa realidad de las ciudades decimonónicas y baudelerianas y colocando al escritor en el inicio de la era digital, que con su “modo linterna” enfoca la realidad:

Algo, sin embargo, parece concernirles. Tal vez la inclinación por la interpretación histórica de ese caminante que conecta ciudades con montañas, naturaleza con cultura, arte con artesanía, a la que, a decir verdad, no se le podría negar inspiración materialista o quizás, simplemente, la atmósfera envolvente que producen de entrada, en los primeros relatos del volumen, las imágenes de luz superpuestas a la oscuridad (Contreras 2016 123).

En nuestra lectura de *Mis dos mundos* es el reloj invertido el que nos conecta, no solo con Sebald y la lectura de Speranza de los relojes de *Austerlitz*, sino también con *La persistencia de la memoria* (1931) de Salvador Dalí que hace del tiempo algo distinto de lo que propone el sistema capitalista, que contabiliza las horas laborales siguiendo incansablemente el tic-tac del reloj. En este sentido, el surrealismo viene a abrir una grieta

en la temporalidad del relato, dislocando al tiempo racional y mecánico para instalarnos en otra dimensión. La imagen, la foto que ocupa el lugar de la descripción para los surrealistas, en la evocación de los ojos sebaldianos de *Austerlitz*, se instala en el recuerdo del narrador de *Mis dos mundos*, para abrir un surco en su sensibilidad adormecida y recuperar la sensación de vértigo provocada por una mirada que sacude el entorno y lo despabila. Es el poder invocador de la lectura que envuelve al recuerdo en una sensación del presente.

Jacques Rancière (2013) polemiza acerca de las imágenes. Revisa lo que expone Roland Barthes en *La cámara lúcida*, pero no en el sentido temporal que retomamos, mediante la lectura de Graciela Speranza (2017), donde el nuevo *punctum* es el tiempo. Rancière se refiere a lectura barthesiana de la foto de Alexandre Gardner de Lewis Payne, de 1865. Lectura clave para reincorporar el régimen ético de legibilidad de las obras de arte:

Barthes remite así la foto a la *imago* latina, esa efigie que aseguraba la presencia del muerto, la presencia del ancestro entre los vivos. Reanima así una polémica muy vieja sobre la imagen. En el primer siglo de nuestra era en Roma, Plinio el viejo la emprendió contra esos coleccionistas que poblaban sus galerías de estatuas de las que ignoraban a quienes representaban, estatuas que estaban allí por su arte, por su bella apariencia y no como *imágenes* de los ancestros. Su posición era característica de lo que yo llamo el régimen ético de las imágenes. En este régimen, en efecto, un retrato o una estatua es siempre una imagen de alguien y obtiene su legitimidad de su relación con el hombre o el dios al que representa. Lo que Barthes opone a la lógica representativa del *studium* es esa antigua función de construcción de la *imago*, esa función de efigie que asegura la permanencia de la presencia sensible de un individuo (Rancière 2013, 111).

En este sentido, las *imágenes pensativas* permiten reflexionar sobre una dimensión ética porque evocan con fuerza al referente, como en esos ojos de filósofos y como en todas las imágenes de *Austerlitz*. Siguiendo la hipótesis de Kuffer (2014-2015), para Sebald sólo la literatura puede emprender un intento de restitución. Desde la dialéctica entre el recuerdo de la vivencia y la historia, se disuelven las fronteras entre documento e imaginación y esa dialéctica de raíces benjaminiana, que busca la verdad de la historia que se revela en los vencidos, asume un compromiso ético porque el cómo procesamos aquello que sabemos del

pasado depende de cómo llegamos a saber lo que sabemos. Aquí la temporalidad de lo narrado se vuelve central.

Para Kuffer (2014-2015) la prosa sebaldiana apuesta por un tiempo homogéneo que no respeta cronología, que se abre a correspondencias históricas desde un presente permeable a esos encuentros con el pasado, al que se dirige el historiador benjaminiano.

De algún modo, ese terreno mental que prepara el escritor en el parque de *Mis dos mundos* permite pensar a la tarea que emprende en *Lenta biografía* y en *Los planetas*, ya que intenta restituir el pasado de su padre y la vida de su amigo desaparecido durante la dictadura militar en la Argentina. Encontramos, entonces, esas revelaciones, como *iluminaciones profanas*, atravesadas por una temporalidad que permite decantar las imágenes precisas donde se despierta la *pensatividad* del mundo.

No hay imágenes fotográficas del padre de *Lenta biografía* ni del amigo de *Los planetas* pero sí hay una búsqueda de verdad, cercana a como lo plantea Diana Klinger en *Literatura e ética* (2014). Al comienzo del ensayo, la crítica cuenta una anécdota del etnólogo James Pichard en ocasión de un trabajo de campo en una aldea en África. El relato refiere a una tormenta que arrasa con una cabaña, la cual cae encima de un hombre y lo mata. El jefe de la tribu reúne al grupo en una ceremonia sagrada para realizar una brujería y preguntarle a los dioses por lo sucedido. El antropólogo les explica a los nativos que los pilares de la cabaña estaban viejos y que el viento los derribó. El jefe lo mira sorprendido y le responde que todo el mundo sabe eso, que lo que ellos quieren saber es por qué sucedió cuando estaba ese hombre adentro. De algún modo, esos trances de ensoñación que abren la puerta a revelaciones persiguen esa conexión entre sagrada y profana de la historia con la que la crítica abre su ensayo.

Para Klinger (2014), la literatura y la vida se encuentran en situaciones autobiográficas donde se mezclan los dos mundos y lo que pertenece a la literatura se mixtura a tal punto con la realidad de la vida, que son indiscernibles. El escritor de *Mis dos mundos* persigue ese despertar para acceder a esa “fiesta perdida”, a esa profanación de la que habla Giorgio Agamben en “Elogio de la profanación” (2005 [2013]), en donde con una resonancia benjaminiana nos recuerda que el juego funciona como un órgano de la profanación. Por esto, ante la sociedad anestesiada e imposible de profanar, los escritores y críticos persiguen *iluminaciones profanas*, o sea, algún indicio de revelación que restituya la sensibilidad

necesaria para reencontrarnos en comunidad, aunque sea en el espacio imaginario que puede proponer la literatura.

Así como para Susan Buck Mors, en su lectura sobre el ensayo de Walter Benjamin, el ser humano moderno tiene vedada su capacidad sensible, para Giorgio Agamben el mundo moderno se ha vuelto imposible de profanar

Por esto, en el Museo, la analogía entre capitalismo y religión se vuelve evidente. El Museo ocupa exactamente el espacio y la función que hace un tiempo estaban reservados al Templo -o a los peregrinos que recorrían la Tierra de Templo en Templo, de santuario en santuario- corresponden hoy los turistas, que viajan sin paz en un mundo enajenado en Museo. Pero mientras los fieles y los peregrinos participaban al final de un sacrificio que, separando a la víctima de la esfera sagrada, restablecía las justas relaciones entre lo divino y lo humano, los turistas celebran sobre su persona un acto sacrificial que consiste en la angustiada experiencia de la destrucción de todo uso (Agamben 2005 [2013] 110).

Si Benjamin le pide al arte que le devuelva al *sensorium* corporal su capacidad de sentir, desbloqueando los límites que la dominación capitalista impuso sobre nuestros sentidos, Agamben imagina que profanar lo improfanable es la tarea del arte de las generaciones por venir: “La profanación de lo improfanable es la tarea política de la generación que viene” (Agamben 2005 [2013] 119).

La literatura chejfeana encuentra su dimensión ética acorde con las exigencias del arte del presente, al buscar en esos trances meditativos, en esos momentos de observación, las revelaciones parpadeantes que pueden provenir del universo objetual, como el reloj invertido de *Mis dos mundos*, o bien, de personajes que tienen referentes reales, que sufrieron en carne propia las atrocidades de la historia, como su padre en *Lenta biografía* y su amigo en *Los planetas*.

La literatura y la realidad

Existen procedimientos narrativos que hacen de la representación clásica la lógica hegemónica que prevalece a lo largo del siglo XIX. Los relatos comprendidos dentro del *realismo decimonónico* ofrecen una versión de la historia, de una época, a partir del encuentro de aspectos de la vida colectiva, de la sociedad y de los rasgos, las características distintivas de los personajes. Nos interesa recuperar esta perspectiva ranceriana porque la enunciación que visibilizamos en los relatos de Chejfec se sostiene en ciertos parámetros del *realismo*

clásico, como la omnisciencia y la búsqueda de un panóptico que tiende a la objetividad y la mirada particular de sus personajes, en un ir y venir asociativo que interconecta a las narraciones, mediante un hilo difícil de seguir. Además, es importante recuperar las lógicas de legibilidad del régimen representativo porque, por más que el régimen estético abre posibilidades de lectura, en lo que refiere a la narración literaria, específicamente, la lógica de acciones continúa siendo la forma más habitual de abordar el estudio de la ficción de Chejfec.

Entonces, proponemos el *pensamiento temporal* como modulación enunciativa, la cual no se apoya en la lógica de la acción pero tampoco en la dimensión subjetiva de los personajes, sino que aparece una nueva opción donde la errancia en el devenir discursivo ofrece un potencial para revisar el intercambio entre acción y pensamiento, y entre descripción y acción. Esta forma narrativa nos muestra que la reflexión no queda limitada a una perspectiva subjetiva sino que conforma un modo de observar el mundo, que es propio de este tiempo histórico, de este presente de comienzos de siglo XXI.

Como bien afirma Chejfec en el ensayo “Breves opiniones sobre relatos con imágenes” (2005), los estudios culturales verificaron que la literatura ya no es funcional para acceder al entramado social. Sin embargo, hay algo en la incorporación de imágenes que le devuelve a la narración el poder de trabajar la experiencia individual con algo del orden de lo testimonial. Las imágenes, en cualquiera de sus formas (fotos, impresiones de boletos de compra, papales manuscritos sobreimpresos, estampillas, etc.), le imprimen al relato en el que se insertan una fuerza documental que nos permite retomar la pregunta por la verdad, no ya por el verosímil, sino por otras maneras de señalar, imaginar o crear aquello que podemos tomar por cierto. En este punto es que la escritura y la realidad se vuelven a encontrar en una profunda resignificación del potencial de la ficción para decir la historia.

Esta necesidad de una validación externa como procedimiento que se efectúa al interior de la narración está intrínsecamente vinculada con aquello que la *pensatividad* de las imágenes le devuelve a la *pensatividad* narrativa. La narración se articula a partir de momentos que decantan de un proceso de asociaciones vinculadas entre sí, según una situación de inicio, que sirve como matriz para proyectar el relato hacia lugares de abandono, trabajos de memoria y ejercicios de imaginación, los cuales, combinados, se detienen en escenas de *pensatividad* donde el mundo se pone de manifiesto.

A la inversa, entendemos que ese valor documental que visualizamos en la escritura sebaldiana no es fruto privativo del poder de la imagen sino que, al contrario, es deudor del *realismo clásico*, que con su desproporción le da al pensamiento la misma jerarquía que a la acción novelesca, sin perder la capacidad de ser ficción. En este sentido, la temporalidad de las historias sigue siendo central para resignificar el potencial reflexivo como parte de un engranaje narrativo que tiene a la ficción como su principal aliado.

Chejfec propone que las imágenes que Sebald incorpora en sus relatos producen un efecto desestabilizador que busca trastornar la relación entre relato y experiencia individual. La redundancia icónica y la necesidad documental establece un duelo entre lo decisivo y lo accesorio en el relato y esta inestabilidad se contagia a las palabras, a lo verbal. Aquí las imágenes, como la narración, escapa a la lógica de la representación, porque no vienen a comprobar lo representativo del lenguaje, ilustrándolo, tampoco a decir con imágenes significados vedados al lenguaje verbal, sino que su función es la de desestabilizar los modos canónicos de leer determinadas operaciones estéticas.

Si las imágenes le aportan complejidad es porque antes esa suspensión del juicio clásico aconteció dentro del dominio de la ficción. En este punto, comprender que este desplazamiento está en el inicio del pasaje hacia lo que con Rancière llamamos régimen estético de las artes significa colocar en el mismo plano la fuerza documental, que pueden tener tanto lo verbal como lo visual.

La pensatividad de la imagen es el producto de ese nuevo estatuto de la figura que conjuga, sin homogeneizarlos, dos regímenes de expresión. Regresemos, para comprenderlo, a la literatura, que fue la primera en volver explícita esta función de la pensatividad. En *S/Z*, Roland Barthes comentaba la última frase de *Sarracine* de Balzac: “La marquesa se quedó pensativa”. El adjetivo “pensativo” retenía por derecho propio su atención: parece designar un estatuto de espíritu del personaje. Pero, en el lugar donde lo pone Balzac, en realidad hace otra cosa completamente diferente. Opera un desplazamiento del estatuto del texto (Rancière 2013 119).

La *pensatividad* no es un atributo que solamente pueden despertar las imágenes, sino que incluso antes, los relatos abrieron sus puertas para que sus estructuras se cayeran a

pedazos. La indefinición entre los dos regímenes de expresión, porque la representación sigue operando, es la responsable de abrir la interpretación, al punto de que volvemos a postular a la potencia de la escritura ficcional como el espacio privilegiado para ver allí a las fuerzas de la historia.

Para Rancière, al suspender la acción en el final del relato, Balzac reserva el sentido del texto en pos de una indeterminación expresiva. Allí Barthes lee la marca del “texto clásico” en ese sentido en reserva, en ese excedente de plenitud. En cambio, Rancière reconoce la marca del “texto moderno”, del régimen estético de la expresión. En el gesto de suspender toda conclusión, lo que se interrumpe es la relación entre narración y expresión.

Desde esta perspectiva teórica retomamos el ensayo de Chejfec “La historia como representación y condena” (2005) para reflexionar acerca del vínculo entre la ficción y la historia que la literatura de Sebald viene a resignificar. Chejfec sostiene que Sebald representa una sensibilidad de la época sobre todo porque su forma de narrar es contemporánea, que sus narraciones descriptivas y analíticas parecen el resultado de un dispositivo de observación e interpretación que recorta y selecciona el mundo. Sin embargo, según su lectura, la forma inesperadamente cerrada de *Austerlitz* oculta una serie de problemas para la literatura del presente, los cuales insisten como obstáculos de las narraciones del presente. Chejfec se refiere a la representación de la historia desde las coordenadas de la lógica de la acción, a la ficcionalización del terror y los cuestionamientos en torno a la ética de la escritura ficcional, su relación con la verdad y la estetización de la memoria como una banalización de la historia.

Desde la óptica del ensayo de Chejfec, el personaje de *Austerlitz* viene a ilustrar la composición del personaje decimonónico, con un aire stendhaliano, en el sentido de ser modelado por la fatalidad del cruce entre la historia colectiva y características personales. Por esto, afirma que Sebald en su última narración aspira más a actualizar una lógica de la representación, que a cuestionarla. Esta lectura es sumamente interesante para el debate que proponemos con la modulación narrativa del *pensamiento temporal*, justamente porque presenta una oscilación entre el régimen representativo y el régimen estético, sin quedar sujeto a una narración omnisciente, ni preso de la subjetividad de un narrador en primera persona.

A diferencia del narrador de *Austerlitz*, el personaje de *Mis dos mundos*, semejante al narrador de *Lenta biografía*, busca en la historia de su padre algún rastro o señal que le permita acceder a las claves de la historia, familiar y social, sin conseguirlo, pues no hay restitución del pasado paterno, pero sí una historia en común posible. El escritor-narrador tampoco encuentra sentido para su actividad literaria y en ese vaciarse y despojarse de expectativas, la revelación aparece:

En uno de esos largos interregnos de tránsito, mientras me acodaba contra una plataforma de hierro estropeada que se asomaba sobre el agua, tuve una especie de revelación. Igual que yo, ser errabundo, el pasado funcionaba como deambulación, algo sin dirección precisa y mucho menos prefijada, que puede absorber todo nuestro tiempo disponible o puede no atacarnos nunca. Incluso más, como un sonámbulo que ha olvidado su sueño y no sabe si ha despertado. Yo me estaba convirtiendo en una de sus víctimas acaso ejemplares, con la consecuencia de terminar hundido en la esterilidad. Estaba justo en el momento del primer síntoma, pensé, la ausencia de deseo por conocer (*Mis dos mundos* 71).

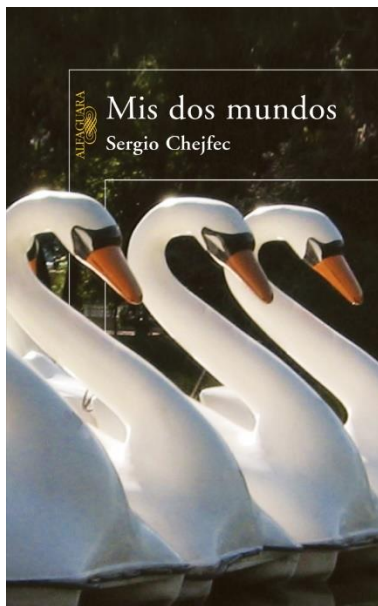
Esa ausencia de deseo por conocer se traduce en un ser humano que se siente vacío de expectativas y, por eso, apto para recibir las señales de lo externo. Es justamente en esas deambulaciones imprecisas que puede revelarse el pasado, a veces condensado en una imagen, o en un modo de estar, en una reminiscencia donde es posible observar el lenguaje del mundo, de las cosas y con ellas, al pasado, a lo oculto de la historia. En esos tiempos superpuestos, el narrador imagina ser el anciano, imagina su yo del futuro en un encuentro fortuito y fugaz, como sucede en *El otro* de Jorge Luis Borges, donde el ensueño justifica el olvido. Ese ser del futuro era una advertencia retrospectiva, una especie de operador temporal de su vida, que le avisaba que debía mantenerse alerta a las señales para encontrar los puentes que habitan el presente.

La comodidad del parque permite que llegue ese yo del pasado a observar al yo de ese otro presente, y le ayuda a pensar en los legados para sus sobrinos, esos objetos curiosos y repletos de sentido, como el reloj inverso, que simbólicamente es una conexión al pasado, a un tiempo que marcha hacia atrás.

Me había pasado en el aviario, en el jardín-laberinto, y me ocurría ahora en la alameda de la fuente de agua. Pese a carecer de límites físicos eran espacios bien circunscriptos, sectores reducidos y autosuficientes que tenían un efecto mundo, debe haber un modo de llamarlo mejor, un equilibrio ejemplarmente ganado entre paisaje y ambiente, con un obvio impacto sobre la percepción de las personas (*Mis dos mundos* 77).

La literatura habilita el contacto entre tiempos y mundos posibles. A partir de una relación espacial, tal vez alegórica, encontramos en el parque de *Mis dos mundos*, los ecos del Nocturama de *Austerlitz* de W. G. Sebald en el aviario, una resonancia de Jorge Luis Borges en los jardines orientales y una evocación a Juan José Saer en ese agua pulverizada en átomos del mate cebado cerca de la fuente central. Claves dispersas por esa caminata desesperada, por las pistas de la ficción para señalar algo del mundo. Así, el caminante calibra el dispositivo óptico para observar la confluencia de realidades que conforman al presente. El narrador descubre en esos trances un modo de percibir al tiempo, de habitarlo, de narrar.

El escritor menciona la foto de las casillas aladañas al aviario y la de los cisnes a pedales del lago. Es la foto que ilustra la tapa de *Mis dos mundos* en las ediciones de Alfaguara y de Candaya.



27-*Mis dos mundos* (Chejfec).



28-*Mis dos mundos* (Chejfec).

Se trata de esos bichos inanimados que pueden cobrar vida si uno se las asigna, como las estatuillas de Rafaela Baroni y la mesita de teléfono del cuento “Todo el peso de Dios”. El mundo material vibra y da señales, como partes del universo de Sergio Chejfec, siempre interpelando y sugiriendo sentidos posibles, haciendo de nexo entre las percepciones y las revelaciones.

Sobre el final, reaparece ese deseo de aparentar ser normal, de verse identificado con los seres que lo circundan y de creer ser saludado por vendedores ambulantes que, en realidad, lo ignoran, de querer ser alguien desprevenido que actúa su vida sin esfuerzo. Otro régimen temporal alberga esas vivencias, lo llevan a un tiempo antiguo, lejano, y no a un pasado reciente. Dislocaciones temporales que lo dejan instalado en una dimensión diferente, autónoma, ideal para convertirse en testigo, para registrar lo necesario y escribir algunas señales del pasado. La vida aplicada de los animales del lago, incluidos los cisnes a pedal, dejaba su enseñanza, mostraba una apatía propia de nuestro tiempo, los sentidos adormecidos, la anestesia en la que estamos inmersos.

II-El relato de la Historia y la imaginación.

El giro ético entre la representación y la pensatividad

En el comienzo de *Los planetas* (1999) el sueño de Grino actúa como una premonición propiciatoria, al estilo de las conductas ciudadanas de los personajes en *El aire*, como por ejemplo cuando actúan como si lloviera y luego se larga el chaparrón. Soñar que la pequeña Sela cae del árbol y que al día siguiente suceda el accidente, traslada la secuencia a una dimensión fantástica. La pregunta por el poder de los sueños es el motor de inicio de una ficción que recorre las aristas de un *pensamiento temporal*, que va en busca de un relato acorde a los vértigos de la imaginación, cuando persigue las posibilidades en torno a la desaparición de un amigo. Esta muerte se ubica en un contexto de desapariciones que tienen un trasfondo histórico, el cual nos envía a la Argentina de 1976, cuando un régimen de estado militar impone su poder por la fuerza y decide el destino fatal de sus víctimas.

El relato de Grino y Sela con el que abre la novela se suspende rápidamente para dar paso a una escena que transcurre en un bar, donde el narrador está leyendo un periódico y se encuentra con una noticia sobre una detonación en el campo. No sabemos la relación entre Grino y Sela y este personaje que está sentado leyendo el periódico. La frase: “Algo ocurre y el escenario se transforma” (13) funciona como puente de dos situaciones inconexas que tienen en común una percepción temporal. Lo que ambas situaciones de inicio nos proponen es que al dislocar la forma en que solemos percibir el encadenamiento de los hechos en la realidad, nos vemos en la necesidad de posicionarnos en otro ángulo que deje ver las cosas desde otra dimensión. Queremos decir que si el sueño precede a los hechos y la noticia del periódico, tal vez como ocurre en *El aire*, también prefigura la realidad, debemos abrir un surco en la imaginación donde las cadenas casuales se quiebran para dar paso a otro orden y, así, quedarnos a la espera de que el mundo se ponga de manifiesto, al seguir lógicas hasta ahora desconocidas o improbables.

El planteo de inicio de *Boca de lobo*, donde el narrador se inquieta porque la geografía no cambia pese al tiempo y a las transformaciones de los hombres que la habitan, esboza la reflexión que precede al presente de enunciación en *Los planetas*. El personaje recuerda el momento de lectura que provoca el impulso de la ficción. Aquella geografía que no sufre modificaciones a pesar del tiempo y que, sin embargo, es la medida de los cambios, ya está

presente para el narrador que imagina, en un lapso de tiempo inconmensurable, el trágico final del amigo:

Algo ocurre y el escenario se transforma. La detonación se produce puntual. Uno puede imaginarse el estruendo de piedras partidas, ramas quebradas, la explosión de la tierra que sólo termina cuando, paradójicamente, se ve que nada recupera su lugar original. Muchas veces se tiene la impresión de que los cambios en la naturaleza no perduran; aunque sean brutales, incluso violentos, sus efectos decantan rápido, se pliegan al paisaje general y enseguida vuelve también el silencio, que es cuando está todo listo para recomenzar (*Los planetas* 13).

La noticia que lee el narrador en el periódico abre una grieta en la sucesión del pensar que lo lleva a un *no tiempo*, a un abismo en donde el pensamiento se encuentra con un ejercicio de imaginación que implica sentir el pánico que produce la posibilidad de que su amigo haya estado acompañando a esas piedritas que detonaron en la intemperie. Ingresamos en la historia desde un lugar donde la frontera entre lo posible y lo imposible, lo pensable y lo impensable se desdibuja, y el tiempo se suspende para abrirse en un relato fractal, en donde algunas sensaciones e imágenes intentan tener un lugar en una historia, que se articula en la imaginación, a partir del destino fatal del amigo, que es el que da sustento a la escritura.

El relato se dirige hacia un terreno de angustia, donde la evocación se construye con recuerdos de infancia y adolescencia, ensoñaciones y premoniciones que provocan momentos de *pensatividad*. La reflexión emerge de ciertas imágenes que pretenden hilvanar los hechos por una sutil trama de conexiones que, solamente, desde el pensar adoptan una lógica aprehensible.

La necesidad de narrar sobre el amigo desaparecido abre una serie de interrogantes sobre la ética de la imaginación y, desde un imperativo de rememoración, se genera el despliegue de un *pensamiento temporal* por el cual transita el terror que provocan los hechos.

El narrador recuerda esa tarde en que lee el periódico e imagina, por primera vez, un posible final para su amigo. Similar inicio para el narrador de *Mis dos mundos* cuando, sentado frente a su computadora, recuerda el momento en que estando en el sur de Brasil tiene la necesidad de esbozar una reflexión sobre su vida.

Así, en cada ficción chejfeana tenemos la situación de inicio que da impulso a la ficción. Se trata de momentos en donde el transcurrir temporal se suspende y es posible darle forma a una futura ficción, que aguarda el tiempo necesario para su posterior existencia. Las conexiones aparecen poco a poco en el relato, bajo formas tramadas en la mente del narrador durante los años que separan ese pensar particular, en el que se está gestando la ficción, y el ahora de la enunciación, el presente de la escritura.

La necesidad de colocar a *Lenta biografía* y a *Los planetas* en el cruce con una dimensión ética, responde al vínculo con lo histórico, arista que si bien puede estar presente en algunos pasajes textuales de otras narraciones, como en *Mis dos mundos*, no aparece en las demás ficciones del autor. Este acercamiento entre las historias justifica el vínculo entre ellas.

El presentimiento al que se refiere el narrador de *Los planetas* es el que va a abrir espacios en la imaginación para que aparezcan algunas *imágenes pensativas*, desde las cuales dimensionar la brutal desaparición. El relato se abre a una realidad compartida, en el sentido de que se inscribe dentro de un hecho de la historia política de la Argentina. Tenemos en mente que la dictadura militar de 1976 causó la desaparición de unas treinta mil personas. Esta información proveniente del ámbito-social y político tiñe a la ficción de un compromiso en relación con la verdad. Otro aspecto importante para hacer ingresar al régimen ético es la existencia de un referente real, como lo es el amigo desaparecido en el caso de *Los planetas* y su padre, exiliado del nazismo, en *Lenta biografía*.

El diario que lee el narrador cuando imagina por primera vez la muerte de su amigo, parece detenerse en la imprenta de sus letras sobre el papel y cancelar las posibilidades en una realidad consumada. Al igual que en *El aire*, la realidad encuentra un orden a ser descubierto cada vez. La novela entera cabe en ese ejercicio de pánico mental:

Entre el secuestro y la noticia había un lapso de varios días, un lapso que ahora no me atrevo a calcular, en parte porque no estoy seguro de poder hacerlo: esos días no fueron días, era una interminable masa de tiempo, también insustancial y capaz de reproducirse sin término, que por esas crueles situaciones del destino, como a veces se dice, precisamente habría de encontrar en el diario de esa tarde la promesa de terminar, si no de completarse por lo menos de cesar, adquirir

alguna forma y de esta manera quedarse a la espera de un después (*Los planetas* 15).

Al igual que Barroso en *El aire* cuando teme calcular el tiempo desde el abandono de su mujer, el amigo de M en *Los planetas* teme calcular el tiempo de ese intervalo entre la desaparición y la lectura de la noticia. Esta es la *imagen pensativa* que condensa todo el peso de la historia que se narra: el gesto del narrador en el momento de levantar la cabeza y quedar repleto de pensamientos, o bien replegado en una zona de la imaginación que se resiste a admitir las evidencias de la realidad.

Al inicio, leemos el sueño de Grino, el cual reaparece sobre el final. Luego, la escena del escritor en el bar, sentado con el diario en el momento que levanta la vista y se queda *pensativo*. Esa carga de pensamientos implica el espesor de la novela, donde, de manera cíclica, van apareciendo situaciones vividas, imaginadas, recordadas y soñadas, en un espiral que termina con un sueño, que parece rozar la compensación, aquella que en *Mis dos mundos* se le niega al escritor que persigue una reflexión sobre su vida.

Recuperamos la estructura en espejo entre el inicio y el final, que envuelve a la historia para volver renovado del periplo y con suficientes argumentos para compensar, aunque sea de modo parcial, la pérdida. El temor experimentado por los amigos cuando son niños, en la primera historia narrada por M, se convierte en profecía en el transcurrir de las páginas, y aparece un deseo de compensación que, al leer el final a la luz del inicio, el relato consigue concretar. Una vez más, la historia termina como empieza, en este caso, con un sueño:

En el sueño que cierra la novela, S y M, adolescentes, están sentados uno frente al otro en el tren que tanta materia de reflexión les dio de jóvenes. En la realidad perfectamente simétrica del sueño se renueva el pacto de amistad entre el narrador y el amigo ausente, y S puede celebrar, brevemente, el espacio del recuerdo que hace posible re imaginar este pacto. La luminosa geometría de la imagen refleja una vez más la imaginación ética y utópica del desaparecido M (Niebylski 2012 119).

Desde este enigma secuencial entre los sueños y los hechos reales pensamos la relación con lo histórico, en cómo desde la ficción podemos acercarnos a determinados acontecimientos, que marcan a una sociedad en una época precisa, sin caer en una mirada totalizante, pero tampoco quedar sujetos en la parcialidad de un punto de vista. Lo que ocurre en la ficción es una dislocación entre órdenes de causalidad. El sueño preanuncia los hechos, los induce. Incluso, el del final redime la amistad y encuentra una forma de clausura en una estructura espejada donde vemos a los amigos, como si de una compensación imaginaria se tratara, concluir la historia juntos.

La trama que aparenta el orden cronológico del índice: “Comienzo: Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis y Final: siete”, retoma el epígrafe en el último capítulo: “Del conjunto de países invisible, el presente es el más extenso” (277), para revisitarlo aunando todas las aristas desplegadas, y luego observar las modificaciones de sentido operadas desde entonces.

No podemos discurrir sobre algunas ideas sin modificarlas; y aunque éste sea en parte el propósito de las opiniones, ahora quisiera apartarme de ello. Habitamos diversos países a la vez, de una transparencia tan cristalina que los hace invisibles, pero nunca el más luminoso. Y la actualidad es la condena más extensa, la que más dura. Desde la ausencia de M no sólo yo, también varios otros, residimos en un presente plano, desagregado de la realidad, dentro de un territorio cuyas fronteras si existen son imprecisas, dependen de nuestros movimientos, y donde sin embargo la quietud es la única alternativa adecuada (*Los planetas* 277).

El sueño se hace presente y allí se encuentran los amigos viajando en tren. Las escenas espejadas entre paisaje y personas se despliegan y ocupan un espacio, el silencio adopta la sintaxis de una verdad y la fusión de los amigos en una sola visión, se consume. La imaginación del ensueño responde con una salida posible en una escena, donde la realidad es el fiel reflejo de la aspiración del narrador.

Con un poco de imaginación podía suponerse que si en varios metros a la redonda la realidad en su conjunto, siendo nosotros dos el epicentro, era simétrica, no había ninguna razón para que no lo fuera también el resto del planeta. Y a ambos nos complacía esta idea, en definitiva la apoteosis de muchas de nuestras

aspiraciones, sobreentendidos y creencias, porque entonces podíamos imaginarnos iguales; y la importancia de la igualdad no radicaba sólo en la concreción de una equivalencia sino también en la revelación de una nueva identidad (*Los planetas*, 279).

Si bien la verdad no es una premisa de la literatura, existe como parte de un laboratorio donde ensayar posibilidades que abran la significación hacia otros sentidos y connotaciones, que escapen de los relatos hegemónicos y de censura acerca de estos hechos. La literatura busca en ese espacio donde quedan restos para operar desde allí y promover un acercamiento para legar un atisbo de lo acontecido. La verdad en la literatura se sitúa siempre en un plano difuso. Por eso, las narraciones que se preocupan por vidas atravesadas por tragedias de la historia, como en el caso de *Los planetas*, se construyen a partir de experiencias traumáticas causadas por el horror del terrorismo de estado. Los relatos deben responder de algún modo al giro ético que el arte contemporáneo asume en el presente.

La literatura como generadora de experiencias estéticas, le da un espacio a modos de sentir que condicen con nuevas formas de subjetividad. Entonces, el compromiso ético en el arte es necesario para establecer el vínculo entre literatura e historia.

El pensamiento de Jaques Rancière permite plantear las relaciones, muchas veces problemáticas, entre historia y literatura. Los regímenes ético, representativo y estético entrecruzan sus lógicas, para que sea posible narrar un modo de acercarse a la historia desde la ficción, de un modo que sea responsable con la verdad, con los padecimientos, si se quiere, en este caso, de los desaparecidos de la dictadura.

Nos interesa profundizar en la idea de “imágenes de la historia” para demarcar las posibilidades del discurso literario, en tanto discurso estético, para señalar una sensibilidad compartida por una sociedad, no ya en un sentido unívoco avalado por un personaje en el que desembocan las coordenadas de la historia, ni tampoco una trama perfecta que indique cómo interpretar los acontecimientos. Se trata de la búsqueda por contar en función de transmitir un sentir, para que la verdad de lo sucedido pueda ser revalorada y respetada de acuerdo con un mundo en común más justo.

En primer lugar, en el ámbito de las narraciones literarias, necesitamos situar en el *realismo* una redistribución radical de lo sensible, a partir de la caída de las jerarquías que

sustentan al régimen representativo y su verosimilitud, y entrar en la legibilidad del régimen estético del arte, donde los temas ya no tienen un tratamiento regulado por las lógicas de la acción novelesca o por los caracteres específicos de sus protagonistas, sino que, por el contrario, aparece una nueva relación con lo antiguo y con los modos de generar sentidos, desde un pensamiento que se volvió extraño a sí mismo.

El salto fuera de la *mimesis* no es para nada el rechazo de la figuración. Y su momento inaugural es generalmente llamado *realismo*, lo que no significa de ninguna manera la valorización de lo semejante, sino la destrucción de los marcos dentro de los cuales funcionaba. De ese modo, el realismo novelesco es en principio la inversión de las jerarquías de la representación (la primacía de lo narrativo sobre lo descriptivo o la jerarquía de los temas) y la adopción de un modo de focalización fragmentada o cercana que impone la presencia bruta en detrimento de los encadenamientos racionales de la historia. El régimen estético de las artes no opone lo antiguo a lo moderno. Opone más profundamente dos regímenes de historicidad (Rancière 2000 [2014] 37).

Desde esta nueva lógica de la ficción encontramos un nuevo tiempo que invita a imaginar un *realismo extraño* propio de la ficción de Chejfec, para ver en lo narrado otro pulso temporal y detenernos en momentos, donde el espesor del relato explota en los pliegues de una historia, donde estamos en condiciones de reestablecer el vínculo con lo social, teniendo en cuenta esas desapariciones que marcan el devenir de una nación.

Se trata de relaciones complejas y, más bien confusas, entre la potencia imaginativa propia de la escritura de ficción, como parte de un discurso que no se opone a la verdad, que tampoco se erige como falso, pero que, a su vez, no tiene modo de comprobarse como cierto. Un compromiso ligado a la exigencia de verdad, porque son relatos vinculados a tragedias de la historia, sucesos que involucran una arista política, que nos interpelan al momento de reflexionar sobre la construcción de imaginarios.

La relación con lo histórico es central para leer de qué modo el régimen ético opera en estas ficciones contemporáneas y ver las formas en que los relatos establecen una correspondencia con los referentes reales, con los indicios que perviven de un pasado, que vuelve palpable la verdad sensible que esconden los hechos.

Para Sergio Chejfec esa “verdad” que aparece intermitente en el tamiz de la ficción, complejiza aquello que muchos años después explicita en un pequeño texto publicado en *El visitante*, que lleva como título “La memoria disuelta en la literatura” (2017). El recuerdo de su amigo en *Los planetas* encarna en la letra M, pero deja abierto el juego de la ficción porque podía valer para cualquier nombre, incluso alguno que no tuviera a esa letra como inicial. El narrador se identifica con la letra S, que invita a reponer el nombre del escritor: Sergio.

Chejfec, en ese ensayo, afirma que la narración refiere a su experiencia en relación a su amigo desaparecido en la dictadura de 1976 y que su deseo de rendirle tributo se concreta de la mano de una ficción, en donde el narrador, que es él mismo, decide preservar el nombre real del protagonista, para así preservar al mismo tiempo cierta capacidad persuasiva del relato. Para el escritor, la narrativa moderna encontró una motivación en la tensión entre la conciencia individual y el mundo, y reafirma el sentido del discurso literario, justamente, cuando surgen dudas sobre el sentido del pasado. Así, intuye una nueva demanda hacia la literatura, que está en relación con la recuperación de la memoria, porque desde el lenguaje estético se puede intervenir en la lucha por esos significados en pugna. En este aspecto, encontramos una cierta similitud con los argumentos de Jaques Rancière, a propósito del rol que el arte puede ocupar en nuestra sociedad actual, al disputarle sentidos a otros discursos, como el político, y el histórico, por ejemplo.

La construcción de relatos que refieran a las tragedias de la historia es un imperativo ético que concierne a determinadas ficciones, cuando éstas se postulan en un cruce de elementos, donde existen procedimientos de *documentalidad*, que juegan un papel central, a la hora de construir una visión que problematice los traumas del pasado y que invite a la reflexión. En este aspecto, la *documentalidad* como la comprende Chejfec, o sea, como procedimientos que incorporan al universo ficcional, elementos que tienen una existencia real en el universo referido, trae al debate los modos de leer provenientes del régimen ético.

La referencia a una persona real en el personaje del desaparecido de *Los planetas* aparece en un texto ensayístico que dialoga con la ficción, la cual se despliega dentro de una temporalidad narrativa desligada de la representación. Sergio Chejfec ensayista revela que se trata de Daniel, cancelando las posibilidades que esconde la letra M. Así, descubre al referente real y aleja a la ficción de ese espacio ambiguo que le pertenece.

Pienso que ese sentido de no entender, ese estado de conmoción frente a las señales del pasado o la memoria, es la situación ideal que debe alcanzar la literatura. Un momento de agitación, entre intelectual -en la medida en que hay en juego premisas culturales y significados estéticos y dialógicos- y emocional- en tanto intervienen vicisitudes relacionadas con nuestra experiencia concreta, con los valores depositados en nuestras acciones, y con las emociones o sentimientos vividos entonces y que continúan trabajando en nuestra permanente e inconsciente evaluación del pasado. Por lo tanto, se nos presenta una escena que tiende a ser excluyente: tenemos una demanda de verdad, digamos de esclarecimiento, también de interpretación de la historia, y a la vez sabemos que difícilmente la literatura se conjuga según premisas de verdad. La literatura es un discurso verdadero solo en la medida en que establece una relación ambigua con la verdad y con lo falso (“La memoria disuelta en la literatura” 46).

Justamente, ese estado de *pensatividad* se logra mediante la lectura de *Los planetas* y no mediante el ensayo “La memoria disuelta en la literatura”. Como manera de volver aprehensible los hechos, desde un lugar que apela a lo sensible y no a lo racional, la historia se repliega en ese momento donde la imaginación se instala en un umbral donde lo impensable se vuelve realidad.

Quizás por eso recordé el secuestro de M en cuanto vi la noticia sobre la explosión. El intervalo entre ambos hechos significaba un ejercicio de pánico mental, imaginar la crueldad que sufrió hasta cuando, previo a la detonación igualadora, encontró el doble final que acababa con su vida y el horror. Frente al diario supuse que, después de esos días interminables, primaba de nuevo la razón -aunque una razón pueril y abominable: se había consumado la aniquilación, de la cual era tributario el secuestro (*Los planetas*, 17).

En ese tiempo se enmarca el relato que leemos en *Los planetas*. Esa es la situación de inicio, junto con la escena del sueño de Grino, que da impulso a la ficción. Después, el viaje imaginario continúa. Precisamente, Chejfec, en el ensayo “La memoria disuelta en la literatura”, menciona una anécdota de *Austerlitz* de Sebald, para graficar el modo en que la

literatura ofrece un acercamiento a memorias obturadas por la guerra y la represión. Recuerda que el personaje de Sebald que se exilia del nazismo en una comunidad indígena sudamericana y se dedica como única actividad a pintar cuadros que muestran variantes contiguas de la letra A. Así, explica que las relaciones entre propuestas estéticas y memoria histórica no son equivalentes, pero que la literatura nos permite indagar en lo terrible del pasado para informarlo, de algún modo, al futuro.

Edgardo Berg, en el ensayo “Memoria y experiencia urbana en *Los planetas* de Sergio Chejfec” (2005) observa en lo narrado a un pensamiento errante que se mueve bajo la forma inestable del ensayo y que afirma así lo inconcluso de la novela. En cambio, el *pensamiento temporal* como modo enunciativo permite leer los posibles sentidos de este encadenamiento del pensar en una historia narrativa que encuentra su potencia en momentos de *pensatividad*, eludiendo el recurso al ensayo. Hay pasajes donde el relato se suspende y hace aparecer sensaciones que están en el impulso que sustenta a la ficción, en este caso, la desaparición del amigo.

La dialéctica entre memoria y olvido nos habla de cómo el relato de una experiencia vivida depende también de cómo se olvida. Berg (2005) siguiendo el pensamiento de Slavoj Žižek, afirma que en la rememoración de antiguos traumas lo importante no es llegar a la verdad factual de algún acontecimiento, sino que en el retorno a ese episodio lo que cuenta es un “recuerdo del pasado”, es decir la manera en que el recuerdo actúa en el sujeto que enuncia. En este sentido, Berg (2005) también postula que Chejfec va más allá de la observación exterior y de la mirada retrospectiva melancólica. Aquí encontramos un punto de confluencia con nuestra tesis, sobre todo cuando comprendemos que la enunciación no se apoya en un narrador omnisciente, pero tampoco en la mirada fragmentaria y parcial de un narrador en primera persona.

El continuo narrativo se aprecia al seguir las acciones desde el pensar. Reconocemos el “efecto de fundido” con el que Beatriz Sarlo (2001) describe el narrar sebaldiano, en un pasaje entre diferentes ejercicios de imaginación, trabajos de memoria y lugares de abandono que no reconstruyen una historia lineal, ni se atienen a lo evocado por una subjetividad, sino que esa sensación de no avance narrativo es, más bien, un efecto de lectura que amalgama aquel lapso temporal, donde cae la mente del protagonista al enfrentarse a lo siniestro de la

desaparición del amigo. Entonces sí podemos dimensionar la importancia del logro de ir por encima de la mirada exterior y de la subjetividad melancólica.

Los planetas se abre con una frase que sirve de epígrafe a la novela y que puede pensarse como la plataforma móvil de su propia constitución textual y performance narrativa (“Del conjunto de países invisibles el presente es el más extenso”). El texto sugiere de que a pesar de que estemos en un perpetuo presente, en el mismo coexisten distintos tiempos-espacios que nos traen el pasado y nos permiten imaginar los futuros. Esos distintos espacios-tiempos son los diversos países del epígrafe, los distintos pero coexistentes planetas de la novela (Berg 2005 118).

Este trabajo con la temporalidad es la llave para acceder al recuerdo de M, sin caer en un relato en primera persona, pero tampoco en una vida desde la cual ver en funcionamiento las coordenadas de la historia. El espacio que abre el relato se expande en un pensar pausado y cauteloso donde un *realismo extraño* se adueña de las situaciones. Y la historia empieza como termina, pero al revés. Al inicio la pesadilla se vuelve realidad; en el final, la amistad se renueva y la mejor aventura de los amigos se consuma en una dimensión onírica que, como en la ficción, vuelve posible lo imposible.

Al rato, cuando el tren reduce la velocidad antes de Moreno, al final del recorrido, una detención notoriamente más lenta que las anteriores, sin duda debido, como a veces acordamos con M, al hábito de los pasajeros, puesto que ya todos saben que es la parada final, y esto hace percibirla como una culminación, concluye el sueño. Pero allí Moreno no es Moreno. Estamos llegando en realidad a la estación El Palomar. Tal confusión no provoca desconcierto alguno, no debemos retroceder ante ningún misterio. Es El Palomar bajo el nombre de Moreno. Incluso oímos anticipadamente el estridor de los pájaros, que desde los árboles de ambos andenes, incluido el de carga, y de los miles de árboles que rodean la estación, cubre por unos momentos el ruido del tren en lento movimiento. Entonces, justo cuando acabamos de frenar y el vagón inmóvil se ha convertido en la promesa del próximo viaje, observo el perfil de su cara mirando por la ventana y digo: “Ésta ha sido nuestra mejor aventura”. Ante lo cual M se da

vuelta y me responde con una sonrisa: “Sí, nuestra mejor aventura” (*Los planetas* 279, 280).

La historia que abre planteando la sucesión de “Sueño, pesadilla, verdad” invierte su propia lógica en espejo, al postular la pesadilla de los hechos primero, luego la verdad del ejercicio de memoria a la que lo expone la desaparición de su amigo y el sueño donde ambos están juntos, listos para seguir explorando el mundo. Esta lectura solo es posible contemplando el relato desde el inicio hasta el fin, hilvanando las escenas en una trama de asociaciones que buscan llenar el vacío de una desaparición inexplicable bajo lógicas racionales.

Entonces no estamos dentro de una historia ejemplar, sino dentro de un relato que es personal, subjetivo, pero que tiende a despersonalizarse al apoyar su aparato de enunciación en procedimientos que distancian al relato de una mirada parcial. O sea, aquello que observan durante los viajes, todos los personajes que aparecen y desaparecen, los periplos, desembocan en la posibilidad de continuar con la amistad más allá de las fatalidades de la historia, que a fin de cuentas, son las responsables de la desaparición.

La historia no es lineal ni unívoca, sino que es fractal y aleatoria, pero sigue los pasos de un pensar que reúne los sentidos dispersos en momentos donde la realidad parece detenerse. Por este efecto de ralentización que cae el tiempo de lo narrado, encontramos que el vacío de representación que señala Erin Graff Zivin (2012) en su ensayo “El lenguaje secuestrado: estética, ética y política en *Los planetas*”, se relaciona directamente con un modo de leer la narración desde la construcción de verosimilitud, desde una lógica de acciones. Decir lo indecible es una marca del régimen representativo porque, lógicamente, no hay relato que represente al secuestrado a través del ejercicio literario.

El narrador cuenta la historia de los amigos de la infancia como una manera de señalar la singularidad del otro y, al mismo tiempo, como una manera de subvertir la división entre el mismo y el otro. La relación entre identidad y alteridad se vuelve un punto crucial en la novela, porque, como veremos, esta relación estructura las condiciones de posibilidad y de imposibilidad de la representación. Por medio de una aproximación al otro (el narrador sostiene que M fue el escritor

“verdadero”), S adquiere la autoridad necesaria para contar la historia de la desaparición de su amigo (Graff Zivin 2012 88).

Quizás “decir lo indecible” ya no sea una aspiración de la literatura que forma parte de expresiones de lo que en nuestro presente podemos considerar como arte contemporáneo. Señalar los límites del discurso literario supone asumir que la ficción es legible sólo desde el régimen representativo.

Para plantear los alcances de la legibilidad del régimen representativo, retomamos una pregunta que formula Rancière en *El destino de las imágenes*: “¿bajo qué condiciones se le pueden declarar irrepresentables ciertos acontecimientos? ¿Bajo qué condiciones se le puede dar a este irrepresentable una figura conceptual específica?” (119). Al reflexionar qué decimos cuando pensamos que ciertos seres o hechos son irrepresentables, por medio del arte entendemos que debemos responder en el terreno donde se formula esta pregunta, que es dentro de las condiciones de legibilidad del régimen representativo del arte. La opción del relato del testigo como modo del arte se adueña de lo irrepresentable en tanto se asume la imposibilidad interna de la representación.

Se trata menos de contar el acontecimiento que de dar testimonio de un *ha habido* que excede el pensamiento, no solamente por su propio exceso, sino porque es propio del *ha habido* en general exceder el pensamiento. De esta manera, en la obra de Lyotard en particular, la existencia de acontecimientos que exceden lo pensable convoca un arte que da testimonio de lo impensable en general, del desacuerdo esencial entre lo que nos afecta y lo que nuestro pensamiento puede dominar. Entonces, lo propio de un nuevo modo del arte -el arte sublime- es inscribir la huella de este irrepresentable (Rancière 209 [2011] 120, 121).

Rancière argumenta que el sistema representativo está reglado por una dependencia de lo visible con respecto a la palabra porque la representación es un despliegue ordenado de significaciones, un sistema que regula lo decible y lo indecible y pauta las normas de inteligibilidad.

Rancière deja el concepto de ficción para pensar en lógicas narrativas y abrir el juego para equiparar el ingreso de información proveniente de otros discursos. Pero en la ficción

ingresan siempre datos del mundo social, lo que cambia es nuestro modo de leer esas operaciones y sus efectos. En este sentido es importante revisar de qué modo la crítica se ocupa de los cruces entre literatura e historia, y trabaja determinadas problemáticas, como por ejemplo la cuestión del judaísmo, presente no sólo en *Lenta biografía* sino también en *Los planetas* y en *Mis dos mundos*.

La soberanía estética de la literatura no es por lo tanto el reino de la ficción. Es por el contrario un régimen de indistinción que marca una tendencia entre la razón de los ordenamientos descriptivos y narrativos de la ficción y los de la descripción y la interpretación de los fenómenos del mundo histórico y social (Rancière 2000 [2014] 59, 60).

La *pensatividad* que buscamos en los momentos donde tiene lugar un extrañamiento temporal en las narraciones, se corresponde con el régimen estético del arte, donde las lógicas representativas quedan suspendidas porque se igualan sus jerarquías y se abre el juego a una dimensión ética, que retomamos desde ese régimen de legibilidad. O sea, cuando la imagen es el doble de una cosa o como aquel testigo liso y llano que busca reproducir, sin el código de la representación, determinado hecho o vivencia. Entonces, los sentidos se disparan en un código que nos interpela y que debemos discutir para decodificar el *valor* de determinadas expresiones de la literatura contemporánea. Entendemos que este régimen de legibilidad supone incorporar lógicas provenientes del régimen ético, como la discusión en torno a los referentes reales, y también del régimen representativo, donde el corte con la lógica de acciones abre un espacio para leer otros intersticios narrativos, otra temporalidad de la ficción. Por eso, la modulación enunciativa que proponemos para leer estas historias, supone ir más allá de lo irrepresentable, o más bien, situarse en el plano de un pensamiento que guía la trama y atraviesa momentos donde la omnisciencia de adueña del relato y pasajes donde la confesión autobiográfica se vuelve tangible, para no quedar sujeta de ninguna de éstas dos formas narrativas.

Más afín con el *pensamiento temporal* que hilvana las situaciones por encima de la anécdota y de la subjetividad del narrador, encontramos el concepto de paralaje, desarrollado por Dianna Niebylski (2012), quien en su ensayo “Paralajes de la memoria, desviaciones del duelo y otras ilusiones ópticas en *Los planetas*” explica que en el campo de la fotografía se

denomina “error de paralaje” cuando la imagen captada por la foto no coincide con lo visto por el fotógrafo a través del visor. La crítica señala ilusiones ópticas que hacen alusión a una mirada oblicua, a una alteración en la percepción de la realidad, una memoria que alude a los traumas generados por la violencia del Estado Militar. El escritor sobreviviente es el que lleva adelante el duelo por su amigo, sin encontrar un registro adecuado.

En un registro sintáctico y retórico oblicuo, y a través de las reiteraciones elípticas de su estructura, la novela de Chejfec se distancia tanto de la urgencia uni-direccional, acusatoria y restitutiva del testimonio como del registro pasional o psicoanalítico de la escritura del trauma: también rechaza todo intento de elaborar una memoria colectiva: más de una vez en la novela se pone en duda la validez de la opinión colectiva o del relato de y sobre la memoria; uno que descarta de antemano la ficción o la ambición del archivo en el sentido derridiano de la palabra (Niebylski 2012 102).

El efecto de paralaje se genera porque la historia avanza solapando tiempos y perspectivas. Resulta interesante acercar este “efecto de paralaje” al “efecto de fundido” con el que Sarlo (2001) describe la prosa de Sebald, donde se pasa de una escena a otra como si se solaparan entre sí. Estas aproximaciones al modo de narrar nos permiten reflexionar sobre el funcionamiento del *pensamiento temporal*, donde ejercicios de imaginación se combinan con trabajos de memoria para dejarnos ante la *pensatividad* de lo narrado, haciendo que resuene el estallido en la intemperie, como eco de un relato que persigue la fuerza de la ficción para legar los horrores compartidos. Se trata de una ciudad violenta que encubre a sus asesinos y violadores bajo el silencio de lo irreal.

El encadenamiento de escenas que se repiten con mínimas variables hacen posible líneas de lectura que, si bien no son comprobables, al poder imaginarlas generan la sensación tensa y violenta que la historia esconde como verdad irrefutable: el asesinato del amigo. Las imágenes que interconectan los episodios logran una densidad que hace explotar los sentidos de lo narrado.

Por ejemplo, la escena donde vemos a los niños amigos como testigos auditivos de una violación, supone colocar al ejercicio literario en el rol de intermediario, como una especie de filtro, para no exponer el horror sino pasarlo por sus entrañas y dar una imagen

que permita sospecharlo sin verlo de frente. Esta escena de los niños como testigos auditivos nos recuerda una escena de la película documental *Grizzly man* (2005) de Werner Herzog, cuando el director escucha el audio de la muerte de Timothy Treadwell y su mujer, ocurrida en el año 2003, en el momento en que es comido por un oso en una de sus visitas a la guarida que visitaba con frecuencia, como activista ecológico. La película no nos da acceso al audio pero sí a la imagen del director como testigo auditivo del horror.

Como caso inverso, también nos remite al ensayo de Chejfec sobre Sebald, “Sebald en la cámara de silencio”, donde un problema de hipoacusia parece aislar al escritor en una “cámara de silencio”, sería el caso opuesto, o sea un testigo sordo que observa todo. Aquí el debate tiene una relación lineal con la posibilidad de la representación, con estos modos indirectos de hacer visible algo.

El paralaje se asemeja a la distorsión o desajuste de quien narra y quien es narrado, comunicaciones incompletas, interferencias, cambios de plano, formas de señalar la brecha que separa al sujeto de enunciación del enunciado. Chejfec habla del desajuste perceptivo de los personajes sebaldianos en términos benjaminianos, como una técnica desviada, al estilo de una reproducción técnica deficiente, como la forma de develar una verdad sin seguir los protocolos que las versiones interesadas de la verdad imponen.

Pero esto, que podría implicar un desencanto o reivindicación benjaminianos, explica también que la eficacia de la técnica manipulada no se apoya en una capacidad de revelación automática, sino en su virtud para desequilibrar la percepción. No es coincidencia que el mismo Sebald, profundamente adepto a la iconografía y al paisajismo, haya elegido el oído como herramienta gracias a la cual la verdad se expresa con mayor contundencia, esto es, para su sistema de pensamiento, difícilmente representable (“Sebald en la cámara de silencio” 88).

No son los límites de la representación lo que nos interesa demarcar en nuestra lectura de *Los planetas* sino la potencia de la ficción para señalar la historia trágica de su amigo y la ética de la imaginación, que impone una escritura que tiene como contexto a los crímenes de Estado, desde una sutil verdad ligada a las emociones y al vértigo del horror.

Teniendo en cuenta la dificultad para distinguir al narrador en tercera persona de la voz de S y la mezcla constante del tiempo de los hechos y el de los recuerdos, dejamos que la progresión de la historia sea dirigida por un pensamiento que guía la trama.

El relato hace perdurar el eco del estallido, como un estruendo que los sigue aturdiendo. Explosión imaginaria que acaba con la vida de su amigo y que en la repetición busca marcar el transcurrir de la historia por esa *interminable masa de tiempo*. El uso de cursiva para fragmentos intercalados genera un movimiento en el relato, donde la cronología queda anulada pero también, poco a poco, la perspectiva omnipresente se confunde con la voz narradora de S. En la letra cursiva se cuenta la anécdota de cuando los dos amigos intercambian sus retratos como pacto de la amistad. Luego, la voz de S en primera persona se traslada hasta el momento del trueque, para ampliar detalles del importante momento vivido. En ese intercambio aparece una de las problemáticas que atraviesan al presente, que es el rol de la documentación de la vida cotidiana a través de la fotografía. Una zona del arte y la literatura contemporánea registra este fenómeno y sus efectos. Entendemos que no es menor que los amigos firmen la amistad con el intercambio de sus fotos y, no es casual, que esa foto del amigo desaparecido funcione ahora como prueba irrefutable del derecho a escribir sobre su vida y, sobre todo, acerca de su desaparición. La foto nunca se comparte, no la vemos, sólo tenemos el relato y las palabras que recuerda S y trae al presente bajo la forma del personaje M:

Lo miré sin entender: ¿Hacia dónde sino a pruebas y señales de nuestra vida, compartidas o secretas, aparte de las personas, podríamos dirigir los sentimientos?, pregunté en silencio. M no escuchó, pero continuaría hablando como si respondiera: Las fotos son pruebas de una realidad momentánea, siempre arcaica y desplazada, dijo con otras palabras; pero que por lo mismo carecen de valor documental, apenas reveladas ya son reliquias, son mudas; son el vínculo entre el pasado -la circunstancia que describe la foto- y el presente- el momento cuando la contemplamos. ¿Y qué hay entre el pasado y el presente?, preguntó levantando la voz. Nada, vacío bajo los pies; si pensamos que las fotos son verdades auxiliares, o no existe la verdad o la realidad no necesita pruebas (*Los planetas* 23, 24).

La exigencia de verdad, el régimen ético en términos rancierianos, se cancela con el ensayo de Chejfec donde revela el nombre de su amigo “Daniel”, otorgándole una referencialidad que en la ficción mantiene resguardada bajo la letra M. Luego, la narración se traslada a la calle donde vivía M, al ferrocarril que la atraviesa. La promesa de explicación a futuro tiñe las páginas. El barrio judío conecta la historia con la de *Lenta biografía*, donde el padre, como judío exiliado, se resiste a contar su vida. El acento extranjero del padre de M se asemeja al *idisch* del padre del narrador de *Lenta biografía*.

Los motivos se repiten en los textos. La historia de *Los planetas* encuentra motivos en común con otros relatos, como el ferrocarril de *El llamado de la especie*, la lectura de diarios en *El aire*, la fotografía de los amantes en *Boca de lobo*, el linaje judío en *Lenta biografía*. Y así como cada relato va tejiendo un telar de conexiones, que se apoyan en una situación de inicio, la cual da impulso a la ficción, también la narrativa chejfeana, como corpus de autor, va trazando conexiones entre un texto y otro, revisitando las temáticas y ampliando las reflexiones, siempre desde el modo enunciativo del *pensamiento temporal*.

En *Los planetas* la marca del presente al inicio de algunos párrafos hace que el relato oscile entre el pasado, los recuerdos y el presente de escritura. Marcas que van trazando un estilo de narrar cada vez más reconocible. En el tiempo del Kairós, también llamado como tiempo divino porque contiene a la eternidad en su interior, se despliega la novela, ese tiempo indeterminado donde algo importante ocurre. Es el lapso temporal que aparece cuando el narrador-personaje levanta la vista del diario, luego de presentir la muerte de su amigo, momento que ya está contenido en el epígrafe: “Del conjunto de países invisibles el presente es el más extenso”. La aparente cronología del índice se disloca desde el inicio, en esa sucesión de “sueño, pesadilla, verdad” que marca el ingreso a una dimensión macabra, si se quiere, donde el ejercicio de imaginación exige vislumbrar en la intemperie la detonación que corrompe al cuerpo del amigo.

A pesar de que no puede constatar que su amigo haya encontrado la muerte de esa forma, la noticia da por concluida la vida de M, y con ello la posibilidad de un reencuentro. La historia se posa en esa etapa previa a la formación de un pensamiento, cuando las emociones se estancan ante lo siniestro. Los pensamientos, ante el bloqueo que les opone la conciencia, eligen la forma de un sueño para manifestarse.

La culpa por convertir el triste final de su amigo en la anécdota que recoge su escritura le exige una compensación que funcione como homenaje, que de algún modo venere su memoria. Al narrar historias de infancia entremezcladas a la situación actual de los padres que soportan incólumes la desaparición de su hijo, hace aparecer algunos momentos de conexión entre el antes y el después, que ayudan a dimensionar la violencia que los circunda.

Los recorridos por la ciudad ya no serán compartidos, las historias en común quedan huérfanas para abrirse a otras posibilidades interpretativas, más acordes al terror que las separa. Entonces, la desaparición de M propicia un cambio en la percepción temporal. El narrador siente como si el presente se alejara, evoca las identidades cruzadas, el tema del doble y el cambio de fotos que conserva como talismanes. La historia cuenta cómo lo familiar se vuelve extraño, irreconocible, ante la presencia de la desaparición. Y en ese ir y venir por anécdotas de infantes: como cuando se van a vivir a la casa del otro y, en el recuerdo de niños, sus padres no reconocen al hijo ajeno y actúan con normalidad, como cuando M encuentra un ojo humano en las cercanías de las vías del tren, como cuando viajan al norte y en la frontera con el Paraguay se les complica el reingreso a la Argentina.

El relato pasa de la subjetividad del narrador a la omnisciencia, de la niñez al presente de adulto, con una libertad que sólo al seguir la continuidad de las escenas, en los zigzagueos de un itinerario de ensueños, se reconocen las posibilidades del *pensamiento temporal*, al momento de generar imágenes cargadas de significados, que no nos llegan de modo directo sino que se espiralan por las anécdotas y los recuerdos, como una configuración fractal que solo a la distancia logra mostrar la estructura recursiva que la sustenta.

Cuando la naturaleza es tan oscura que resulta imposible alcanzar la verdad, es mejor crear una organización eficiente, aunque ilusoria, que nos permita representarla como si fuera real. Estos temas, entonces, tenían asegurada su continuidad en el hecho de que ambos convivíamos con los trenes, y también gracias a la monotonía de nuestras vidas, una costumbre en la que poco a poco nos sumergíamos obedientes (*Los planetas* 29).

En cursiva leemos la historia de esta amistad. La primera historia de M y la segunda historia de M, como dos posibles universos paralelos que se abren a *imágenes pensativas*, como el ojo en las vías del tren preanuncia un cuerpo despedazado y la imagen de la bota que

pescan en el río, ambos vestigios humanos esparcidos por la superficie de la ciudad. Ese vagabundeo que en algún momento los hizo sentirse como linyeras, también es percibido por S como trayectorias individuales, como planetas que orbitan el mismo perímetro, pero a distancias y velocidades distintas.

El deseo de ser invisibles de los amigos de *Los planetas* recuerda el mismo anhelo del escritor de *Mis dos mundos* y también al vecino invisible de Caracas del cuento homónimo. Poco a poco, el mundo que evoca las ficciones de Chejfec aparece en escenas en donde reconocemos situaciones similares. Como los niños que comen barro alrededor del río que nos recuerdan a los niños que se ensucian las manos de tinta en *El llamado de la especie*, a los que merodean la basura en *Boca de lobo* y a los que juntan botellas en *El aire*. Similar a aquella organización tribal que el narrador de *Boca de lobo* descubre en torno a los obreros de la fábrica, aquí aparece en el relato cuando nos encontramos enfrente del jefe de una tribu indígena o de pobres. Los amigos profesan un culto a Marta, la niña formoseña que conocen en su viaje y que nos recuerda el culto pagano de los venezolanos por la vidente Rafaela Baroni, escultora que Chejfec coloca como protagonista en *Baroni: un viaje*. Sueños y escenas espejadas hacen de los amigos una dupla inseparable que busca confundir su identidad, en una zona de indefinición donde lo imposible se vuelve posible.

El tiempo de la historia

La situación de inicio en *Lenta biografía* (1990) describe el momento en que el narrador decide comenzar a escribir su vida. El tiempo de espera hasta la puesta en acto de la escritura lo lleva a preguntarse por el pasado de su padre, a imaginar, de una manera sutil, aquello referido, como si fueran señales que lo conducen a breves descubrimientos. No hay impedimentos para homologar esa voz en primera persona al escritor Sergio Chejfec, sin embargo, nunca se nombra como tal en el relato. La ficción le permite instalarse en una zona de la imaginación, donde supone que su papá se preguntaba: “¿de qué modo algo intangible como el pensamiento se convierte en palabras?” (10). Y así recuerda que su padre había deseado escribir en *idisch* la historia de su vida y que él, su hijo escritor, luego se encargaría de la traducción.

El ejercicio de imaginación que propone consiste en imaginar cómo habrán sido o eran los hermanos de su padre. El narrador sabe que sus tíos y abuelos murieron durante la

guerra y que su padre logró escapar del hambre hasta radicarse en la Argentina. Se trata de un pasado que no le pertenece directamente sino que lo hereda.

El padre un día le cuenta que el pueblo donde él nació ya no existe, que había sido destruido en la guerra. En otras oportunidades, recuerda cuando lo escuchaba cantar en *idish* e intentaba descifrar lo que sentía. El hijo narrador confiesa que la familia sabía que su papá soñaba todas las noches con sus familiares desaparecidos.

En *Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, en el capítulo “Terror y sueño”, Reinhard Kosellec narra las experiencias en los tiempos del Tercer Reich y retoma las relaciones entre historia y poesía, desde los postulados aristotélicos de credibilidad a través de su verosimilitud interior, según el encadenamiento de los acontecimientos. Desde la Ilustración, dice, las disciplinas sociales y las artes se vuelven permeables entre sí. Al novelista se le exige que haga hablar a la realidad histórica y al historiador se le pide un relato verídico, en términos de factibilidad de la ficción. De este modo, Kosellec traslada el debate al terreno de los sueños, para elevarlos al rango de testimonios.

Las dos historias proceden de una colección de sueños de la época del Tercer Reich que ha editado Charlotte Beradt. Los sueños son anónimos pero auténticos. Ambos relatan historias, contienen una acción que por supuesto no ha tenido lugar como se cuenta. Son sueños acerca del terror, o, dicho más mordazmente, sueños del terror mismo. El terror no sólo se sueña, sino que los sueños mismos son parte integrante de él. Ambas historias reproducen una experiencia que caló hondo, contienen una verdad interior que no sólo fue cumplida por la realidad posterior del Tercer Reich, sino superada infinitamente. Hasta aquí, estas historias soñadas no tienen sólo carácter testimonial respecto al terror y sus víctimas, sino que entonces tenían -podemos decirlo hoy- contenido de pronóstico (Kosellec 1979 [1993] 273).

Así como el hijo escritor de *Lenta biografía* (1990) intuye que su padre soñaba todas las noches con su familia asesinada, la historia de *Los planetas* (1999) coloca al inicio un sueño que trastoca la temporalidad del verosímil y, sobre el final, un sueño que redime la amistad.

Lenta biografía se escribe en presente y pasado al mismo tiempo. El relato se enmarca en una temporalidad pausada por guiones que separan al verbo en presente, del verbo en pasado. El narrador hijo cuenta que espera en el umbral a su padre y parece un recuerdo de infancia, pero el presente les otorga duración, como cuando lo observa inspeccionar sus zapatos. En realidad lo que perdura no es la acción en sí, sino esa mirada llena de intriga sobre los pensamientos y acciones de su padre y las huellas del pasado que el hijo intenta descifrar.

Y su pasado, el origen, el lugar desde donde había comenzado a proyectarse - como quien dice-, aparecía escondido detrás de aquellos leves y acostumbrados actos que mi padre hacía sin querer. Entonces, cuando él se encontraba frente a un par de zapatos nuevos, yo pensaba que se develaba una parte suya que había quedado en Polonia junto con su oficio antiguo. Mi padre los inspeccionaba con fruición y esmero; y nosotros lo rodeábamos aguardando el veredicto. Y mi padre se asomaba -se asoma- a las costuras de los zapatos para que nosotros nos asomáramos (aun sin saberlo) a las costuras de sus recuerdos (*Lenta biografía* 18, 19).

El oficio de zapatero se asoma en esas inspecciones y, junto a él, ese pasado europeo nunca develado de manera directa. Existen otros ejercicios de imaginación que el narrador propone para entrar en el pensamiento de su padre. Por ejemplo, mirar las mismas baldosas que miraba aquel, como también, interpretar una lógica que aparecía durante las partidas de ajedrez que permitieran imaginar, lo que equivale a descubrir, ese recuerdo imaginado. Luego de darle significación a esos gestos paternos, puede afirmar que los domingos, el padre se juntaba a imaginar recuerdos junto a otros amigos europeos exiliados.

Ese tiempo de lo observado avanza por el *pensamiento temporal* hasta que se detiene en la imaginación de un periplo que desde el inicio tenía el propósito secreto de coincidir con ese presente en Buenos Aires, como si lo estuviesen aguardando desde aquel entonces. Porque, justamente, del hecho de que el padre le temiera a las palabras, deduce una didáctica de sus silencios y cifra la sintaxis de ese silencio como metáfora de la eterna diáspora judía. Esa decisión íntima de comenzar a escribir se mide como el tiempo de espera hasta que la

relación, que debía establecer en su conciencia para realizar el recorrido a través de cosas de la memoria, encontrase un lugar para sobrevenir.

Walter Benjamin en “Tesis sobre la filosofía de la Historia”, ensayo publicado por primera vez en 1947, demuestra que la idea de progreso histórico se sostiene a partir de una cosmovisión de la historia universal como relato lineal colmado de sentido. Este concepto se apoya en un tiempo homogéneo y vacío. En contraposición a esta noción temporal propone inscribir el “tiempo del ahora” que hace saltar el continuo de la historia.

La conciencia de hacer saltar el *continuum* de la historia es propia de las clases revolucionarias en el instante de su acción. La Gran Revolución introdujo un nuevo calendario. El día con el que comienza un calendario actúa como un acelerador histórico. Y es en el fondo el mismo día que vuelve siempre en la figura de los días festivos, que son días de rememoración. Los calendarios miden el tiempo, pero no como relojes. Son monumentos de una conciencia histórica, de la cual en Europa, desde hace cien años, parece haberse perdido todo rastro. Todavía durante la Revolución de Julio se registró un episodio que mostraba a esa conciencia saliendo por sus fueros. Cuando cayó la noche del primer día de combate ocurrió que en muchos lugares de París, independientemente y al mismo tiempo, hubo disparos contra los relojes de las torres (Benjamin 1947 [2011] 87).

Así como la elefanta de Villar Rojas arremete contra el progreso en dirección contraria, así como los relojes de Sebald pueden detenerse en cualquier instante y con ellos detener la narración, así como los africanos de Kentridge reclaman el sol a mediodía, el tiempo de la historia precisa un cambio de perspectiva. Speranza (2017) coloca al tiempo en un lugar central para revisar nuestros relatos y recoge este deseo de disparar a los relojes, a partir de la escena de *Austerlitz* donde acontecen los disparos:

No hay imágenes de la torre del reloj, sólo una foto anodina a doble página de dos bolas de billar sobre el paño de la mesa, y sin embargo la escena queda vibrando en *Austerlitz* con la violencia anárquica de los disparos y abre otra constelación con las esquirlas de los impactos: el reloj como blanco simbólico del paso del tiempo, la desaparición del pasado, la comprensión del presente, la racionalidad reglada de las máquinas, el continuo de la historia. Y más: disparar

contra un reloj es negar el tiempo, refutar el “tic-tac universalmente audible” del tiempo absoluto, rebelarse contra la hora imperial de Greenwich (Speranza 2017 85).

Nicolás Bourriaud en *La exforma* retoma la tesis bejaminiana del ángel de la historia, aquel ángel del cuadro de Lee, en el que su rostro mira hacia el pasado mientras el huracán del progreso lo direcciona hacia el futuro, en una constante lucha contra el fascismo, para leer la lucha política entre diferentes representaciones y el arte como un actor de la Historia. El crítico francés retoma *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas* (2010) de Siegfried Kracauer, para argumentar que Walter Benjamin señaló que la idea del progreso de la humanidad es insostenible, y lo fundamenta por estar asentada en una noción de tiempo cronológico que es el sustento de un proceso cargado de sentido (Bourriaud 2015 61). Por esto, abrir posibilidades implica despojarse de los modos de legibilidad legitimados para enfrentarse a un vacío, a lo aleatorio que precede la fulguración de la *imagen dialéctica*. Ésta aparece como un relámpago que atraviesa el pasado e ilumina algunas figuras que detienen el flujo del historicismo y que son la antesala de un nuevo tiempo.

Cuando el pensar se para de golpe en medio de una constelación saturada de tensiones, provoca en ella un *shock* que la hace cristalizar como mónada. El materialismo histórico aborda un objeto histórico único y solamente allí donde éste se le presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer o, dicho de otra manera, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido. Y la aprovecha para hacer saltar a una determinada época del curso homogéneo de la historia, de igual modo que hace saltar de su época a una determinada vida o del conjunto de una obra a una obra determinada. El beneficio de este procedimiento reside en que la obra se halla conservado y superado el conjunto de la obra, en ésta toda la época y en la época el curso entero de la historia. El fruto sustancioso de lo comprendido históricamente tiene en su interior al tiempo, como semilla preciosa pero insípida (Benjamin 1947 [2011] 88, 89).

Bourriaud (2015) convierte a esta visión del ángel de la historia en ángel de las masas, al hacer referencia a las búsquedas estéticas de los *cultural studies*, en el sentido de perseguir una relectura de las jerarquías y de los valores para extraer las significaciones sociales de la producción de masas y de las expresiones artísticas populares. Así un relato de la historia hecho de accidentes y singularidades manifiesta un nexo renovado entre el arte y la política, donde lo aleatorio y lo accidental es la norma. Por esto, vaciar de sentidos codificados al historicismo del tiempo lineal obliga a quitar el velo de los simulacros que construyen nuestra idea de realidad y a aceptar el vacío como punto de partida hacia un nuevo concepto del aquí y ahora.

El tema central de la historia contemporánea es el individuo políticamente irresponsable, desprovisto de su potencial de acción sobre el mundo, arrollado por una sensación de vacío que no alcanza a reconocer, contrariamente a la visión de Althusser, como la zona por excelencia de los “comienzos”. Para poder actuar, hace falta mirar lo real como *vacío*. Toda acción política parte de ese vacío, de un punto muerto (Bourriaud 2015 63).

La lucha entre diferentes representaciones muestra la disputa que el arte y la política sostienen en este tiempo. Según Bourriaud, el arte debe colaborar en ese propósito de vaciarnos de sentidos y abrirnos a las señales del mundo.

Buscamos en los relatos chejfeanos las revelaciones, las escenas donde el escritor-narrador recibe las coordenadas para dejar caer imágenes, desde las cuales mirar en un centelleo parpadeante, las lógicas por venir que superan el historicismo del progreso y atentan contra la domesticación de nuestros sentidos para despertar de la amnesia colectiva, del adormecimiento en que las sociedades capitalistas nos mantienen atrapados.

La imaginación del narrador de *Lenta biografía* reconstruye la historia del padre como judío exiliado, a través de las canciones que tarareaba los domingos mientras esperaba a sus compañeros de exilio, como una invitación a pensar en su linaje, con todo el sistema perceptual y sensorial disponible para la circunstancia. Así intuye la inmensa separación entre su pasado europeo y su presente argentino. Una distancia que no se mide en años sino en un sentimiento abismal atravesado por el horror de la guerra. También, la sospecha de la veracidad de lo imaginado acecha la pertinencia del relato, el cual se detiene en preguntas

que no tienen respuesta: “¿Hay algo menos irreal que lo que nos imaginamos? (19)”. Reflexionamos sobre la justificación del padre de no escribir su vida por falta de paciencia y, además, por no poder hacerlo en español, ya que no es su lengua madre³⁴.

Más bien, el periplo que propone *Lenta biografía* consiste en medir el tiempo de espera hasta la decisión íntima de escribir “su vida”, una vida de “desplazado” que cuenta en “Retorno sin reparación” (2005), ensayo publicado en *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, donde narra aquella impresión de que, como escritor, se siente incómodo en cualquier lugar donde esté, porque si todo adulto es un desplazado es porque el tiempo nos separa de aquello que fuimos cuando nos formamos. Esta reflexión nos recuerda a *La pesquisa* (1994) de Juan José Saer, cuando su protagonista, Pichón Garay, luego de volver al río santafecino después de años en París, comprende que es al fin un adulto porque ello significa haber llegado a entender que no es en la tierra natal donde se nace, sino en un espacio mucho más amplio, bordeado por la extrañeza.

Recuperamos los ensayos “Marcas en el laberinto” y “Lengua simple, nombre” publicados en *El punto vacilante*. En el primero menciona su postura en relación a la llamada “literatura judía latinoamericana”. El escritor argumenta que los judíos, como grupo heterogéneo, justifican su literatura por los contenidos explícitos y caen de manera ingenua en un realismo que apela a la representación, a la construcción de verosimilitud y a personajes tipificados, que no concuerdan con los valores legitimados de la literatura actual. En el segundo, una reflexión sobre el apellido, lo lleva a una problemática en torno a la ética de escribir sobre la vida de su padre y se cuestiona hasta donde es válido narrar por otro.

De un tiempo a esta parte también he pensado que con ese libro le di una forma concreta a la vida de mi padre. Una forma que él no esperaba, no conoció, probablemente no hubiese entendido, con la cual de todos modos no habría estado de acuerdo, pero, también pienso, una forma que consintió con sabio desinterés. Esa trama de palabras representada en el libro significó asignarle un nombre, hacerlo visible y al mismo tiempo cristalizarlo. Probablemente yo había escrito sobre él porque, digamos, no quise escribir sobre mi apellido, lo que

³⁴ Pensamos en los argumentos de Jacques Derrida en *El monolingüismo del otro* (2012), sobre todo cuando cuenta su historia para demostrar ese lugar inseguro que es toda lengua. Como franco-magrebhí entiende que “una estructura inmanente de promesa o deseo, una espera sin horizonte de esa espera informa toda palabra” (36).

habría significado escribir sobre mí. Había rescatado un ser anónimo, tomaba prestada su vida para escribir sobre ella, y al hacerlo me daba vida a mí mismo. Me pregunto entonces si en parte no le habré dado muerte ese libro. Adelantándose a su recuerdo, haciéndole decir (a él mismo y a su memoria) cosas que no le eran propias (“Lengua simple, nombre” 198 199).

En el ensayo “El frágil heredero. El fracaso de la transmisión en *Lenta biografía* de Sergio Chejfec” (2008), Gina Saraceni muestra cómo la narración aborda la realidad de forma oblicua, remarcando la existencia de una reflexión sobre la falta, más bien sobre el relato que falta del padre. Sabemos que estamos ante un testimonio sobre la imposibilidad de testimoniar. Sin embargo, como bien dice, el afán autobiográfico es el que desencadena la escritura. Por eso, el narrador se embarca en la tarea de escribir la historia en un trayecto que va desde lo íntimo hacia lo histórico, hacia el “ser judío”. En definitiva, lo interesante no es el silencio del padre, sino la interpretación del hijo. Saraceni, en el relato del cabrito detecta el poder de la literatura de reescribirse como metáfora.

En el ensayo “Usos de la postmemoria *Lenta biografía* de Sergio Chejfec” (2008), Mónica Szurmuck argumenta que la repetición de la historia de la esclavitud y liberación que se narra en la cena de pascua, en el relato del cabrito que la narración recupera, se encuentra la verdadera posibilidad de redención y búsqueda de sentido. El texto mismo, dice Szurmuck, es la metáfora de la memoria, una especie de condición posmoderna que hace de todo inmigrante un ser diaspórico.

Lenta biografía termina con una reflexión sobre el tiempo y la memoria que aglutina todo lo desplegado en las páginas precedentes. El hijo se siente reflejado en la canción de pascua que repite la historia del cabrito. Se trata de una canción infantil que tiene una estructura acumulativa.

Mucho tiempo después de aquella noche, y esporádicas veces, pensé: Que el vadeo del océano realizado por mi padre habrá tenido un momento, aunque de tan fugaz indiscernible, en el que alcanzó el grado de los episodios que se narraban -narran- en el relato del cabrito; él quizá no lo percibió nunca -o sí: ¿qué significa percibir algo?, ¿cuándo algo es verdadero?-, pero de todos modos se correspondía con su didáctica particular dirigida a la genealogía que fuera mi

persona quien hiciera ese tipo de asociaciones. De parecido modo, es así como yo terminaba también encarnando cierto aspecto del relato del cabrito, donde todo cambiaba -cambia- mientras al mismo tiempo se repite, donde cada presente sucesivo era la condensación del pasado, y donde la mención, -la narración- de todo suceso implicaba al mismo tiempo la modificación de la historia: lo pretérito retornaba presente en cada verso reducido de la historia del cabrito (*Lenta biografía* 190).

La narrativa circular del relato se basa en el *Chad Gaya* (una pequeña cabra), una canción de pascua de origen judío. Esa identificación es posible porque excede la historia personal del padre y se extiende a la condición de judíos, así se inscribe en la historia y se convierte en metáfora. La mudanza de Sergio Chejfec a Venezuela, en el año 1990, aparece latente como parte de esos desplazamientos constantes que el pueblo judío se vio obligado a hacer. Chejfec se descubre envuelto en esa trama, tal como lo enuncia sobre el final con la canción de pascua.

Eran estos decursos geográficos los que me asombraban: en mi presente, ellos adquirirían un matiz de reducción y vertiginosidad; aparentaban agruparse en un punto que los condensaba y resumía: yo atisbando con sigilo las caras de mis tíos a partir de la de mi padre y poseyendo como completa y única certeza el estar aquí, el hecho de haber nacido en la Argentina. Entonces, me producía el vértigo mental de los asombros y de las cosas que no se entienden el hecho de que toda la historia se hubiese conjugado para que yo terminara apareciendo donde nací. No hubo orden natural ni de la voluntad: mi padre escapó de la matanza; antes él había hecho el lento camino de Egipto a Polonia, y de esos viajes él conservaba como única marca su cara redonda, su voz silenciosa, pausada y grave, y las canciones que profería los domingos a la mañana (*Lenta biografía* 15, 16).

La escritora americana de origen judío, Cintya Ozick, en su ensayo “Metáfora y memoria” (1987), explica que el poder de una fábula radica en su fuerza metafórica. Los judíos, al concebir la memoria concreta de la esclavitud en una metáfora universalizadora de reciprocidad, descubrieron una manera de convertir la imaginación en un instrumento moral

serio. Desde aquel entonces, la naturaleza de la metáfora es ser breve, ya que cuatrocientos años de esclavitud pueden ser dichos en una oración: “El extranjero que vive contigo será para ti como el nacido allí. Y lo amarás como a ti mismo, porque tú fuiste extranjero en la tierra de Egipto” (Ozick 1987 2). De esta manera, la esclavitud se convierte en metáfora de compasión por el extranjero.

Buscamos el sentido metafórico de la memoria de ese pasado europeo paterno. La imaginación ocupa un lugar central, porque imaginar es ponerse en el lugar del otro. Al principio, el narrador explicita la necesidad de escribir la vida del padre para así poder entender su propia identidad. Si la memoria es lo contrario a la inspiración, por su carácter espontáneo, se percibe como metáfora de la historia, como juicio. Chejfec no parte desde ese lugar sino que llega a esa reflexión por el sendero de la escritura literaria.

Sabemos que hay un punto en donde no podemos encontrar nada más que silencio pero esta historia avanza por un espiral de pensamientos hacia ese centro temático que es la herencia judía y el exilio paterno. Por esto nos interesa preguntarnos en qué sentido podemos afirmar que estamos ante una demora de la acción, cuando el relato se construye mediante trabajos de memoria y ejercicios de imaginación que desembocan en *imágenes pensativas*.

En este punto nos interesa retomar el ensayo de Isabel Quintana, “Topografías de la memoria, trazos de afectos y la potencia de la escritura en *Lenta biografía*” (2012) cuando explica que el relato condensa los núcleos centrales de una poética que define la marca de un estilo literario que se irá *explayándose*: las estructuras recursivas, las repeticiones, el desplazamiento de la enunciación. Por esta vía, la crítica acerca este relato a lo real saereano, a partir de una percepción fenoménica del mundo, cuando la imaginación es el lugar donde acontece la realidad.

En primer lugar, hay un uso del cuerpo y de las sensaciones que le dan otra densidad a la historia substrayéndola del ámbito exclusivo de la especulación intelectual. En este sentido, el clima, el aire (que remite al nombre de una de las novelas de Chejfec), la humedad y la masticación de la lengua (así dice el narrador que se habla el *idisch*) bordean y cruzan a los personajes acercándolos a una experiencia fenoménica con el mundo (Quintana 2012 62).

En síntesis, el hijo siente que su padre debió realizar todo el periplo de padecimientos para terminar allí en Buenos Aires, con sus hijos, como un propósito oculto que se revela en intermitencias que el escritor intenta capturar. El legado aparece cuando lo observa y, el alto nivel de concentración del padre, le hace suponer que actualiza recuerdos de su vida en Europa. El narrador se acerca a la ilusión de poder presentir los pensamientos de su papá. La narración se desplaza, poco a poco, a las historias compartidas los domingos por los amigos de su padre, en *idish*, y se va reconstruyendo la historia de “el perseguido”, que es de nadie y es de todos. Ese relato en común es el que va a hacer desplazar la voz enunciativa hacia el personaje que encarna a los padecimientos compartidos. Entonces, la primera persona deja de ser el narrador para pasar a ser este sujeto evocado en conjunto.

Aquellos relatos, siempre anecdóticos, dichos por la gente que chocaba copitas y sorbía anís o vodka sosegadamente, tenían la virtud de relatar de una manera precisa e inefable historias que por sí mismas no eran otra cosa que recuerdos pueriles y suposiciones precarias. Se trataba -se trata-, por ejemplo, de reconstruir vidas de personas lejanas y muertas (*Lenta biografía* 23).

Ahí está el trabajo de memoria que el narrador retoma para adentrarse en el oscuro rememorar de los judíos que, entre recuerdos, logran concentrar en un relato los padecimientos del nazismo. El narrador lo expone con plena lucidez al contar que se reunían a imaginar recuerdos y lo relatado se empieza a despersonalizar cuando alguien cuenta o refiere algo escuchado.

El hijo lo observa y descubre en el gesto de leer el periódico en *idish*, de derecha a izquierda, como el reloj invertido de *Mis dos mundos*, como una manera de desandar el pasado. La figura de “el narrador” se hace presente, como “el observador” o “el testigo anónimo” y la historia del perseguido se va tejiendo, poco a poco, como si de una enunciación colectiva se tratara.

El perseguido no sólo tuvo remembranzas y recuerdos en relación con la extensa cantidades de vicisitudes que había vivido durante su período de ausencia de la casa paterna -la que, como había dicho el narrador, era una especie de rancho abandonado, de cada indigente- sino también “llegaron hasta él” secuencias y

escenas de su vida anterior a la partida, o sea, de su infancia y temprana juventud (*Lenta biografía* 42).

El relato oscila entre la interpretación del narrador acerca del pasado de su padre (que canta canciones en *idisch*, que sabe que su familia, padres, hermanos, tíos han muerto, que fue zapatero, que sueña con ese pasado europeo todas las noches, que juega al ajedrez, que camina, gesticula y dice su deseo e imposibilidad de escritura), las reuniones de los domingos entre amigos europeos (que acuñan la historia del perseguido con sus diferentes versiones - el narrador y la mujer) y las asociaciones del pensamiento del narrador que se detiene en *imágenes* que muestran una sensibilidad latente en torno al pasado paterno (como cuando imita su modo de observar las baldosas). Llega un momento que el perseguido logra tener voz propia. Dice:

Me persiguen, y estoy encerrado acá esperando que algo pase, que vengan arrasen y después nada más. Aunque, sin embargo, estoy escondido. Me escondo para que no me atrapen y sin embargo, los espero; espero que lleguen y me escondo. Ellos trasladan todo lo que tocan, sea una cosa o una persona; en el traslado - alrededor del principio del traslado- construyen y fundamentan sus conductas nefastas. Llevando de un lado al otro las cosas y las personas en general es como cambian los destinos y como inauguran las secuencias de atrocidades (*Lenta biografía* 168).

Estamos ante una escritura que inquieta por el recorrido que traza. Vamos desde el presente como la forma inequívoca del pasado, pasamos por la agrafía de los sentimientos, por lo temido e inútil de las palabras, hasta inferir circunstancias y sentimientos que el padre se proponía ocultar. Todo ese trayecto para sintetizar en tres palabras derivadas del éxodo judío, la explicación de la pasmosa pasividad mental que emana de las percepciones de su padre: dolor, miedo y pena. Es lógico que no importe la veracidad de las historias domingueras cuando lo que está en juego es ese proceso compulsivo, que colocó al régimen nazi-alemán como régimen político y como estado mental y corporal, que los puso en el lugar de refugiados históricos, víctimas de una suerte de catástrofe europea que, por su falta de

predictibilidad, imposibilita la comprensión. Pero ahí nos queda la imagen del hijo viendo al padre e imaginando que recuerda recuerdos.

Capítulo IV

La *pensatividad* del mundo

I-Los Félix de Chejfec. Trances meditativos y formas de observar.

La historia de *Los incompletos* (2004) acontece en los pensamientos que el narrador tiene una noche, durante el tiempo que demora en acostarse a dormir y entregarse a los sueños. El tema de reflexión lo motiva Félix, un amigo que decide pasar su vida en el extranjero. Si recordamos el comienzo de la saga *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, el momento ideal para que broten las reminiscencias es durante la duermevela del despertar³⁵. En cambio, este narrador se antepone a la suspensión del mundo propio de los sueños y prolonga la vigilia con pensamientos que más tarde se convertirán en materia narrativa.

Entonces, la perspectiva del narrador oscila entre la noche que piensa en su amigo Félix y el día, el ahora de la enunciación, en que escribe aquello pensado. Entre una acción y la otra transcurren varios años. Félix suele enviarle postales y membretes de hotel de los lugares que habita transitoriamente, los cuales le permiten seguir el itinerario, un tanto aleatorio, pero con datos que despiertan suposiciones. Entre lo imaginado aquella noche y la mañana siguiente ocurre una suerte de contigüidad al recibir una nueva postal, como si el hecho de haber pensado en el amigo hubiese motivado, de algún modo, la llegada de la postal.

Félix elige vivir como un “argentino en fuga”, como un “planeta errante”. Así se presenta el tema del exilio que dispara la narración. Esta temática, que oscila entre el desapego y la nostalgia, que es un fenómeno que millones de personas vivencian en la actualidad, se vuelve motivo de reflexión que da impulso a la ficción de *Los incompletos*.

Se trata de una experiencia de exilio, que denota la relación entre el lugar de origen y el sitio en el que se vive, de las que el mismo autor forma parte. Sergio Chejfec nació en

³⁵“Ces évocations tournoyantes et confuses ne duraient jamais que quelques secondes; souvent, ma brève incertitude du lieu où je me trouvais ne distinguait pas mieux les unes des autres les divers suppositions dont elle était faite, que nous n’isolons, en voyant un cheval courir, les positions successives que nous montres le kinéscope. Mais j’avais revu tantôt l’une, tantôt l’autre, des chambres que j’avais habitées dans ma vie, et je finissais par me les rappeler toutes dans les longues rêveries qui suivaient mon réveil” (Proust 1913 [1995] 17).

Buenos Aires, en 1956 y vivió en Caracas, Venezuela, desde 1990 hasta 2005 y, desde ese año hasta la actualidad, reside en New York. En la crónica “La venganza de lo idílico” (2007) cuenta su llegada a Caracas y en varios ensayos, de los cuales “Retorno sin reparación” (2005) es el más significativo sobre la temática porque reflexiona sobre su experiencia de vivir en el exterior.

El tema del exilio es una constante que se mantiene vigente en una vasta zona del arte contemporáneo. Mencionamos la película animada “Félix in Exile” (1994), de William Kentridge, que trabajamos a continuación hasta proyecciones de registros audiovisuales, como “Paisaje para una persona” (2015) de Florencia Levy y “Fragments of home” (2012) de Pablo Mollenhauer³⁶.

Florencia Levy es una artista audiovisual argentina que trabaja la temática del desplazamiento y de lo documental. Su obra abarca la instalación, la fotografía, el uso documental del registro audiovisual, etc. “Paisaje para una persona” es un videoarte filmado a través de la plataforma del Google Street View y editado con material de archivo y entrevistas realizadas a personas en conflicto de tránsito o deportación, personajes recorren el mundo a través de las posibilidades de desplazamiento de la aplicación mientras escuchamos sus voces. La violencia y la discriminación se hacen sentir muy fuerte a través de una problemática que podemos encontrar por todo el mundo, tal como ocurre en los espacios disímiles que se muestran³⁷.



³⁶ Proyecciones vistas en el ciclo “VER Panoramas de la creación audiovisual latinoamericana” en el Programa “Rosa Futura” del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe, Capital, 2017. http://www.museorosagalisteo.gob.ar/prensa_detalle/457/se-presenta-el-ciclo-quotver-panoramas-de-la-creacion-audiovisualquot-y-una-charla-sobre-la-obra-de-gabriela-golder.html

³⁷ Para ampliar el trabajo de la artista Florencia Levy, remitimos al ensayo “Paisajes en conflicto. Sobre *Paisaje para una persona* de Florencia Levy” (2016) de Jorge La Ferla, disponible en https://www.academia.edu/38327249/Paisajes_en_conflicto_Final_Academia.edu.doc

29-*Paisaje para una persona* (Levy).

El artista de Reino Unido, Pablo Mollenhauer, en el video “Fragments of home” registra formas de transformar un espacio en hogar a pesar de estar lejos del propio, los personajes se mueven entre la vivencia física y la memoria, a través de una documentación de experiencias de exilio.



30-*Fragments of home* (Mollenhauer).

La actualidad de la problemática y los diferentes abordajes construyen un mapa de la situación donde la literatura y la producción audiovisual intercambian perspectivas, para narrar las sensaciones que acompañan al fenómeno de vivir lejos de la tierra natal.

Más allá de lo específicamente narrativo, que es central en nuestra propuesta, es interesante reflexionar en torno de esa condición de exilio permanente, equiparada al estilo de escritura, como escritura excéntrica, extraña, que nos interpela. Edgardo Berg (2012) en el ensayo “Paseo, narración y extranjería en Sergio Chejfec” piensa a la escritura del autor como una ficción teórica sobre el arte de caminar y escribir que condice con una literatura de exilio permanente -condición de la literatura contemporánea según George Steiner- sostenida por un estilo vagabundo y fuera de casa que tiende a las aproximaciones y a lo parcial. Afirma, en este sentido, que la literatura de Chejfec se define por el modo de caminar los espacios que representa y que a esos espacios les corresponde un narrador distante del escenario narrado, como si de un habla neutra se tratara, ubicada por fuera de la enunciación.

Visto de este modo, la lectura de Berg (2012) no se contrapone con la hipótesis de la modulación narrativa del *pensamiento temporal*, porque aparecen esos lugares extraños y esos narradores oblicuos, situados por fuera de la diégesis. Sin embargo, cuando pensamos en el continuo que encontramos, en las conexiones causales que desembocan en lugares de abandono donde las *imágenes pensativas* develan sentidos que remiten al inicio de cada ficción, notamos la diferencia de pensar a las narraciones chejfeanas como discontinuas, digresivas y sin progresión. Según Berg (2012) la progresión narrativa se detiene en historias parciales, o bien inconclusas, al estilo de relatos suspendidos, microhistorias flotantes de experiencias discontinuas. Aquí, nos distanciamos para seguir el hilo del *pensamiento temporal* y mostrar el continuo de lo narrado.

Nos interesa esa amalgama entre escritura y exilio para delinear el trayecto de una narración reflexiva, pero no desde una correspondencia entre el plano de lo anecdótico, del relato propiamente dicho y la instancia enunciativa, el modo en que se ejecuta el discurso, sino como un pensamiento narrado que no admite la idea de digresión. Este desplazamiento sugiere que el carácter reflexivo no acompaña a lo narrativo, sino que, en este tipo de narraciones, lo reflexivo es lo narrativo.

Los ejercicios de imaginación en los que el narrador se instala, anulan la separación entre momentos reflexivos y situación narrativa. No hay una línea argumental de la cual se desvía, sino que se trata más bien de un continuo, que atraviesa una serie de situaciones y de imágenes que se entrelazan, hasta retornar a la idea del comienzo y resignificar aquello que fue objeto de meditación narrativa.

En síntesis, comprendemos el efecto de una narración que es reflexiva en sí misma y que se despliega a partir de una situación de inicio, que recorre diferentes escenas hasta desembocar en lugares de abandono donde el mundo se manifiesta. Este modo de ser del relato, propio de las narraciones de Chejfec, coloca al texto en medio de una serie de debates actuales, en torno al lugar que ocupan este tipo de ficciones.

Las postales de Félix Teitelbaum

El modo en que el narrador organiza el relato se explicita en aquellos pasajes en donde observa las postales, como pruebas del desplazamiento de Félix. Esta exigencia de *documentalidad* que se le impone a la ficción contemporánea, se vuelve central en una serie de textos del autor, donde se argumenta la pulsión documental de nuestro presente. Dentro del corpus ficcional del escritor,

recordamos a “Novelista documental”, como el relato donde se explica la necesidad del documento como prueba que posibilita la escritura, ante una realidad que se diluye. En *Los incompletos*, las postales que Félix le envía a su amigo ocupan el lugar de “soporte documental” del que nace la ficción.

La hoja con membrete del hotel Salgado, que semanas después recibí sin mayor sorpresa, provenía de un mueble donde se guardaban, entre otras cosas de eventual ayuda para los pasajeros, cierta cantidad de frazadas y mantas gruesas de color oscuro. El ropero estaba en el ángulo más apartado de la habitación, y sobre el estante solitario de la derecha una elevada pila de hojas parecía esperar desde los inicios del hotel (49).

Esa media distancia entre estar en la diégesis, y referir una vida que lee en el material documental, desestabiliza la posición del narrador respecto a lo narrado. Se trata de un narrador a medio camino entre la imaginación, la observación y la experiencia. Al comienzo está inmerso en el relato, pero la omnisciencia aparece poco a poco, a medida que los mensajes de Félix dejan espacio para la imaginación. Este mecanismo distancia al relato entendido como producto de la pura invención de un narrador que se coloca por fuera de los hechos, como ocurre con el relato clásico, desde un narrador omnisciente. Ese carácter inestable de la voz narradora, le deja espacio para estar por fuera y por dentro de la diégesis.

Entonces, el vaivén entre el mundo del narrador, personaje amigo de Félix que lee la historia que emerge de las postales, y la proyección de su pensamiento en la vida de su amigo, digamos los personajes y las ciudades que diseñan el periplo de Félix, hacen que la ficción no se inserte por completo en un mundo referido ni en uno vivenciado, sino que se mueva en una dirección ambigua de ensoñaciones reveladoras, en los umbrales de una modalidad narrativa que coloca en el centro a una lógica de pensamientos.

Sin embargo, a pesar de la oscilación entre ambos planos -el del narrador y el de Félix- el relato se proyecta en una línea argumental que va desde la situación de inicio, la cual incluye la pregunta, ¿qué significa vivir en el exilio?, hasta el valle lunar en el que se ven los restos de la civilización. Las *imágenes pensativas* en las que se detiene la narración están articuladas por el *pensamiento temporal*, en una espiral de tiempos y de capas de realidad, que hacen del narrador un lector-traductor que motiva la observación.

Al tratar una problemática como el exilio, la ficción ofrece una configuración narrativa desde la cual reflexionar. Así, los pensamientos se narran. El narrador se atiene a

lo que no olvida de aquella mañana en que despidió a su amigo en el puerto de Buenos Aires. Y lo que no olvida es la percepción del tiempo en la juventud y el modo teatral -*leitmotiv* de los relatos- en el que Félix desciende del taxi.

Estamos ante un tópico que atraviesa la obra: el modo en que la temporalidad y lo teatral de lo cotidiano se vuelven materia reflexiva. Además, están presentes los olores de la vegetación cercana al río, que aún se puede percibir, según lo que le cuentan y lo que lee. Las descripciones atmosféricas aledañas a un curso de agua, las cuales también son una constante en la obra y, muchas veces, prefiguran lugares de abandono, en donde acontecen las puestas de manifiesto de algún aspecto del mundo.

Esa fragancia típica de Buenos Aires, flores acuáticas mezcladas con la tierra del lugar, que hoy todavía, como muchos me cuentan y he podido leer, se esparce desde las aguas con la brisa que corre por las calles, era aquella mañana, seguramente por lo temprano de la hora, un aroma en formación que de a poco se levantaba del río para manifestarse en ráfagas breves de olores individuales y paradójicamente incompletos (*Los incompletos* 9).

Aquello que lee puede ser un guiño a la obra saeriana, si bien Saer no incluye a Buenos Aires en “la zona”, la proximidad del río justifica la asociación. Esa es la escena de despedida de Félix en el puerto.

Una vez en el exilio, la comunicación con el amigo sucede a través de tarjetas postales, un medio casi perimido en la actualidad. A pesar de vivir en la era de la comunicación instantánea, la historia encuentra su argumento en objetos materiales. Las postales y las cartas contienen algunos mensajes en letra manuscrita de su amigo Félix. En *El aire* las cartas de Benavente para Barroso están escritas a mano, en *El llamado de la especie* Julio es dueño de una fábrica de tinta. En *Los incompletos* la letra dibujada de Félix, junto a determinados atributos que la diferencian del tipo mecanografiado, adquiere un movimiento propio.

Para el narrador, la letra manuscrita le permite proyectarse en la figura de Félix y apropiarse, poco a poco, de esa experiencia de exilio voluntario. A partir de la letra indecisa desde la que se manifiesta, el narrador deduce que su amigo deja Argentina para tomar distancia de su nacionalidad, de un Estado único, para protegerse siendo un ciudadano del

mundo. Esta elección lo acerca a una predilección por el anonimato, lo que implica indiferenciar sus rasgos, borrar los lazos con su identidad. En este camino hacia lo anónimo, el narrador decide comentar una postal de Buenos Aires enviada por su amigo, la cual aparenta ser una foto tomada de prisa, que no muestra nada en particular y carece de elocuencia. Entonces, imagina lo que Félix intenta decir:

Era como si Félix dijera, más allá del escueto mensaje de su puño y letra, “estoy aquí, tan hundido en el movimiento, la confusión y la vida sin mayor interés, que tomo distraído esta postal sin gracia, que no dice lo que se esperaría de ella, sino lo contrario, y se disuelve en un panorama convencional” (*Los incompletos* 12).

Sin embargo, si nos detenemos en la descripción de la postal podemos advertir que dice bastante más de lo esperado y que el denominado “panorama convencional” se relativiza ante los indicios que muestra la foto de Buenos Aires:

Así una vez me mandó cierta postal de la mismísima Buenos Aires: vista incompleta del mudo edificio de la terminal de ómnibus mientras un coche policial atraviesa en primer plano la avenida. Más al fondo, a centenas de metros se ve un monumento desdibujado por la lejanía y presumiblemente por el aire envenenado de la ciudad, flanqueado a su derecha por dos filas de colectivos de un solo color oscuro que por su alineación parecen rendir un incierto tributo marcial (*Los incompletos* 11, 12).

Esta ambigüedad entre lo que el narrador lee y lo que las postales elegidas por Félix exhiben, se traduce en una ambivalencia interpretativa que hace que las imágenes adquieran un carácter pensativo. Además, el narrador intuye que puede extraer de las postales alguna señal que a su amigo se le pase por alto, justamente, por estar viviendo la experiencia del exilio. Así, la postal muestra la presencia policial, la aglomeración del tránsito y la polución del aire. Estas primeras descripciones de la imagen fotográfica impresa en la postal, contrasta con el ambiente ribereño del puerto de Buenos Aires, en el que tuvo lugar el último encuentro entre ambos.

En la visión que el narrador expone sobre la vida de su amigo, el propósito de ser “un argentino en fuga” se cumple a la perfección, puesto que Buenos Aires pasa a ser una ciudad

más entre las visitadas por Félix, lista que se completa con Barcelona, Moscú y una ciudad frente al océano, en donde se exhibe una muestra de fotos de un período de violencia social.

Así vemos como la ficción encuentra otro modo de ser en el exilio, como una variable de los argumentos que expone en el ensayo “Retorno sin reparación”. Por ejemplo, cuando relaciona su vida fuera de la Argentina con la herencia familiar de padres y abuelos emigrados, familiares muertos durante el Holocausto y ancestros que descubre en la figura de judío errante. Para Chejfec, no habitar el país de origen está ligado a la tradición cultural del pueblo judío, la tradición de pertenecer a una minoría desterritorializada. Se reconoce en una versión anacrónica de la condición diaspórica propiamente.

En la ficción de *Los incompletos*, el narrador se propone leer algo de esa vida de exilio, de “ciudadano del mundo”, que lo inclina hacia el anonimato y lo coloca en una posición de privilegio para convertirse en testigo de una puesta de manifiesto del mundo. Gracias a una vista mental aparentemente inmotivada, establece una distancia que se distorsiona entre los recuerdos involuntarios, que lo llevan a reflexionar sobre su amigo, y las vivencias de éste en el exilio. Todo el relato sobre Félix emerge de la observación de las postales, de las fotografías y las impresiones gráficas que enseñan, y también de la letra manuscrita del amigo: Félix escribe con letra indecisa, digamos nerviosa o emocional, expresando una contención cuyos motivos profundos sólo él podría develar porque su firma parecía un ideograma privado que nunca se preocupó por entender o descifrar. Sobre el final cuenta que la carta se rompe y queda la firma separada del resto, y finalmente, se pierde, lo cual lo lleva a suponer que el hecho era una prueba de nuestra paulatina disolución en el olvido, en este caso de su amigo Félix.

De un modo sutil, el narrador comienza a imaginar los movimientos del amigo al momento de elegir una postal y enviarla. Entonces, se proyecta en la vida de Félix, a partir de una postal de Barcelona que dice “Plaza Catalunya” con una imagen, al principio, difícil de entender, que expone un letrero en varios idiomas y colores, que parecía una oficina de información turística. La descripción ubica por encima de la oficina a una plaza, mientras que abajo y a los costados aparece “el desconocido mundo de lo enterrado” (14) y en profundidad, se puede divisar el mar. Los elementos dispersos en la postal le permiten al narrador hacer como si se sumergiese adentro de la misma y la escena descripta comienza a “cobrar vida”:

Acerqué la vista y pude distinguir más allá dos autobuses que cruzaban la avenida. Al costado, sobre la acera, se levantaba una especie de menir plástico con la parte superior terminada en chanfle; otra señal, pensé a partir de los colores, de la oficina de turismo que estaba debajo de esas imágenes. Imaginé por un momento a esas personas recostadas contra el mostrador del local, o incluso más, trasladé mentalmente la superficie de la oficina a la extensión de la plaza, como un plano a escala real colocado en un ámbito mayor (*Los incompletos* 14).

El párrafo muestra la escena desde la cual nace la ficción de la vida de Félix en *Los incompletos*. A partir de la lectura de la postal, el narrador logra entrar en ese mundo que las imágenes vienen a ilustrar y consigue dotarla de movimiento, de dimensiones, de seres fantasmales que llegan a él por medio de Félix, y que lo invitan a imaginar un mundo, que se manifiesta entre la despedida en el puerto de Buenos Aires y las postales que actualizan, al mismo tiempo que esconden, el destino del amigo.

La ficción respeta el imperativo de no ser un mero producto de la imaginación, no ser pura invención pero tampoco pretender ser “realidad a secas”, simple testimonio sin ser también una operación del arte, y postula un tipo de construcción narrativa donde se simula un documento, el cual desplaza a la construcción de un verosímil, por un soporte que pone entre paréntesis al referente. Es una ilusión referencial, donde la imagen ocupa el lugar del doble de una cosa, que emerge en ficciones que construyen el material documental, las postales, en el que se basan.

El Félix del pintor sudafricano, William Kentridge, inspira al personaje de Félix de *Los incompletos*. El artista plástico, en la conferencia performática que brinda en el marco de la Bienal de performance en Buenos Aires, en 2017, cuenta que un fragmento del mundo ingresa en el taller, que allí lo trabaja y lo devuelve al mundo reconfigurado. El pintor narra lo que significa ser pintor, a través de un viaje que coloca al tiempo en el centro de la escena. El material con el que pinta, el grafito sobre el papel, le propicia un modo de relacionarse con el dibujo, que a diferencia de otro tipo de pinturas, se puede borrar muy fácilmente. Esos dibujos que cobran vida a través del movimiento, pueden ser filmados, aparecer y

desaparecer, consecutivamente, sobre papeles que, frecuentemente, llevan impreso letras escritas.

Kentridge nos instala en una pregunta fundamental acerca de en qué medida el trazo, como también el modo de caminar, tienen una marca personal de cada uno, una impronta muy singular que no nos es sencillo de emular, como las firmas, las cuales nos dan una identidad que, en verdad, no elegimos ni podemos esquivar. Las palabras pueden ser dichas y revisadas constantemente, connotar sentidos que mutan, se perfeccionan, se contradicen, indefiniblemente. Esta característica de mutabilidad sólo es posible al dibujar si el trazo emerge en una superficie disponible, factible de ser borrada y vuelta a pintar. Entonces, el grafito y su volatilidad, le permiten jugar con esa materialidad al borde de la desaparición, que al igual que las palabras, son factibles de corregirse, contradecirse y olvidarse, continuamente. El dibujo pervive en esa inestabilidad que el grafito le propicia y puede mutar, pasar de una forma a otra sin estabilizarse nunca. Luego, con el video, las posibilidades se amplían y se hace un montaje de las figuras, dándoles movimiento y reversibilidad.



31-*Félix in exile* (Kentridge).



32-*Félix in exile* (Kentridge).

Rosalind Krauss en *Under blue cup* (2011) ubica a William Kentridge dentro de un corpus restringido de artistas contemporáneos que tienen un lugar privilegiado en tanto alternativas fuertes a la hegemonía de la instalación. Según Krauss, Kentridge es uno de los artistas que inventa sus propias reglas a partir de un “soporte técnico”, puesto que con estos soportes se deja de lado al “arte como idea” y se restaura la materialidad de creación. Su técnica es el borrado, cada línea es un potencial trazo para ser borrado, cada marca modificada, y cada modificación queda grabada en un cuadro del film. Esos cuadros corren juntos en el proyector para producir una imagen animada, propia de los dibujos cinematográficos. Estas reglas producen las secuencias y la imagen se forma en el acto de ser borrada. Esta técnica, constantemente, narrativiza su proceso.



© All rights reserved

33- *Félix in exile* (Kentridge).

Krauss (2011 87) explica que *Félix in exile* es la historia de Félix Teitelbaum en un hotel de París, con su maleta llena de dibujos traídos desde Johannesburgo. Dibujos de las víctimas mutiladas y maltratadas del Apartheid que yacen en el piso donde encontraron la muerte. Félix examina las formas sangrientas mientras los dibujos los cubren como mantas. Un viento parece agitar estas coberturas de manera que los dibujos son esparcidos en el aire alrededor de los cuerpos, y se delinean fantasmagóricamente arrastrándose por el espacio como las telas utilizadas en el proceso de repasado y embadurnado de las líneas (los trazos).



34-*Félix in exile* (Kentridge).

Edgardo Berg (2012) encuentra a los personajes de *Chejfec* similares a los bocetos difuminados del artista sudafricano. Podemos agregar que, inclusive, como los pensamientos del narrador de *Los incompletos* surgen de la observación del material documental que Félix le propicia, las postales bien podrían ser creaciones de Félix Teitelbaum, que vuelan por el cielo hasta llegar a sus manos. Las imágenes y los signos caligráficos de las postales y membretes de hotel, le dan vida a este personaje que, como si estuviese dibujado con grafito y fuese borrado unos segundos después, pareciera provenir del universo del artista sudafricano.

La mirada pictórica

La “visita inmotivada” de la postal de Félix que recibe el narrador de *Los incompletos* cuando recuerda de manera espontánea a su amigo, exhibe la contigüidad del pensamiento en la actualización de la correspondencia. Por este camino, los modos de interrelación entre la memoria y la vivencia nos inducen a relacionar al relato de *Chejfec* con *La mayor* (1976) de Juan José Saer, y desde allí, proponer el diálogo con la saga de Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido* (1913-1927).

Walter Benjamin en “Sobre algunos temas en Baudelaire” (1938 [2012]) retoma el concepto de *memoria involuntaria* de la prosa de Proust en oposición a la *memoria pura* de Henri Bergson. Proust restaura la figura del narrador que trabaja el relato para configurar una experiencia. Esta interrelación entre memoria y conciencia tiene su base psicoanalítica, porque la conciencia actúa como protectora ante los estímulos y diferencia la vivencia de la

experiencia. Todo aquello que es frenado por la conciencia pertenece al registro vivencial, mientras que la experiencia sólo es posible cuando interviene la memoria involuntaria.

Este mecanismo complejo del comportamiento de la huella mnémica ha dado numerosos y fructíferos estudios, como por ejemplo el de Jacques Derrida en “Freud y la escena de escritura” (1967 [2012]), donde la estructura del aparato psíquico es representada como una máquina de escribir, en la cual la memoria juega un papel esencial mediante las huellas que se hacen gramas y el medio de abrirse-paso, un espaciamiento cifrado, lo que implica que la memoria no está presente una sola y única vez sino que se repite, se consigna en diferentes clases de signos. La escritura trabaja en el contacto y la ruptura de las percepciones, puesto que si hubiera una permeabilidad indefinida, no habría ningún abrirse-paso.

Según Benjamin, la “pérdida del aura”, refiere al problema de la memoria consciente o voluntaria, que restringe el espacio de la memoria involuntaria. El uso de las nuevas tecnologías de reproducción de imágenes condiciona el registro de la capacidad del sistema sensorial y perceptual al momento de establecer relaciones con los estímulos del mundo exterior.

Este empobrecimiento de la memoria, a raíz de los nuevos y prolíficos medios técnicos, que soporta la barrera de un consciente que bloquea estímulos, es el tema que desarrolla Susan Buck-Morss (2015) en su ensayo sobre el texto benjaminiano, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Ese control del aparato sensorial humano está sujeto a que el sistema nervioso no pertenece estrictamente al interior del cuerpo humano, sino que el circuito de la percepción sensorial recibe el estímulo del mundo y vuelve al mundo como respuesta motriz. Entonces, para hablar de la comprensión benjaminiana de la experiencia moderna como neurológica y sus nefastos resultados que se aprecian en un aparato sensorial manipulado por el control de los estímulos sensoriales, entendemos que:

Benjamin nos está diciendo que la alienación sensorial está en el origen de la estetización de la política, estetización que el fascismo no inventa sino que meramente “administra” (*betreibt*). Hemos de asumir que la alienación y la política estetizada, en tanto condiciones sensoriales de la modernidad, sobreviven al fascismo, y que del mismo modo lo sobrevive el goce obtenido en la contemplación de nuestra propia destrucción (Bucks-Mors 2015 161).

El arte debería, entonces, hacer uso de las nuevas tecnologías para liberar al *sensorium-corporal* narcotizado y adormecido por el uso alienante que los medios de masas ejercen sobre las percepciones. En el contexto actual de constantes “impactos visuales”, la tarea del arte debe estar involucrada en deshacer la alienación del aparato sensorial del hombre moderno. Entendiendo al “sistema sinestésico” como sistema estético sensorial descentrado y en constante interrelación con las percepciones externas y las imágenes internas, por las cuales transitan sensaciones físicas, reacciones motoras y significados psíquicos.

La narrativa de Chejfec ofrece una lógica continua de pensamientos encadenados que permite indagar en problemáticas que discuten los modos de leer y de producir imágenes, sentidos y afectos, así como también el universo narrativo de Juan José Saer nos induce a preguntarnos sobre el umbral del sistema sinestésico, que oficia de frontera entre lo interior y lo exterior. La especial alusión a la reminiscencia proustiana, que reconocemos desde la memorable escena de la madalena, posibilita la lectura del cuento de Saer en correlación con la figura del narrador, en tanto mediador de la experiencia en el relato. Tomatis, en “La mayor”, corrobora esa anestesia de la memoria involuntaria, al imitar el gesto proustiano de sopar la masita en el té para que de allí broten los recuerdos, sin éxito alguno. En cambio, el narrador de *Los incompletos* recibe una “visita mental”, aparentemente inmotivada, del amigo en el exilio.

El vínculo entre el relato de Saer y el de Chejfec está dado no sólo por los modos de funcionamiento de la memoria, sino también por el hecho de que ambos narradores tienen una carpeta donde guardan papeles: una carpeta verde que lleva impresa en tinta roja la palabra “Paranatellon” y una carpeta de tapas amarillas que lleva el nombre “Félix”. Ambos, además, van a deducir una visión del mundo desde la expectación de un cuadro, “Campo de trigos de los cuervos” (1890) de Vicent Van Gogh y de una foto que mima a un cuadro, “Manos de marionetista”, respectivamente. La diferencia está en que para Tomatis el cuadro y la carpeta habitan el mismo plano de la realidad propiciado por su cuarto y, a partir de observar las manchas que aparecen al acercarse lo suficiente a la pintura y ver de qué está compuesto ese cuadro, el mundo -y todo lo que hay en la habitación que lo rodea- adopta la

apariencia de manchas. Inclusive las fotos borrosas que muestran un asesinato y que reposan entre los papeles del escritorio parecen compuestas por pinceladas de Van Gogh.

El narrador de *Los incompletos* elige la carpeta donde guarda las postales y las cartas para hacer surgir un mundo de allí, y una vez en él encontrar esa foto-cuadro de la cual extraer una mirada del mundo. Recién en la habitación del hotel Salgado de Moscú aparece la foto-cuadro “Manos de marionetista”, que muestra las manos y los brazos hacia abajo y llenos de hilos del marionetista. Si se los mira de cerca, los brazos exhiben esa geografía diversa de bosques y praderas. La imagen despierta pensamientos obvios y relacionados: el tramoyista como planeta físico.

Existen maneras de buscar el motor que pone en funcionamiento a los pensamientos y con ellos, a la ficción narrativa. En *Los incompletos*, no se trata de las reminiscencias sensoriales surgidas de las posiciones corporales al despertar, ni del sabor de alguna infusión que haga de puente hacia otros tiempos, como en la saga de Proust, incluso, tampoco es desde lo que meramente se percibe, como las manchas del cuadro de la habitación de Tomatis, sino que es a partir del soporte documental de donde emerge, más que de los recuerdos, la imaginación en torno a Félix:

Hay más postales y papeles de Félix, que guardo en una carpeta de tapas amarillas. Por fuera escribí su nombre, y a veces ocurre que al encontrarla de casualidad me asalta una ansiosa amargura, un sentimiento en el que se mezclan la impaciencia por recibir de improviso otro sobre delgado y la decepción de saber que las cartas llegadas hasta ahora son la mínima parte de una situación oculta (...) Ya dije, soy capaz de imaginarlo mientras elige sin preocupación alguna postal gratuita, apenas distraído cuando la escribe y casi olvidado por completo en el momento de mandarla (*Los incompletos* 24, 25).

Una vez situados en el universo imaginario del amigo exiliado, el *pensamiento temporal* avanza en la observación de la foto-cuadro, y continúa la proyección de la mirada en esa geografía particular de los brazos venosos que exhibe la foto, para dejar que las ideas se encadenen hasta entrever un mecanismo planetario.

En *Los incompletos* la ciudad como escenario y la idea de un cerebro urbano que dirige a esas vidas prestadas no tardan en aparecer. El espectáculo teatral que ofrecen las

urbes cosmopolitas satura el paisaje. Al ingresar en la “Pensión Samich” Félix tiene una sensación de extravío, al no encontrar el sitio en el mapa. Así comienzan los extrañamientos espacio-temporales que condicionan las percepciones de este ser errabundo.

Paulatinamente, el imaginario en torno a Félix se aleja de conjeturas y los detalles comienzan a deambular por un espacio físico desconocido de una ciudad alejada, en las antípodas de Buenos Aires.

La narración se instala en Moscú y emerge de un membrete del hotel “Salgado”. El narrador aclara que años atrás, Félix le escribió unas breves líneas donde afirmaba que siempre al llegar a un hotel tenía la sensación de que no iba a poder quedarse; sin embargo, el hotel le da asilo. La puerta se abre hacia la izquierda y el detalle es leído como una señal de peligro inminente. Félix sale del hotel y vuelve a su habitación tres veces consecutivas, porque una vez afuera recuerda haber olvidado algo, como si en su mente las ideas reapareciesen cada vez que atraviesa el umbral de ingreso. De este modo, a medida que se suceden las impresiones perceptuales, producto de los desplazamientos del espacio físico, la instancia narrativa disuelve la distancia que separa los pensamientos del narrador de las percepciones de Félix.

Entonces, Félix regresa al hotel, luego de una caminata, se duerme en el salón mientras espera y sueña. La mujer que se le aparece en el sueño tiene un aspecto fantasmal, luego se da cuenta de que es la empleada del hotel, quien se predispone a escribir algo con su pluma. Su nombre es Masha, nombre ruso, homófono de “Maya” que para el hinduismo significa ilusión, imagen ilusoria o irreal. El personaje se parece a esas mujeres-mucamas humanoides-fabricados de *Alphaville* (1965) de Jean Luc Godard. El hotel emite mensajes desde la oscuridad. Masha tiene un recuerdo impreciso del señor Salgado, el propietario del hotel, al que imagina detrás de los cortinados, mientras el narrador nos dice que el señor Salgado habla con un acento extranjero desde su cama.

A Félix las condiciones edilicias le aportan las coordenadas para llevar una vida propensa a una nueva memoria. Entonces, en ese imaginario que se construye alrededor de la figura del exiliado, del migrante anónimo que se pasea por hoteles fantasmales, reúne las condiciones adecuadas para despojarse de todo pasado y “ser en un nuevo mundo”, para conseguir una mente disponible ante las evidencias y devenir un testigo anónimo.

Una vez en su habitación, después de examinar los restos en el baño compartido, Masha le golpea la puerta y, al abrir, Félix queda mudo y lo asalta un “fugaz temor retrospectivo” (39) porque, de repente, comprende que la arquitectura del hotel no tenía marcas que permitieran a sus huéspedes orientarse y, sin embargo, había regresado a su cuarto sin mayores inconvenientes. Masha piensa decirle unas palabras de bienvenida pero cuando Félix abre la puerta se olvida de todo.

La narración adopta un estilo omnisciente para describir a Masha y a su relación con el hotel. Si bien ella nunca duerme fuera del hotel, cada mañana tiene que realizar un esfuerzo de localización mental para ubicarse, lo que la lleva a pensar en universos paralelos y en vidas pasadas. Las noches en el hotel son propicias para ese tipo de despliegues de pensamiento. Sueña con su arquitectura irreal y flotante. Una vez despierta, se compenetra en las demandas del hotel y anhela, por medio de él, dejar una marca en el mundo. Como un ser artificial, su pensamiento selectivo la asemeja a la existencia espectral de Faustine, personaje hologramático de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares: narración del año 1940, contemporánea al texto de Walter Benjamín “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, y relato que además está en estrecho vínculo con “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius”, de Jorge Luis Borges. Son textos espejados, donde uno se refiere al otro, surgidos de una charla entre ambos escritores, donde el tema que dispara a los textos es la reproducción técnica o biológica del hombre, puesto que como se dice en el cuento borgeano, “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”. Esa existencia fantasmal del personaje Masha de *Los incompletos* se parece a Faustine porque así como la máquina repite en una proyección de hologramas los momentos felices de los personajes de Bioy Casares, el hotel ocupa el rol de un mecanismo ilusorio que da vida a seres incompletos.

Masha encuentra en una de las habitaciones del hotel un manojito de dinero en desuso; en otra ocasión, un libro. La relación entre ambos siempre es una incógnita, entonces, usa el libro para esconder la plata en su interior. Imagina el libro ideal y en su elucubración podemos deducir cómo leer a este tipo de narraciones, que se resisten a la invención de un verosímil supeditado a una lógica de acciones, de tramas heroicas y de personajes ejemplares.

Para Masha, su libro no debía reflejar un aprendizaje en el sentido convencional, como tampoco uno o varios obstáculos o intrigas al final aclarados. Era preciso

que fuera una historia de peripecias emocionales, por sobre todo esquivas; también prácticas, inevitablemente empíricas, aunque no tanto hasta el punto de imponerse sobre las otras. Si lo pensaba, el resultado debía ser algo parecido a un relato de navegación, pero sin viajero ni travesía, y la novela debía desplegarse a través de cuadros de situaciones, o momentos, donde se pusieran de manifiesto aspectos pretendidamente importantes de la vida de Masha (*Los incompletos* 85).

Esta idea de novela se asemeja al modo de operar del *pensamiento temporal*, modo enunciativo que pasa por diferentes ejercicios de imaginación y trabajos de memoria para desembocar en *imágenes pensativas* donde las revelaciones son posibles. La forma de continuar que adopta el relato tiene que ver con pasar por cuadros (imágenes) y cuadros de situaciones (escenas), que se interconectan y adquieren sentido en la sucesión, en un viaje que no se apoya ni en el viajero (narrador), ni en la travesía (trama).

Félix encuentra en su habitación una pila de hojas, que lo lleva a imaginar a “los escribientes del hotel Salgado” (51). Y así como las postales lo invitan a percibir el universo extraño que rodea a la vida de Félix en el extranjero, los papeles inducen al amigo a la escritura. Un mundo de lectores y traductores que se tornan escritores para seguir leyendo y viceversa, en una continuidad que somete y libera: “escribir era irrumpir, pasar al otro lado de la puerta y asomarse a lo oscuro, pero también obtener el amparo” (52). Las letras enormes que Félix descifra a través de la ventana, a pesar de las palabras que iban inscriptas en dirección contraria, le dejan leer la frase: “Mis amigos sabios me han dicho que los viajes en barco marean, aunque no se pusieron de acuerdo sobre si a todas las personas” (54). Quizás, ese mareo remita a aquel viaje en barco del comienzo, cuando deja Buenos Aires. Félix copia la frase y la envía, se pliega al murmullo del mundo.

El narrador entiende que la sensibilidad desviada de Félix proviene del contraste entre el imaginario de Argentina, como país amplio, de espacios abiertos y la experiencia opuesta que le aportó lo vivido en la infancia. La neblina de la atmósfera se hace eco con el desenfoque en el pensar. Todas las impresiones borrosas lo llevan a imaginarse como todo lo que sobre en el mundo va rumbo a su destrucción pero que, justamente, esa posición marginal lo coloca en un lugar homólogo de una condición universal: “olvidado”, “difuso”, “inexistente” (62). Una vez que se pierde el lazo de continuidad con el pasado, la condición

de exiliado, que lo lleva al extremo de dudar de la existencia del país natal, es la que va a permitir a Félix ser el observador anónimo que oficia de medida para enfocar las escenas, que se desprenden del mundo.

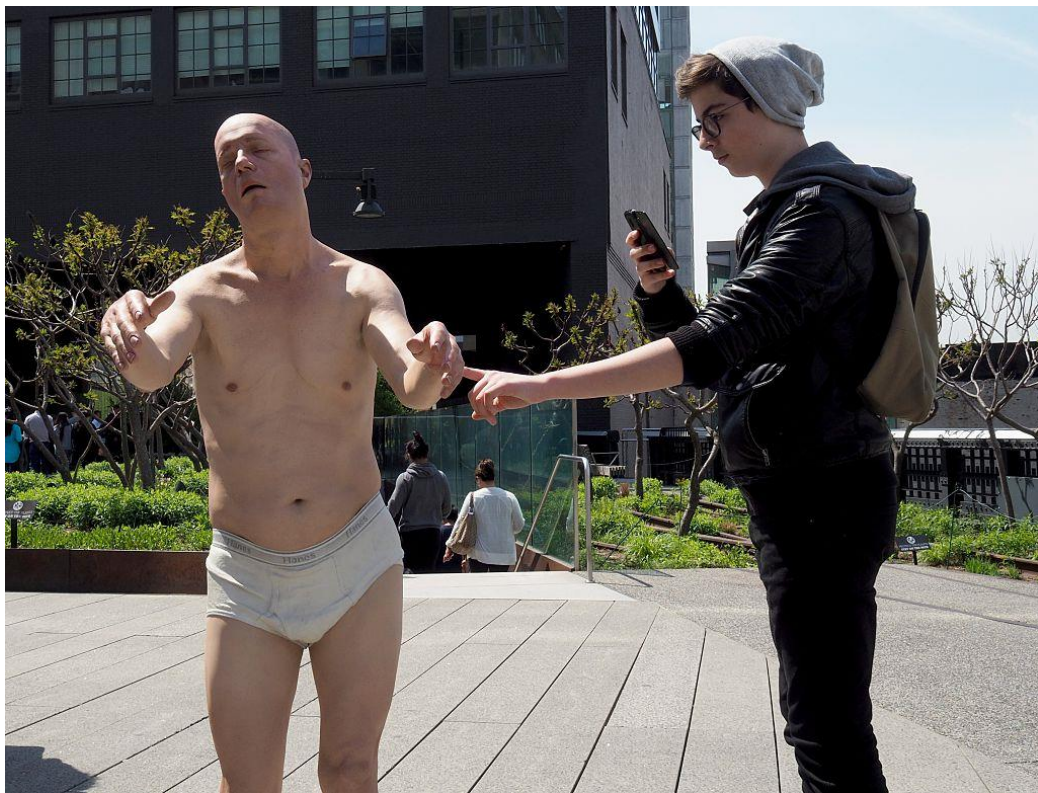
Ese nuevo mundo se expresa en señales que el narrador, a través de Félix, intenta leer. Los indicios permiten imaginar al funcionamiento del planeta como un tramoyista que guía a sus marionetas, plegado a una lógica ajena que somete las voluntades de los seres incompletos a un régimen que no pretende nada en particular. En este sentido, las fábulas de ciencia ficción son más verificables que el mundo imaginario en el que vive Félix, porque dependen de una lógica, de una voluntad, de un régimen en algún punto legible, como el museo abandonado de *La invención de Morel* o el hotel fantasmagórico de *Alphaville*. La tristeza que Félix experimenta al mandar el mensaje es la contracara del entusiasmo por descifrarlo. Leer y escribir son acciones inútiles que, sin embargo, prometen algún tipo de intervención.

Los personajes incompletos salen del hotel para dirigirse al mercado. Félix ve a Masha y comienza a seguirla. La silueta de ella se pierde en la muchedumbre de la ciudad, lo que recuerda a una pintura de Lowry, dice el narrador de *Los incompletos*. Recordemos que Laurence Stephen Lowry fue un pintor inglés conocido por ilustrar la vida de las zonas industriales del Noroeste de Inglaterra a mediados del siglo XX.



35-A manufacturing Town (Lowry).

La representación urbana guía a los seres inconscientes por pavimentos que simulan cintas móviles, todo se difumina en un escenario fabricado de lentitud generalizada, como si fueran muñecos y no personas de carne y hueso. Seres que anteceden a los paseantes anestesiados del siglo XXI, al estilo de la estatua-zombie “Sleepwalker” (2016) en el Highland Park, de Tony Matelli, el escultor estadounidense que busca llamar la atención de los transeúntes del parque, los cuales suelen no levantar la vista de sus teléfonos móviles mientras caminan³⁸.



36-*Sleepwalker* (Matelli).

En *Los incompletos* la imagen urbana divisa la pertenencia a un país. El personaje surreal que encuentra Félix en su paseo por Moscú es la antesala de la aparición del confín: grupos de mujeres recogen piedras del pavimento, la plaza adopta diferentes organizaciones,

³⁸ <http://www.lacapital.com.ar/informacion-gral/la-estatua-un-sonambulo-calzoncillos-asombra-su-realismo-nueva-york-n782443.html>

un vendedor sale de una de las pantallas y se corporiza, una mujer le pide que le compre un televisor.

La caminata se continúa por una zona de edificios rodeados de desperdicios: un muñeco manco con una sonrisa desencajada, una antena de televisión oxidada, una radio rota, todos esparcidos por el suelo. Félix recuerda mientras camina el día que partió de Buenos Aires. Entre la evocación y el paseo aparece la hondonada: un vacío ignoto donde la vida no es capaz de nacer. Félix es el testigo primigenio de ese espacio extraño que se manifiesta como un territorio con una nueva regulación, como el reverso de las ciudades, que le permite intuir los bordes del mundo conocido, la antesala de un inframundo. Se trata de un confín que contiene rastros de vida humana reabsorbidos por la naturaleza.

De cuando en cuando se descubría algún resto menor de actividad humana, por ejemplo un trozo de alambre delgado, bollos de antiguo papel o pedazos de vidrio. Estas cosas, como si a través de lo mínimo admitieran su definitiva impotencia, no alcanzaban para aludir a un clima o a un pasado, digamos, de comunidad; sin embargo tampoco de olvido o de abandono: era un desamparo elemental, las huellas de una comunidad abolida (*Los incompletos* 144).

Cuando argumentamos que al seguir el *pensamiento temporal* se puede percibir la continuidad en la narración, estamos colocando al narrador como lector de señales, en este caso provenientes de las postales, un narrador que puede ingresar en un mundo de ficción, a través de los ejercicios imaginarios, para darle significación a esa situación de inicio, en la que sin motivación aparente, piensa en su amigo viajero. Sobre el final del relato, un recuerdo que se percibe como próximo de aquella mañana de la despedida, le permite descifrar el acoplo de Félix al movimiento del mundo, que se muestra y que se oculta, para dejarnos parpadeantes junto a sus restos: un grano de maíz que se asoma entre adoquines y un confín desolado.

Los restos ilustran lo que distingue el narrador en la caminata evocada en el puerto de Buenos Aires, que abre y cierra el relato, y que es, justamente, aquello que no olvida y aquello que el mundo pone de manifiesto ante Félix, en un lugar de abandono ideal para que la revelación advenga. La imagen persistente de unos granos de maíz hundidos entre los adoquines del pavimento, que con su color amarillo intenso le indican una nota de vida

protegida entre las piedras, es la contracara de la hondonada que descubre Félix en Moscú, donde restos de alambre, papel y vidrio señalan la extinta actividad humana. Estas “huellas de una comunidad abolida” (144), que el narrador imagina a través de la vida de Félix, colman el imaginario de un mundo precario que sufre la extinción de sus ciudades, en un silencio obtuso y definitivo.

Félix va hasta el confín repetidas veces porque necesita corroborar que sigue allí, al igual que Masha que se fija una y otra vez la existencia del dinero guardado en el libro. Existe una contigüidad entre la vida de Félix proyectada por el narrador y el libro que encuentra Masha. Félix también vuelve al personaje de ese libro, que a su vez, bien podría ser *Los incompletos*. Pero el recurso a la *myse en abyme*, en este caso, no remite a la idea de que la ficción reduplica la realidad o un aspecto de la misma, y que, como reversión, la realidad también se ve reduplicada en la ficción. Lo que sugiere es que los personajes de ficción, los incompletos, están hechos de una mayor consistencia. Por eso a Masha no le importa que el libro use argumentos de la realidad, del mundo circundante, sino que prefiere lo escrito, la marca en el papel.

El narrador pasa la noche en el puerto y divisa un cilindro de luz que conecta el río y el cielo, ante el cual siente miedo y vacilación. Lo único que recuerda son películas de ficción en las que los seres extraterrestres se personifican, luego de un viaje interestelar, a partir de un cono luminoso. Sin embargo, no está en condiciones de arriesgar una verdad sobre aquello observado y esta certeza lo ubica en una situación homóloga a Félix ante el confín. En aquel momento, la memoria de la víspera le pareció un hecho lejano en el tiempo, en cambio, en el ahora de la enunciación, en el recuerdo involuntario, le parece muy cercano.

Félix divisa en el mapa de la ciudad, el límite preciso, y al levantar la vista ve a tres aves cruzar la línea divisoria en dirección a la estepa. Este momento es leído por Masha en su libro, quien reconoce al personaje de Félix en esos trances de observación. Allí, sobre el final, cuando el libro de Masha y el libro que leemos se asemejan, volvemos a la idea del “argentino en fuga” del comienzo. A Masha le cuesta creer en la existencia de Argentina, lo piensa como un país falso, pero ante el enojo de Félix, lo asume en tanto patria inventada de un personaje ficticio, porque si bien las nacionalidades funcionan como idiosincrasias y atributos particulares, la argentina funciona como identidad huérfana (175). Esta condición

neutra, imprecisable, Félix la proyecta en el muñeco manco que permanece enterrado hasta la mitad, en los terrenos adyacentes de los edificios que recorre por Moscú.

El muñeco conserva una reminiscencia real, un rastro de vida latente que se puede volver a activar en cualquier instante, cuando alguna combinación humana lo despierte. La noche en vela le permite a Félix recordar una muestra de fotos que vio una vez en una ciudad enfrentada al océano. Mientras la recorre tiene la sensación de visitar la desgracia. Aunque en un principio se piensa como el único visitante de la exposición, pronto descubre a una mujer de rasgos asiáticos mirando la muestra, rastros distinguibles en algunos rostros de las fotos, como también en el señor que cuida la exposición. A pesar de la elocuencia de los afiches que promocionan la visita, como una muestra de la violencia política impartida en el país durante décadas, que se mantiene latente como trance no asumido o como trauma, Félix se siente incómodo por tener que descifrar lo evidente. Los cadáveres parecen impostados, al revés del muñeco, al que su carácter artificial le permite colocarlo como un objeto elocuente. En cambio, la exposición directa de imágenes de asesinatos y muertos esparcidos por el suelo lo hace pensar, más que en los horrores que debieron haber soportado, en la brutalidad de haberse convertido en imágenes para ser vistas.

En la sala principal, una de las dos fotos gigantes muestra a una calle de un pueblo de provincia repleta de manifestantes a punto de enfrentarse con la fuerza policial. La acción automática que lleva a esa muchedumbre a estar ahí y encontrar una sobrevivida en la foto, le hace pensar en la lógica del planeta errante extraída de la foto-cuadro “Manos de marionetista”, sólo que los hilos que dirigen a las personas se borran momentáneamente de la imagen para reaparecer por las paredes que sostienen los marcos en la exposición. Así, estas imágenes que muestran la realidad no tienen nada de pensativas, al contrario, Félix las lee en un claro conflicto entre las intenciones que persiguen y los efectos que producen.

Se trata de claves de lectura que podemos encontrar en el ensayo “Las paradojas del arte político” en *El espectador emancipado* de Jacques Rancière, porque repiten el error de seguir apostando a un modelo pedagógico de la eficacia del arte, al mostrar la violencia política como modo de pensamiento y de acción a evitar.

Este modelo continúa marcando la producción y el juicio de nuestros contemporáneos. Seguramente ya no creemos más en la corrección de las costumbres a través del teatro. Pero todavía nos gusta creer que la representación

en resina de tal o cual ídolo publicitario nos alzaré contra el imperio mediático del espectáculo o que una serie fotográfica sobre la representación de los colonizados por el colonizador nos ayudará a desbaratar, hoy, las trampas de la representación dominante de las identidades (Rancière 2008 [2013] 55).

La ficción de *Los incompletos* reafirma esa discontinuidad entre la producción de imágenes y los efectos sobre los que la miran. Existe una distancia entre producción y efectos que ninguna obra de arte puede obviar a la hora de asegurar una dosis de inteligibilidad, lo cual es esencial para discutir la potencia de la ficción en el régimen estético del arte. La reconfiguración de imaginarios se establece en base a formas de legibilidad que se negocian según las variables de cada contexto interpretativo, porque entendemos que la literatura es “el modo histórico de visibilidad de las obras del arte de escribir, que produce esa distinción y produce los discursos que teorizan la distinción” (Rancière 1998 [2009] 13).

Aquí es cuando el lugar de la ficción pelea por un espacio de igualdad en relación a la política. Entonces, es preciso recordar que la ficción no es la creación de un mundo imaginario que se opone a un supuesto “mundo real”, sino que ese “mundo real” está atravesado por fuerzas involuntarias, por formas de producción, en fin, por políticas que diseñan, condicionan, legitiman prácticas y descartan otras. El arte aporta materia controversial que conduce a rediseñar, discutir, visibilizar dichas construcciones.

Las prácticas del arte no son instrumentos que proporcionen formas de conciencia ni energías movilizadoras en beneficio de una política que sea exterior a ellas. Pero tampoco salen de ellas mismas para convertirse en formas de acción política colectiva. Ellas contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Ellas forjan contra el consenso otras formas de “sentido común”, formas de un sentido común polémico (Rancière 2008 [2013] 77).

La ficción de *Los incompletos* discute modos de leer imágenes, propone lugares en donde detenerse a mirar un confín de otro tiempo y diseña un recorrido por una vida de exiliado, que ingresa en la escritura para volver al mundo, reconvertida en historia novelada. El narrador escribe sobre la vida de Félix en el exilio, así como William Kentridge anima con sus dibujos a “Félix in exile”. Ambas historias incluyen conexiones entre espacios y tiempos,

entre personajes que habitan varios planos de realidad: dibujos y postales animadas, historias de exilio, recuerdos, muertes y seres incompletos que se pintan y se borran, se confunden con el paisaje y se olvidan. Las narraciones se asemejan.



37-*Félix in exile* (Kentridge).

“Félix in exile” narra la historia de una mujer negra que mide las dimensiones de un terreno con un lago y un puente, mientras Félix, en una habitación deja salir imágenes animadas de una valija. El paisaje esconde muertos que sangran, que son circundados por palos negros, que crecen del suelo contorneados por círculos rojos. Los muertos son negros que se cubren de periódicos, que los tapan hasta amalgamarlos con el paisaje. Los dibujos incluyen a la mujer negra que mide el terreno. Ella ve a través del objetivo de un binocular a la manifestación de negros que trae el cartel blanco, que remite a la lucha contra el Apartheid, también ve que debajo de los diarios están los muertos que el paisaje disimula. El ojo de la

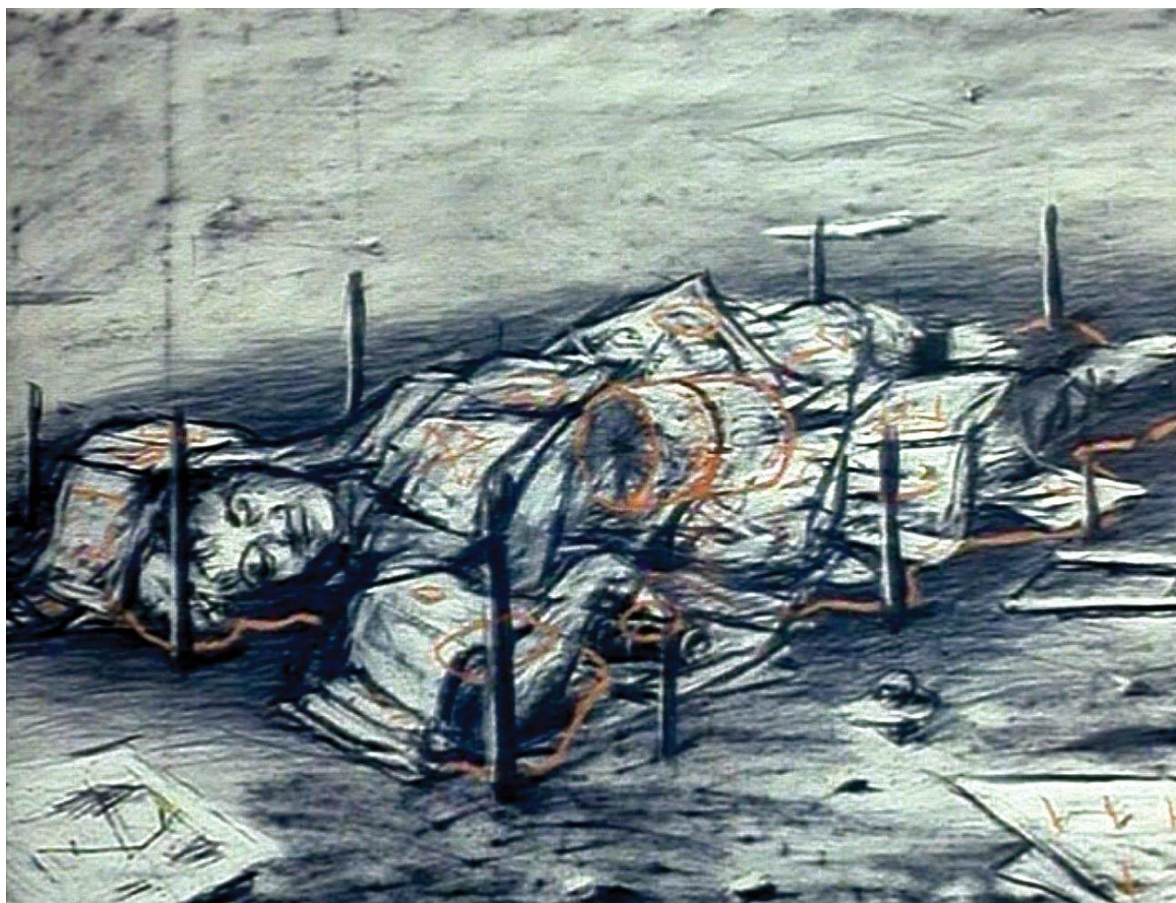
negra mira a través del espejo y del tiempo. Félix se observa con ella y se encuentran, como también se encuentran en el cielo estrellado cuando las constelaciones muestran el bulto de un negro muerto cubierto de diarios y la valija de Félix. Una máquina imprime electrocardiogramas que se transforman en palos y círculos que indican la muerte. La negra se baña en el lago, la habitación de Félix se inunda. Él está con ella en el agua y la abraza. Cuando ella recibe un disparo y cae, el agua de la canilla de la habitación se convierte en la sangre que chorrean los negros asesinados. Él la ve caída con los dibujos alrededor, la cubren los diarios y aparecen los palos. Él está desnudo en la habitación, el agua le tapa las piernas, los dibujos esparcidos por las paredes vuelan a la maleta que está flotando. Ella muerta es el paisaje principal, el del inicio. El agua de la habitación es el agua del lago, en el que está Félix junto a su maleta de recuerdos.



38-*Félix in exile* (Kentridge).

Los incompletos narra la historia de un amigo que va a despedir a Félix al puerto de Buenos Aires. El viajero le manda postales de las ciudades que visita hasta que se instala en un hotel de Moscú. Allí conoce a Masha. Ella encuentra un libro en el que lee episodios de

la visa de Félix. El límite de la ciudad está demarcado en el mapa. Félix ve los límites, el de la ciudad en el libro de Masha, el de la comunidad abolida en el confín que imagina el narrador. A su vez, el narrador ve un cono de luz que sale del río, luego de pasar la noche en vela en el puerto. El desconcierto es mutuo: Félix ante el confín y el narrador ante el cilindro luminoso. En la noche en vela, Félix recuerda una muestra de fotos que vio en una ciudad que da al océano. El narrador mira las postales y los mensajes de Félix, lee una esquela, frases de viajes en barco, etc. El día de la despedida los acerca y los distancia, sobre el final ambos saben que ser argentino significa soportar una identidad huérfana, impostada, siempre falsa.



39-*Félix in exile* (Kentridge).

Las noticias que vuelan y tapan la realidad en “Félix in exile” ocupan el lugar de las fotos en la exposición que vuelven soportable la crueldad en *Los incompletos*. Lo que Félix ve en la hondonada de Moscú son rastros de vida humana reabsorbidos por la naturaleza, como los muertos reabsorbidos por el paisaje que los diarios cubren con un manto de olvido. El Félix sudafricano, alter-ego de Kentridge, ve los negros asesinados, silenciados que

conforman el paisaje que evoca en sus dibujos. El Félix argentino, alter-ego de Sergio Chejfec, entiende que en lo impostado, en lo falso, en lo incompleto, como un muñeco manco medio enterrado que sonríe, hay más elocuencia que en la foto de un cadáver. Dibujos y libros que hablan del exilio, que parten de una situación inicial, a la que regresan cambiados, reconfigurados, mezclados con el mundo al que evocan y que los evoca.

Los alter-egos y los seres incompletos

En *Mis dos mundos* (2008) el escritor-narrador se identifica con el señor del campo que aparece en la televisión. Luego, con las vendedoras ambulantes que ve en los alrededores de la plaza, cuando siente que se comportaría como ellas si le hubiese tocado en suerte rebuscarse la vida de ese modo. Al seguir una intuición territorial encuentra finalmente el parque que oficia de refugio. El aire de abandono se ajusta a sus dimensiones, en la medida en que los ruidos de la ciudad se dejan de oír. Antes de continuar el relato del recorrido por el sendero verde retoma una situación en el hotel durante aquella mañana que precede al rato en el parque Farrouphila. En la televisión escucha al señor del campo hablar sobre los animales (es el mismo que había aparecido la noche anterior) e imagina que se puede encontrar con su propia imagen. En consecuencia, supone que ese tono de voz y ese modo de hilvanar ideas serán, de ahora en más, su forma de escribir. Por lo tanto, el escritor prueba modos de identificarse, de empatizar con el entorno, y recuerda situaciones similares a partir de lo que ve a su alrededor.

La sensación errónea de creer estar solo y descubrir tardíamente la presencia de alguien más, lo inquieta. Siente rechazo por aquellos testigos o visitantes que lo anteceden pero que tardan en ponerse de manifiesto. Estos seres parecen guiados por un régimen de flotación, similar a “los incompletos” de *Los incompletos* que se mueven por fuerzas que desconocen. Sin embargo, esa disponibilidad pasiva dentro de la que viven, los vuelve disponibles para cualquier tipo de situaciones. Normalmente, las escenas de revelación tienen estos panoramas: escenas en donde cree estar solo o cree ser el primero, a veces el único, en percibir lo que ve. La presencia furtiva de estos personajes pone en duda la existencia cabal de sus apariciones, como recuerdos difusos que no parecen provenir de una certeza reciente.

Estas sensaciones acompañan el ingreso de ficciones imaginarias que le brinda la caminata por el parque. Esos seres están a la búsqueda de una sustancia que los contenga,

que los active o los justifique, están a la espera del tiempo humano, como el muñeco medio hundido al costado de la hondonada en *Los incompletos*. El narrador se alista para recibir “una secuencia lateral de hechos” (43), un poco fastidiado y otro poco despabilado, los trances artísticos no tardan en aparecer. Al mirar el suelo cree encontrar datos del presente como una forma de arqueología superficial, que está en el borde opuesto de la ciencia. De allí que se vea como “testigo de lo anónimo, de lo inclasificable para la historia” (38). Poco a poco, empieza a desentrañar secuencias narrativas de los rastros y señales del jardín vegetal. Esto es lo que va a buscar al parque: escenas que lo dejen pensativo.

Por ejemplo, la tierra removida alrededor del banco, lo que indicaba que el personaje había frotado los pies contra el piso cuando estuvo sentado. Tranquilamente podía imaginar a un fantasma haciendo eso, yo habría hecho lo mismo: la típica acción solitaria cuando se duerme en un parque, se está desesperado o cuando uno espera llamar la atención de alguien en el futuro. Y cuando este estudiante lo consiguió, ya pudo irse; su intención era dejarme pensando (*Mis dos mundos* 44).

Aledaño al camino de flores, el escritor encuentra unas casillas que llevan impresas unas leyendas con una grafía extraña. Marcas que pueden convertirse en vestigios que alguien del futuro podrá descifrar. Dentro del parque las asociaciones se activan y se alejan del panorama de desazón y de la ausencia del deseo por conocer que le despiertan las ciudades. El primer hecho que recuerda del paseo por la costanera, bordeando el Guaíba, con la ciudad a sus espaldas, antes de encontrar el parque prometedor, es el ruido del final del mate que oye mientras pasa por la Usina do Gasómetro, emplazada en la vera del río, e inmediatamente, asocia el ruido al ronquido del viejo en el banco del parque Redenção. En esa simultaneidad de pensamientos que contiene el presente, se imagina ser él mismo el anciano, que por una confluencia espacial cohabita dos tiempos.

Este ejercicio de imaginación nos recuerda el cuento de Borges “El otro” (1972). El mismo hombre en dos momentos diferentes de su vida, se encuentra consigo mismo en un espacio imaginario, para entablar un diálogo dentro de un sueño. Los artilugios del recuerdo hacen posible la coexistencia. El escritor comprueba que no sólo el pasado está en el presente y que en la irrupción de los recuerdos se actualiza, sino además que el tiempo es un amplio

espectro de combinaciones en el que coexisten las modalidades del futuro y del pasado. Se ve a sí mismo como una advertencia retrospectiva, como un hombre con la mente en blanco que puede padecer hambre a la noche y que está en riesgo de ser considerado un impostor. Casi en simultáneo de este trance con el viejo y gracias a la cordialidad de los demás transeúntes, se siente cómodo en el parque. Los distintos sectores del lugar, bien delimitados, le daban un “efecto mundo” (77), porque el tamaño lo hacía bordear la extinción.

La fuente central parecía hervir en la bruma que despedía el agua, que recorría el chorro y que al volver a la base, le daba continuidad. El agua se manifestaba como unas dibujadas líneas de puntos. Todo podía ser visto conforme a esas líneas, al igual que la visión atomística del bañero de *Nadie nada nunca* de Juan José Saer, al igual que las manchas en el cuadro de Van Gogh que decora la habitación de Tomatis en “La mayor”. El mundo entero adopta la apariencia plástica que imaginamos, sólo que no únicamente se visualiza la materia sino también el recorrido de los sonidos y de las miradas, las cuales ganan el estatuto de corpúsculos que conectan puntos en el espacio, siempre en movimiento y en un incesante cambio.

El narrador logra instalarse en un mundo de relaciones visibles, vivas y decide continuar el recorrido hasta que de pronto encuentra un jardín oriental. Sigue camino hasta que divisa los cisnes a pedal del lago, de los cuales tiene una fotografía que podría ser la de la tapa del libro editado por Alfaguara. Como el muñeco de *Los incompletos*, los cisnes pertenecen a lo inanimado, a lo artificial, siempre disponible para cobrar una sobrevida gracias a una proyección humana.

Este juego de espejos, de proyecciones de la identidad, es una constante en la historia de *Mis dos mundos*. Un periplo por seres y situaciones hacia las que el narrador siente empatía y puede figurarse una idea de sí mismo. Ese discurrir mental privado se transforma en escritura. Unos días por el sur de Brasil son suficientes para inspirarse ante la llegada del cumpleaños, que lo pone a prueba para reflexionar sobre su trabajo, tal como hicieron sus amigos escritores. Aunque ahora sabe que el ejercicio de la literatura nunca promete ningún tipo de impacto, porque la reacción, la recepción de lo que propone en el mundo escapa, no solo al dominio del escritor, sino también a los alcances de la literatura, entendida como experiencia estética.

El pasado que se recupera en *Mis dos mundos* (2008) es el pasado de *Lenta biografía* (1990), cuando se inicia en la práctica de escribir y el impulso de narrar su vida se diluye en la experiencia del presente. El paseo termina en el Café do Lago y la revelación, por fin, es posible. El escritor menciona a Borges, a propósito de la sucesión inevitable del tiempo. Inmediatamente recuerda a los amigos escritores que lo motivaron a reflexionar sobre sus cumpleaños y se da cuenta que el interés giró rápidamente hacia el entorno que lo circunda y las relaciones que emergen espontáneamente en su pensamiento, que guardan un vínculo sutil pero siempre directo con el exterior. Entonces, olvida sus cumpleaños y asume el presente, se instala en él y allí puede obtener una *imagen pensativa* de su lugar en el mundo.

Al leer *Los incompletos* junto con “La mayor” de Saer, al mismo tiempo que con *Mis dos mundos*, aparece la luna como motivo reflexivo. Inspiración que también dispara las narraciones de César Aira, *Cumpleaños* (2001) y de Martín Caparrós, *Una luna. Diario de hiperviaje* (2000) y que deja leer las claves de sus poéticas. El narrador no consigue escribir en el bar del parque, como sí lo hacen sus amigos. Lo que sí puede es imitar el gesto de los escritores, como una invitación a reflexionar sobre su praxis.

El escritor de *Mis dos mundos* se apropia de la mirada plástica de Kentridge. Si en “La mayor”, de Saer, el cuarto de Tomatis se descompone en manchas, como el cuadro de Van Gogh que decora la pared, el parque de *Mis dos mundos* puede ser contemplado en líneas, como los dibujos de Kentridge. En el momento en que escribe el recuerdo del paseo por el parque en el sur de Brasil, invoca a Félix, el alter ego del pintor William Kentridge. Al contrario del padre y la hija que pasean por el lago, que lo miran directamente a los ojos, los personajes animados no lo hacen nunca. Sus miradas se proyectan en líneas visibles, parecidas a las aguas de la fuente. El arte de dibujar el recorrido de las miradas se hace posible en el Café do Lago, como también visualizar el agua del mate como si de un dibujo se tratara. Esta secuencia le da vida y movimiento continuo a su presencia en el parque, que se aleja del cansancio propio de lo inútil. Recordar los dibujos animados del artista sudafricano le producen una suerte de melancolía con la cual empatiza. Félix es el personaje exiliado de *Los incompletos* y es el personaje de la ficción *La experiencia dramática*. En ambas narraciones es visible aquello que describe en *Mis dos mundos* acerca de las animaciones:

Kentridge es conocido por sus dibujos animados compuestos con grafito, que cuenta historias de adultos a la manera de los pioneros de la animación. A veces

parece que busca representar el apetito insaciable del sistema capitalista, devorador de almas, cuerpos y naturaleza; otras veces expone reflexiones gráficas cargadas de melancolía acerca de sentimientos y acciones humanas. En general me resulta conmovedor asistir a las metamorfosis físicas de sus personajes, dependientes de fuerzas terrenales que literalmente los disuelven, los extinguen o los recomponen bajo otra forma en el próximo dibujo (*Mis dos mundos* 108).

El Félix de Kentridge es la última identificación que experimenta el narrador de *Mis dos mundos*, que se ve como un ser errabundo y versátil, de naturaleza inconsistente. Los avatares tecnológicos lo llevan de vuelta al presente de enunciación, cuando intenta ver un diskette con una obra de Kentridge en su computadora. A pesar de ser un observador lateral de la obra del dibujante, intuye que la proyección de las miradas fue el recurso inicial y que de allí surgió todo el resto. La evidente artificiosidad de un proceso en contante construcción y destrucción hacen de la obra una ficción. De allí, la aparición de “los Félix”, esos seres artificiales que adoptan una forma siempre cambiante, difusa y disponible.

Sobre el final, vemos al protagonista de *Mis dos mundos* sentado en el bar del parque y diluido en una realidad que ya no le corresponde, el escritor decide no escribir, si no concentrarse en percibir en el entorno aquellos signos que lo llevan a las ficciones del tiempo borgeanas, al mundo atomístico de Saer, a los rastros del pasado de Sebald y a los seres borroneados de Kentridge.

Félix digital y Rose teatral

El propósito de trabajar determinadas imágenes que construyen e interconectan lo narrado en *La experiencia dramática* (2012) implica desmontar una lógica que combina ejercicios imaginarios, trabajos de memoria y proyecciones del pensamiento. El relato cuenta el encuentro de dos amigos que conversan mientras pasean. Si bien está escrito en modo omnisciente, el tono no dista de la primera persona de *Mis dos mundos*, que busca incesantemente identificarse con seres del mundo referido y del mundo del arte, y tampoco del narrador de *Los incompletos*, que adopta la perspectiva de Félix y luego la de Masha.

Entonces, si bien el narrador extradiegético presenta al dúo de amigos, los pensamientos de Félix y de Rose se leen sin demasiada distancia. Inclusive se dice lo que piensa un personaje casual, denominado “el oficinista”, al que encuentran mientras caminan. Estos cambios de perspectiva están atravesados por el *pensamiento temporal*, el cual configura la visual de la trayectoria que Félix y Rose recorren, durante un par de horas de caminata, desde las distintas miradas, la teatral y la virtual, que la ficción reúne.

Nos proponemos ver de qué manera las asociaciones de Félix y de Rose, combinados con la búsqueda de la experiencia dramática que sugiere el ejercicio teatral y la perspectiva aérea de los mapas en línea, siguen el trazo del *pensamiento temporal* que guía la anécdota, por una trama compleja pero no digresiva. Leer el relato desde esta perspectiva permite abrir el debate en torno a los fundamentos de la ficción en la literatura contemporánea y defender ciertos privilegios que el régimen estético del arte le habilita, a partir de la potencia reflexiva que encontramos en la *pensatividad* que develan determinadas observaciones.

Así como el tema en *Los incompletos* es el exilio de Félix y en *Mis dos mundos* es el oficio literario, en *La experiencia dramática* es el surgimiento de la ficción. La situación de inicio plantea el ejercicio de imaginación que propicia la representación visual de los mapas en línea, homologable a la omnipresencia divina. Esta posibilidad le habilita a Félix vivenciar los recorridos por la ciudad en dos planos, la perspectiva horizontal de sus ojos y la perspectiva aérea de imágenes fotográficas provistas por satélites. Rose precisa deambular por sus recuerdos para encontrar la experiencia dramática de su vida y convertirla en una escena dramática para representar en su grupo de teatro.

Entonces, la realidad antes representada en los mapas virtuales, preanuncia y codifica los recorridos por la ciudad. Mientras que el pasado funciona como una red, por el que navegamos de vínculo en vínculo. En consecuencia, del encuentro de ambos aparece un nuevo panorama que entrelaza ambas perspectivas y desemboca en ciertas observaciones que podemos apreciar gracias a la omnisciencia de la ficción.

Félix concibe los mapas en línea como aparatos escénicos de observación constante. El funcionamiento de dichos mapas se convierte en un modelo de funcionamiento de la realidad diaria. Este modo de representar los recorridos por la ciudad modifica la percepción del mismo cuando se recorre el mundo concreto. Ambos registros funcionan en sincronía y permiten una visual doble de un solo trayecto, más verificable o representable. A veces,

también imagina el mapa y el punto titilante que vendría a ser Rose y él durante la caminata, como una anticipación de lo que más tarde será el trayecto concreto, lo que le otorga una sensación de presagio de las futuras calles recorridas. Esta forma que Félix emplea al proyectar su imaginación en los mapas en línea le da seguridad, como si el registro en la *web* fuese más consistente o perdurable que el registro del paseante ciudadano que se traslada a pie.

La valoración de Félix a propósito de la representación de los mapas en línea es similar a la valoración de Masha acerca del libro escrito en *Los incompletos*. Si para Masha el libro, al estar escrito tiene un plus de credibilidad por encima de los hechos cotidianos tal como se le presentan, para Félix la realidad es más consistente en los mapas digitales.

Mientras tanto, a Masha le tiene sin cuidado que su libro use argumentos de la realidad (...) Sin embargo es incapaz de explicar por qué, siendo cierto que todo ello existe y que el sol seguirá reflejando su luz sobre el Moscova aunque el libro desaparezca, ella prefiere siempre las páginas, donde encuentra mayor consistencia (*Los incompletos* 162 163).

No piensa que desde la aparición de los mapas digitales su vida haya mejorado o sea menos indistinta, ni siquiera diferente, pero sí advierte que sus desplazamientos en general se han transformado en algo 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 (*La experiencia dramática* 10).

La imaginación escénica surge en la voz omnisciente, que relata omitida de la diégesis. La escenografía, la acción, la presencia teatral y el intervalo aparecen entremezclados con las descripciones del entorno, en una época del año en la que comienza el invierno y la lentitud se apodera de las calles. Así, la situación de inicio, el escenario y los personajes se disponen a desarrollar una historia que consiste en un encuentro, que promete una charla entre amigos y un paseo por una ciudad, que se muestra entre representaciones virtuales y teatrales. Estos elementos trazan puntos de contacto con otras ficciones contemporáneas, en donde el diseño de recorridos por un lado, y el encuentro entre amigos por otro, proponen una lógica para narrar que atraviesa las mismas coordenadas.

Al empezar la caminata en *La experiencia dramática*, Félix reflexiona sobre la profesión de actriz de Rose. Cree que ella tiene un poder para captar la mirada de los demás, pero que a pesar de esa tendencia natural, su actitud escénica no se traduce en resultados tangibles. La actuación sería más bien su modo de vida, no una representación sino “un sometimiento a las reglas para actuar la vida, que siempre se presenta como modelo” (32, 33). Rose comenta que el nuevo ejercicio teatral tiene a todos nerviosos porque la idea es traducir la mayor experiencia dramática de la vida a una escena dramática. El lugar por donde transitan podría ser la zona del puerto de Buenos Aires, allí donde el narrador de *Los incompletos*, luego de despedir a Félix, ve el cilindro de luz en medio del río. El Félix amigo de Rose recuerda haberlo leído en un libro:

En un momento del paseo deben seguir en fila india debido a unos obstáculos sobre la vereda. Es entonces que Félix le dice a Rose, desde atrás, que pocos días antes ha leído una historia -usa la palabra “libro”- en que se habla de la luz proveniente del río. El libro se refiere a la misma zona donde Rose y Félix caminan en ese momento, un barrio, según se dice, en cuyas calles el aire se impregnaba de una resuelta luz ribereña. Ante el sencillo subrayado de predicar la luz con la idea de “resuelta”, Félix se siente alcanzado por una puntual emoción, también difícil de definir. ¿Esa luz ilumina mejor? ¿Es por cierto más deslumbrante? (*La experiencia dramática* 36 37).

Más adelante, al pasar por el frente del edificio donde celebró su boda, Rose piensa que se abre paso un recuerdo. Sentimientos contradictorios y de frustración se presentan en su mente, como si el pasado hubiera perdido intensidad y la trama que lo justifica, nitidez. Félix, por su parte, imagina cómo pudo haber sido aquel día tan importante en la vida de su amiga.

La narración se direcciona hacia un recuerdo muy preciso de unas imágenes impresas en una calcomanía, que decora una vieja alcancía de juguete, la cual se encuentra arriba del mueble, en el departamento de la amiga de Rose, donde tiene lugar el festejo. La asociación de pensamientos desemboca en un lugar común de los personajes de Chejfec: hay algo del mundo que se pone de manifiesto ante un observador que ha sido privilegiado por circunstancias siempre misteriosas.

La escena pensativa en la que Rose se abstrae de la realidad circundante, se enmarca en la memoria de ese instante, que adviene en el momento de mirar el edificio. La descripción de cada una de las monedas que ilustra la calcomanía de la alcancía (5, 20, 30 y 50 centavos) magnifica ese trance meditativo, para que emerja de él la asociación que lleva a Rose a dudar del nivel de verdad o de actuación de su boda.

Si bien lo que agrega el narrador es algo que Rose no llega a pensar, es justamente lo que permite el entresueño, lo que propicia el trance, gracias a un mecanismo de la sensibilidad anticipatorio, que de modo similar a los mapas en línea imaginados por Félix, le deja advertir que la escena, en medio de la fiesta, se puede convertir en sello o moneda, o directamente en una historia, y que de ese modo, sobrevivirá en la conciencia de sus invitados. O sea, si los mapas le dan una consistencia promisorio a la realidad, la imagen ficticia de la moneda le da las pautas para entender cómo emerge un recuerdo con el paso del tiempo.

La escena pertenece al relato de la boda y exhibe a Rose abstraída en medio de la celebración, observando la imagen en la calcomanía de la alcancía. Así como el escritor de *Mis dos mundos* no llama la atención mientras deambula por la ciudad de Brasil, tampoco Rose, protagonista de *La experiencia dramática* capta la atención de sus invitados mientras se ausenta en una imagen pensativa que encuentra en un juguete “apenas más grande que su mano” (49). En este caso, el narrador reconstruye el desconcierto de Rose ante la ilustración de la moneda de 50 centavos, más sobresalida que las otras. Ese dinero que, como en *Los incompletos*, “podía sólo aparecer en los libros” (44), ahora aparece en las imágenes de la alcancía. Aunque a Rose no se le ocurrió la posibilidad de que fuera “una imagen ficticia para despertar la ilusión o la fantasía de los niños” (49), lo que permitiría suponer que las ilustraciones en el resto de las monedas también son ficticias.

Al revisar el pasaje narrativo antes descrito, vemos que ni bien comienza la caminata, Félix y Rose se detienen frente a un edificio en donde ella celebró su casamiento. Un minuto antes de pasar por ese lugar, bordean un río, y mientras pasean, Félix tiene un pensamiento acerca de la profesión de Rose. Ella, al mirar el departamento siente la sutil aparición de un recuerdo. Eso que aparece en unos breves instantes condensados de sentido es lo que el relato despliega con minuciosidad: Rose en medio de la celebración encuentra una alcancía de juguete que tiene una calcomanía, en la que se ven distintas monedas ilustradas: soles, aves, un navío, una mujer con niños se pueden apreciar en los detalles

dibujados en su interior, hasta que una, la de mayor valor, presenta un relieve diferente de las demás, con un paisaje de un río y una barranca que parece adquirir movimiento, porque la imagen muestra a un bañista que acaba de arrojar al agua, mientras alguien observa desde la orilla. Esta escena imposible que ve Rose en la moneda le produce una ensoñación que la devuelve a la realidad con la sensación de que aquel momento de ausencia puede convertirse en una imagen, o bien en una historia, que los demás podrán invocar como recuerdo de su boda. El narrador agrega que Rose no pensó que la imagen de la moneda podía ser ficticia, por lo cual se puede imaginar que las ilustraciones de las demás también son inventadas, y que por consiguiente, esa sensación de estar ante una ficción que emerge silenciosa y oculta en un juguete, es el modo en el que el mundo se pone de manifiesto y le sugiere que la boda puede ser también una “mera actuación” (49). Exactamente, eso es lo que había pensado Félix al reflexionar sobre la condición de actriz de su amiga, como si actuar la vida fuera en verdad el modo de vivirla. El tema que ronda las conciencias de ambos personajes es el surgimiento de lo ficcional, es la pregunta por cómo y de qué forma la actuación ocupa el lugar de la espontaneidad desprevista de la vida, que precisa de las escenas pensativas para convertirse en historia o en imagen posible de recuperar colectivamente y a través del tiempo.

El relato traza una parábola desde el pensamiento de Félix sobre su amiga y se detiene para descomponer el instante en el que Rose revive un recuerdo de su casamiento, el cual condesado, lleva las claves para demostrar aquello que Félix había entendido de la vida de Rose. Entonces, no hay ninguna digresión en la descripción de los dibujos en las monedas sino que es la manera en que Rose comprende la escena desde la cual se conforma ese pasado desprovisto de justificación y de trama endeble: ella abstraída del entorno adoptando una actitud teatral, tal como la imagina Félix. Inmersa en una ensoñación en donde es posible mezclar las escenas de las monedas al agitar la alcancía.

Rose le comenta a Félix que no ha vuelto a ver a los colegas y familiares lejanos que fueron invitados a su boda, que tal vez eran actores de reparto contratados por su marido especialmente para la ocasión. Algunas impresiones sobre el marido de Rose, lo muestran como un ser ensimismado, normalmente abstraído y como ausente. Rasgos similares a Julio, el marido de Isabel en *El llamado de la especie*.

La escena se continúa en los pensamientos mientras los personajes siguen observando el edificio. Félix imagina estar en el segundo piso y mirar desde arriba el lugar preciso donde

se encuentra. La visión aérea lo acompaña durante todo el trayecto que supone el relato. En ese idioma privado del pensamiento, las frases y algunas palabras se traducen en un diccionario personal que remite a un tiempo pasado.

El paseo dialogado de dos personajes recupera el sello saereano de *Glosa*, la novela que Saer publicó en 1986. Ese tiempo lento de la caminata y de la charla es revisitado desde otra clave de lectura, desde el cruce imaginario con las aplicaciones de internet, ajenas al universo de Juan José Saer, y la veta teatral que le otorga Rose, al indagar en episodios del pasado para encontrar la mentada “experiencia dramática”. En *Glosa*, el cumpleaños de Washington es el leitmotiv de la charla entre Leto y el Matemático por Santa Fe. Nos interesa retomar algunos momentos en donde la ficción deja al descubierto modos en que se construyen recuerdos o impresiones, a partir de relatos de una vivencia en la cual los protagonistas no estuvieron presentes.

En *Las conversaciones* (2007) de César Aira, se recupera el diálogo entre dos amigos a propósito de la importancia del verosímil en una película de aventuras, donde el tema es la filmación de una película de detectives, en una misión de espionaje a cargo de la CIA en Ucrania. Este relato nos interesa porque el tema de la discusión es la construcción de la ficción y su vínculo con la realidad. Creemos que el dilema entre los amigos en la novela de Aira, acerca del funcionamiento de la verosimilitud y el recurso a la *mise en abyme* en la ficción, es un antecedente que aporta una mirada reflexiva sobre el significado de lo ficcional.

La conversión de una experiencia dramática en una escena dramática, como la representación digital de las ciudades que aportan los mapas en línea, es lo que reúne la ficción de *La experiencia dramática*, a partir del encuentro y el diálogo entre Félix y Rose. El desplazamiento que Chejfec opera entre la construcción de un verosímil y las formas alternativas de narrar, que discuten los modos de representación (simulaciones, virtualidades) propiciadas por las nuevas tecnologías y por otras artes, le permiten entrar en el debate acerca del surgimiento de la ficción y la potencia reflexiva, para ver desde la narración, aquello que los mapas en línea no pueden mostrar y lo que los relatos de las experiencias dramáticas ocultan.

La discusión por la validez de lo ficcional y de lo documental en el contexto actual del arte contemporáneo vincula diversos recursos para desestabilizar el estatuto de invención de lo ficcional, colocar entre paréntesis al referente, abrir las perspectivas y renovar los

debates en torno a los cruces que la ficción establece con la realidad. Nos interesa el recurso de mezclar un imaginario teatral con un imaginario tecnológico, para debatir acerca del surgimiento de la ficción y la potencia, para referir el pasado, de una narración que persigue la *documentalidad* de lo cotidiano. No es nuestro propósito remarcar la dosis de ficcionalidad inherente a los registros documentales, para probar la ficción que acompaña todo registro documental sino, al revés, para devolverle a la ficción el referente, así sea provisorio, o bien inverificable, y provisto por estrategias de construcción de *documentalidad*.

Rose tiene un pensamiento acerca del significado del pasado y su latencia al manifestarse, mientras Félix imagina la vista aérea de los mapas. El primer tema de conversación es la duración de los días. La perspectiva de enunciación permite combinar lo que cada uno medita internamente y lo que dialogan. El *pensamiento temporal* oscila entre un imaginario provisto por el recurso tecnológico y por el imaginario que despierta el ejercicio teatral. Las imágenes que se componen al entrelazar ambas perspectivas, relacionan las vivencias compartidas con las proyecciones internas de cada personaje, ancladas en una lógica de referencia, enmarcada por el foco de interés que cada uno lleva consigo esa tarde. Las *imágenes pensativas* no pertenecen a uno ni a otro personaje exclusivamente, por eso es necesario seguir el trazo del *pensamiento temporal* para discutir el surgimiento de la ficción y las posibilidades que nos habilita para observar el mundo.

Más afín con la historia de *Glosa*, la lógica que propone Rose invita a indagar en el pasado en búsqueda de la experiencia dramática. Desde Platón hasta Puig, por decirlo de un modo amplio y general, encontramos en la literatura narraciones que se construyen a partir de un diálogo, pero lo que nos conduce a poner en paralelo a *Glosa* con *La experiencia dramática* es que se trata de una propuesta similar en cuanto a la posición del narrador y el tiempo de la anécdota, ya que las caminatas emulan el tiempo real de la acción. Podríamos pensar también en la trilogía fílmica de Richard Linklater *Antes del amanecer* (1995), *Antes del atardecer* (2004) y *Antes del anochecer* (2013), en las que se relatan las horas que pasan los protagonistas en un encuentro fortuito en Viena, luego el reencuentro en París y, finalmente, unas horas en Grecia, y donde el tiempo del film coincide con el tiempo de lo narrado.

El trabajo de memoria que Rose y Félix llevan adelante es distinto al trabajo de reconstrucción de un hecho no vivido por parte de los personajes saereanos. Sin embargo, lo

referido, la experiencia dramática y el cumpleaños, se convierte en uno de los temas de meditación de los amigos, el cual tamizado por la ficción, permite construir un vínculo entre las conciencias y su afuera. Desde esta búsqueda de reestablecer la experiencia y transformarla en escena dramática en el caso de Rose y Félix y del recuerdo de algo no vivido, en Leto y el Matemático, detectamos las claves para remarcar la potencia de la ficción para señalar el carácter *pensativo* del mundo.

En el principio de *Glosa* vemos a Leto comenzar su día, realizar un trayecto alternativo hacia el trabajo y la contigua aparición del Matemático que lo intercepta. Los amigos se disponen a caminar y a conversar. La narración exhibe lo que piensan mientras aparecen intercalados algunos diálogos. La situación se describe con precisión: estamos en una mañana de primavera del año 1961, en la peatonal San Martín de la ciudad de Santa Fe. El encuentro casual permite imaginar un intercambio necesario, dentro del cual se narra aquello que saben de un cumpleaños del que, por diferentes razones, estuvieron ausentes. Pero afortunadamente, el Matemático tiene una versión completa, en tecnicolor, copia nueva y subtitulada del festejo (Saer 1986 [2012] 30).

La lentitud de las narraciones, que se atienen al tiempo de las caminatas, se asimila a un tempo real. En una reseña sobre *La experiencia dramática* (2012), Mariana Catalin desarrolla una hipótesis basada en el interés de Chejfec por escribir una novela en la que el tiempo de lectura coincida con el tiempo de la acción representada. La narración, según esta perspectiva, busca algo asimilable al avance del pensamiento. El espacio de representación debe centrarse en el desarrollo conceptual del discurso. A diferencia de Saer, sin embargo, Chejfec no es afín a la incorporación de diálogos en sus narraciones; entonces la perspectiva omnisciente le permite referir lo conversado y, al mismo tiempo, concebir al relato como una meditación. Además, el narrador reviste a la ciudad con una lógica escenográfica propia del universo mental de Rose.

En la narración de *Glosa*, el trabajo ficcional puede ser visto como una forma de establecer contacto entre la dimensión subjetiva de los personajes y sus proyecciones en el exterior. En este sentido, Valeria Sager, en su Tesis doctoral, *El punto en el tiempo. Realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira* (2014 97) sostiene que el interés en las coordenadas espacio temporales, en la obra narrativa de Saer, habilita un punto de vista en el que el borde entre la realidad narrativa y lo exterior se muestra como permeable.

Lo que el autor explica es que el lenguaje por su modo de significar, referir e involucrarse o inscribirse en la narración y en la sesión analítica, compone un relato cuya relación con las cosas, con aquello a lo que se refieren las palabras, habrá que *construir, demoler y volver a erigir*. Sin embargo, esto no significa la exposición a un momento en el cual el sujeto, hastiado de lo oscuro de la realidad y de la experiencia, busca entre las posibilidades del lenguaje el punto extremo de oscuridad y hermetismo. En otras palabras, Saer no extiende la separación hasta ese punto en el cual el lenguaje ya no se refiere a nada o en el que solo pudiera referirse a la nada. Que haya fábula, que haya sentido que se configura a partir de la narración de acontecimientos entrelazados significa que en el relato y en su lógica temporal (que resulta de modificar, avanzar y retroceder) vuelven a repartirse lo visible y lo pensable para construir, cada vez, el mundo (Sager 2014 154).

Este umbral sitúa a las narraciones de Saer en un reborde interno y externo, de algún modo también genera una disolución de la oposición entre realismo y vanguardia. Se reconfigura una lógica no excluyente entre un rechazo a la representación y una apuesta a la exterioridad, en un solo gesto narrativo condensado en la voz enunciativa que despliega *Glosa*.

El alejamiento de la representación en Saer se da en simultáneo con un vaciamiento de la interioridad de los personajes en tanto fundamento de la narración. En términos vanguardistas, el impresionismo sería el modo apropiado de evaluar la relación entre el mundo narrado y los personajes. Este aparecer del mundo coloca a la voz narradora en un posicionamiento fenomenológico que le da identidad al relato, el cual no se apoya en la autorreferencialidad ni en la representación de una realidad exterior, sino en un espacio oblicuo, donde convergen lo interno y lo externo.

La conversación y el estilo indirecto libre intercalan apreciaciones de cada personaje y el modo en que ambos construyen un mundo en común. Entonces, lo que este tipo de propuesta narrativa permite preguntarnos es qué conciencia percibe determinada aparición. El concepto de *voz fenomenal* que desarrolla el ensayo de Rafael Arce, *Juan José Saer: la felicidad de la novela* (2015), para leer a Saer, es fundamental a la hora de comprender la

vuelta a la exterioridad como consecuencia de un desmoronamiento de la frontera que separa lo interno y lo externo:

En *Glosa*, el despliegue de las conciencias de los personajes presupone la abolición de la distinción entre el afuera y el adentro. Lo que se presenta a sus conciencias es igualado por el fluir de la sintaxis que coloca toda aparición en una misma superficie imaginaria. El paseo los dejará con recuerdos propios de hechos en los cuales no han participado (Arce 2015 178).

La exploración del narrador novelesco en Saer pone una distancia entre el narrador en primera persona y el narrador omnisciente, para abrir otro espacio en el medio de estas dos posibilidades de enunciación. Este caleidoscopio de puntos de vista no llega a una síntesis (no son versiones), como tampoco Félix y Rose construyen un cuadro que amalgame sus impresiones. Con la particular disposición de la voz narradora en este tipo de ficciones, lo que se logra es establecer una convergencia entre las conciencias y el mundo al que pertenecen.

La voz *fenomenal* que Arce (2015) inventa para esta modalidad narrativa tiene su inspiración en uno de los códigos que Roland Barthes desarrolla en *S/Z* (1980). Al referirse al código hermenéutico, el que demora el enigma, descubre que una afirmación está equivocada pero no puede atribuirle una propiedad al enunciado. El entrecruzamiento de las voces permite leer lo ilegible, porque cuanto más difícil es detectar el origen de la enunciación, más plural es el texto. Para Barthes, en el texto moderno las voces son tratadas hasta la negación de toda referencia. En cambio, el texto clásico se caracteriza por suspender el sentido en una *pensatividad* que lo colma pero no lo agota, lo disemina, lo esparce, lo disuelve en miles de posibles.

Este fenómeno que acontece en *Sarrasine* de Balzac, texto clásico y legible, implica suspender la acción en el final y cerrar el relato con la frase: “Y la marquesa se quedó pensativa”. La suspensión del sentido en el final abre un campo de disputas acerca de los sentidos que se desprenden del hilo narrativo. La voz fenoménica barthesiana nombra lo que ve y es la marca del texto moderno: una voz que observa sin participar de la diégesis pero que, al mismo tiempo, no pertenece a la modulación de la omnisciencia del narrador clásico. En esa “inestabilidad tonal” (Barthes 1980 33) los sentidos se disuelven en una escena

pensativa. Según Rancière, en *El hilo perdido* (2015), este carácter es la marca de la ficción moderna, que supone el pasaje del régimen representativo al régimen estético del arte.

Lo que diferencia al texto clásico *pensativo* es que se presenta lleno de sentidos compuestos de significantes inexpresables. Entonces, el camino que sugiere Barthes (1980) para la literatura moderna es el de la ilegibilidad, donde la opción es leer eso que no se puede escribir, o sea un límite desde el cual el texto se libera de su exterior, al mismo tiempo que de la totalidad. Esa negatividad incesante, esa resistencia a la significación, a la definición como el ser mismo de lo novelesco, puede ser revisada en términos de una nueva visibilidad que restablece la relación entre un acontecimiento y la reconversión ficticia del mismo.

La literatura, tal como la entiende Barthes, es “el resplandor de lo real” (124) que da cuenta de la inadecuación fundamental del lenguaje y lo real, justamente porque lo real no es representable. En *El silencio y sus voces*, David Oubiña (2011) lee a *Glosa* como la gran novela de la detención porque la acción se acota a la caminata por la peatonal de Santa Fe, pero afirma que se extrae la mayor cantidad de información de cada instante: “En Saer, el observador no puede registrar la totalidad, pero de aquello que registra procura describirlo todo” (75). Por lo tanto, no se busca anclar el sentido sino permanecer en la inestabilidad de una perspectiva siempre extrañada y provisoria de los acontecimientos, allí donde la función crítica de la literatura implica un tipo de representación que no refleja o reproduce al mundo.

Según Beatriz Sarlo en “Obstinación (Sergio Chejfec, *La experiencia dramática*)” (2012), *La experiencia dramática* afirma lo irreductible de la literatura en tanto resiste y sobrevive a los discursos tipificados, tal como postula Roland Barthes en *La lección inaugural* (1977 [2006]).

Obcecar significa afirmar lo Irreductible de la literatura: lo que en ella resiste y sobrevive a los discursos tipificados que la rodea -las filosofías, las ciencias, las psicologías-; actuar como si ella fuere incomparable e inmortal” (Barthes 131).

Al prescindir de lo prescindible el relato de Chejfec se queda con “lo literario”, con “lo real”, podríamos equiparar. La caminata que inevitablemente nos obliga a pensar en *Glosa* transcurre en una ciudad que puede ser Nueva York o Buenos Aires, pero la crítica se desliga del factor autobiográfico, y también del representativo, para inclinar su

argumentación hacia el “modo ficcional”, y despejar también el posible sentido realista de la ciudad, para proponer un sentido escenográfico. La discontinuidad espacial, a diferencia de la simple caminata por la peatonal de Leto y el Matemático, vendría a romper con la representación de un espacio realista que se pueda situar en una urbe exterior a la novela, como sería el caso de la peatonal San Martín de la ciudad de Santa Fe.

Estas lecturas críticas, las de David Oubiña y de Beatriz Sarlo, muestran un disvalor en la representación porque ante lo irrepresentable del mundo, la literatura debe trabajar en el perímetro de lo real y permitir leer lo ilegible, para no caer en representaciones literarias acordes a una ideología literaria moderna ya caduca. Encontramos en un ensayo de Sergio Chejfec, “Fábula política y renovación estética” (2005), esta idea de literatura ligada al proyecto de modernidad, la cual no se sostiene en la actualidad como programa narrativo o arte poética válido, los casos de *Doña Bárbara*, *El águila y la serpiente* o *Sobre héroes y tumbas*, como algunos textos de Rulfo, Borges, García Márquez, Guimarães Rosa y Carpetier, son algunos de los mencionados por el autor:

Son textos donde las temporalidades simultáneas están representadas en el lugar preciso donde se concentra el máximo de tensión entre ellas; y donde por lo general una acción laica y justa, cargada de valores estatistas, se encarna en un personaje o un discurso que intenta imponer la resolución (...) Paradigmáticamente esta literatura, que ha coincidido con los procesos modernizadores de este siglo, ha sido percibida como la típica “latinoamericana” que busca conjugar -suprimir, resolver, subrayar- las temporalidades simultáneas luchando en el seno de una versión modernista de nuestras sociedades (Chejfec 2005 103, 104).

La discontinuidad, la fragmentación, la apuesta a lo ficcional vuelven a sostener una mirada antirrealista y autorreferencial que “libera” al trabajo literario de los límites que le impone el mundo. La narración queda del lado de la representación y lo ficcional opera en el orden de lo fragmentario, de lo irrepresentable.

Sin embargo, lo que nos interesa es pensar a la ficción narrativa como sucesión lógica de un continuo que encontramos tanto en *Glosa* como en *La experiencia dramática*. La temporalidad narrativa deja ver con qué procedimientos los relatos pueden reinventar una

modalidad enunciativa que afirma la potencia de la ficción para reflexionar acerca de cómo somos o de cómo nos creamos, a través de recuerdos imaginados y de experiencias dramáticas.

Jacques Rancière, en el capítulo IV “Si existe lo irrepresentable” de *El destino de las imágenes* (2009 [2011]), argumenta que en el régimen estético no hay acontecimientos irrepresentables, justamente, porque se elimina la frontera entre el encadenamiento de los hechos ficticios y el de los acontecimientos reales. Si existe lo irrepresentable es dentro del régimen representativo. Por esto, lo que nos interesa recuperar para nuestra hipótesis de la modulación narrativa del *pensamiento temporal* es aquello que la ficción puede mostrar, sugerir, diseñar en narrativas que no se apoyan en una lógica de acciones, sino en la configuración que son capaces de desarrollar determinados personajes en un entorno preciso.

Entonces, gracias al ejercicio literario vemos, por un lado, cómo Leto y el Matemático se despiden guardando para sí recuerdos de vivencias ajenas, mientras que, por otro, Félix y Rose se saludan con la intuición de haber entendido la experiencia dramática del otro. La narración hace posible este tipo de tramas porque, en el caso de *Glosa*, el estado de ánimo que acompaña a los personajes esa mañana se muestra a medida que se configura el diálogo. Este tipo de modo narrativo establece una correspondencia entre aquello que les sucede al Matemático y a Leto en un vaivén que recorre los estados internos y los hechos externos, en un permanente intercambio. Por ejemplo, la pesadumbre que siente Leto al recordar a su padre lo distancia del relato del Matemático:

Durante unos segundos, la narración del Matemático, intensa y bien detallada, se vuelve, poco a poco, palabras sueltas, ruido carente de sentido, rumor lejano, como si, a pesar del ritmo idéntico de la marcha y de los brazos que casi se rozan, caminasen por espacios disociados (Saer 1986 [2012] 42).

La historia de *Glosa* restablece la relación entre un acontecimiento, el cumpleaños de Washington y la reconversión ficticia del mismo, o sea el relato referido del Matemático según la versión de Botón de la fiesta, narrada en un viaje en balsa a Paraná desde Santa Fe, el sábado anterior al encuentro con Leto en la peatonal. Versión que, según el Matemático, necesita “una corrección continua destinada a trasladar los hechos *del terreno del mito a la historia*” (45). En simultáneo a la escucha del relato del cumpleaños en la quinta de Basso,

en Colastiné Norte, Leto recuerda el velorio de su padre y algunos episodios de su pasado. Justamente, en el desfasaje experimentado entre la dimensión interior y el mundo exterior se juega la posibilidad del relato, o sea, en una voz narrativa que se acerca y se distancia de los personajes, al mismo tiempo, que los envuelve en una realidad compartida. La certeza de una sutil conexión entre lo interno y lo externo permiten señalar el carácter *pensativo* del mundo, siempre difuso, para quien lo experimenta.

En el tramo final de la novela conocemos el futuro de varios personajes de la saga, con especial detalle el de Leto, quien terminará suicidándose para no caer en manos de la fuerza militar, que estaba al mando del país durante la última dictadura en Argentina. En este modo de narrar, la experimentación no desplaza la coyuntura histórica que acompaña el entorno de la saga, sino que el relato incluye el aire de época, sin la urgencia de convertirlo en tema, ni en representación de la realidad social. La resistencia a la significación tiene que ver con no cerrar sentidos, con no pretender proclamar ningún tipo de verdad, ni ideológica, ni política, ni histórica, desde lo literario, pero el hecho de mantenerse en el terreno de la inestabilidad no impide, bajo ningún punto de vista, atravesar temas concernientes a lo histórico y a lo político acorde con el trabajo de la ficción. Estas poéticas hacen posible restablecer la relación de acontecimientos que exceden el espacio de la imaginación, en una reconversión en clave ficcional. Esta perspectiva se abre a un plano sensible en donde la reflexión requiere de una experiencia estética.

Las conversaciones de César Aira trata del recuerdo de una conversación, entre el personaje narrador y un amigo suyo, con quien suele compartir encuentros para intercambiar ideas. En este caso, se citan en un café y el tema predominante es una discusión en torno a una película de aventuras ambientada en la zona montañosa de Ucrania, que ambos vieron la noche anterior por televisión. Más específicamente, el debate se instala a propósito de un error de verosimilitud que el narrador detecta y que el amigo no comprende: el personaje de la película es un pastor de cabras que lleva un reloj Rolex en su muñeca. Ocurre que el tema de la película es la filmación de una película, o sea, se monta un set en las montañas de Ucrania para investigar una asociación ilícita, por eso, el pastor de cabras en verdad es el personaje que hace de actor de Hollywood, quien, dentro del film, representa al pastor. El narrador, al ver entrecortada la película omite el hecho de que se trata de una película dentro

de otra. Esta omisión confunde al amigo en relación al supuesto “error del verosímil” que el narrador detecta en el reloj de marca del humilde pastor de cabras.

Durante la noche, el narrador recapitula el diálogo y en ese tiempo del pensamiento reconstruye lo conversado. En consecuencia, se le da una importancia central a esa otra perspectiva del amigo que le da forma al razonamiento del narrador. Lo importante para que el relato funcione implica recordar aquello sorprendente que el narrador encuentra en lo conversado, en un ejercicio que supone recuperar el orden en que se expusieron los argumentos. O sea, no se trata, solamente, de una discusión acerca de cómo funciona el verosímil en la película, sino que a partir de un elogio a la amistad busca que el relato exponga lo que es posible aprender de un simple intercambio dialogado.

Justamente, lo que sostiene la narración es la importancia de la organización de la trama para detectar los niveles de ficción que la misma ficción propone, sin la cual se puede cometer un error de lectura. Esta falla en el verosímil implica ir en contra de lo que comúnmente podemos decir de la inmensa mayoría de las películas: “el actor no es el personaje”. La inversión es posible sólo si la ficción la hubiera realizado previamente en su interior. El recurso a la *mise en abyme* está presente en la novela desde la invención de la novela misma. Si el género novela comienza con el *Quijote*, también la metaficción comienza allí. El ensayo de Jorge Luis Borges “Magias parciales del Quijote” (1952) y la temática de *Seis personajes en busca de autor* (1921) de Luigi Pirandello están citada por Gerard Genette en “El Universo reversible” (1970):

Ese pirandellismo “avant la lettre” que busca desconcertar al público introduciendo una segunda escena sobre la escena, haciendo representar a los actores el papel de comediantes o de espectadores, multiplicando los desenganches de una “piece-gigogne” que, en última instancia, se reflejaría indefinidamente sobre sí misma. A menudo se ha hecho notar el parentesco de este efecto de composición con lo que la heráldica denomina “en abyme” y que provoca una especie de vértigo de lo infinito. Borges explica así la turbación que nos embarga frente a esas formas perversas de la relación entre lo real y la ficción (Genette 1970 17).

Esta estrategia de la ficción dentro de la ficción crea niveles de registros en donde el verosímil depende del lugar en el relato en el que sea detectado el supuesto error. Entonces, cuando la ficción incorpora el registro del “backstage” dentro de la ficción, porque el argumento de la película es la filmación de una película, las lógicas se desplazan y aquello que no funciona dentro del verosímil ficcional (la vida de un pastor de cabras ucraniano con un reloj Rolex) sí funciona cuando se trata de un actor que simula filmar una película acerca de un pastor de cabras en Ucrania. La confusión se explica por los avatares de la vida doméstica que interrumpen la continuidad de observación de una película por cable, como también por lo enrevesado que las tramas suelen ser, para seguir llamando la atención del público masivo. El narrador no percibe ese nivel de ficción dentro de la ficción, mientras que el amigo confunde el plano que la ficción propone como real, con el ficcional y viceversa.

Las confusiones son responsables del debate, mientras que la trama se arma con el transcurrir del diálogo como principal sostén de la historia. Para entender lo que la película propone es necesario prestarle atención a los niveles de ficción, esta especie de enseñanza no es nueva ni difícil de deducir, lo que sí es interesante es la inversión que lleva adelante el relato *Las conversaciones*, al sugerir que es la experiencia de la realidad la que se muestra como fragmentaria, mientras que es la perspectiva del arte la que puede crear una lógica inteligible, ya que el avance del pensamiento en una conversación es “un ejercicio de la inteligencia entre amigos” (88).

La escritura del recuerdo establece la continuidad del relato. Nada en esas secuencias de razonamientos que intercambian los amigos, mientras se toman un café es insignificante. Sin embargo, no es en la trama de acciones o en las inflexiones del argumento, como cuando se da cuenta del error cometido, lo que importa. El error consiste en desarticular la narración para usar el ejemplo aislado de la trama, o sea el pastor con el reloj en la muñeca, como bastión de un razonamiento. Los argumentos esgrimidos permiten el desarrollo de un pensamiento que se ordena en el tiempo para articularse como ficción. Por eso, en la reconstrucción del diálogo aparece la manifestación de una historia que se genera de a dos.

Si algo comparte la ficción con el recuerdo es la capacidad de darle forma a lo amorfo de la realidad, a través de una organización temporal. El avance del pensamiento en el relato es el que hace transcurrir la acción, puesto que se trata de la recapitulación de argumentos

que expusieron los amigos para convencer al otro del particular funcionamiento del verosímil, lo que los obliga a repasar la trama hasta conseguir ponerse de acuerdo.

Beatriz Sarlo en “El reloj de Aira” (2012) lee en *Las conversaciones* las potencialidades de lo inverosímil y equipara el Rolex del pastor de cabras con el barómetro del cuento de Flaubert que le sirve a Barthes en “El efecto de realidad”, para postular a *lo real* como aquello que no cumple una función estructural en la trama del relato. Desde esta perspectiva teórica no hay nada más alejado de la descripción realista que la narración de Aira. Entonces, se leen los límites de la fantasía y no las condiciones de la representación.

Aquí nos situamos en un dilema similar al que amerita la lectura vanguardista y experimental de *Glosa*. Si pensamos a la ruptura de la jerarquía de las acciones que opera en determinadas novelas decimonónicas, no como el excedente que se resiste a la escritura sino como el ingreso a otro modo de narrar, podemos invertir la lógica que propone Sarlo para sugerir que lo que explora Aira en ese ejercicio narrativo son las condiciones del verosímil y dichas condiciones se rigen por los niveles ficcionales que proponen los textos. Ese resto de la descripción realista de Flaubert y el elemento inverosímil de Aira son equiparables, ambos entorpecen la trama, ya sea por no ser funcional a la lógica de acciones, o bien, por atentar contra el verosímil. De allí la pertinencia de la pregunta que Sager (2014) sugiere, a propósito de la lectura de Sarlo sobre *Las conversaciones*: “¿por qué se afirma que la descripción realista que Barthes analiza es lo que menos le interesa?” (65).

La tesis de Sager (2014) propone a la obra de Saer y a la de Aira como realistas. Es importante mencionar su lectura como un aporte para nuestra hipótesis acerca de la temporalidad, para hacer de las narraciones un espacio privilegiado de renovación estética:

El procedimiento de verosimilización que hace que el Rolex no sea un lujo de la narración, en tanto que ocupa un lugar en la estructura de la novela, es lo que define justamente el realismo airiano, el ajuste de una lógica particular que podría responder a la pregunta que está en el título de la lectura en Sarlo (“¿Cuánta invención es posible?”), porque provoca que para resolver las incongruencias, las imposibilidades y lo inexplicable, toda la invención sea antes que posible, necesaria (Sager 2014 65).

La invención de Aira atraviesa los posibles procedimientos de verosimilización detectados, tanto en la reconstrucción del diálogo, como en la película referida. Sager (2014) demuestra que el mérito de Aira reside en hacer verosímil lo inverosímil. No es equiparable lo inverosímil con el efecto de realidad barthesiano, porque el verosímil funciona según las reglas de cada género y de cada ficción, pero no necesariamente es lo que organiza la temporalidad de la trama, como es el caso de la película en discusión.

Entonces, más allá del debate sobre el realismo, lo que nos interesa es el modo en que Aira revierte las lógicas posibles para explorar no las posibilidades de lo inverosímil, sino lo que puede la narración en tanto sucesión temporal de una serie de pensamientos.

Así como la aparición de Tomatis sobre el final de *Glosa* viene a complejizar y cuestionar la versión que el Matemático tiene de Botón, acerca de lo acontecido en el cumpleaños de Washington, y permite incluir otra perspectiva al relato referido, el intercambio entre el narrador y el amigo en *Las conversaciones* posibilita esa construcción a dúo de una misma idea compartida. *La experiencia dramática* de Chejfec también toma dos puntos de vista para armar la historia.

El relato de la película en Aira, el relato del cumpleaños en Saer y la experiencia dramática en Chejfec funcionan, en cada narración, como disparadores de recuerdos que se narran. Las imágenes recordadas por el narrador de *Las conversaciones* tienen una localización incierta, o bien estaban en la película o fueron recreadas a través de las palabras del amigo. Al igual que los amigos en *Glosa*, en los recuerdos se confunde lo vivenciado y lo referido. La escritura de relatos no es privativa de la ficción, pero las narraciones ficcionales que trabajamos son un lugar privilegiado para ver al pensamiento en acción.

Félix y la escena dramática

En un momento, los amigos caminantes de *La experiencia dramática* levantan la vista y ven a un oficinista impaciente. Rose imagina que el hombre está esperando instrucciones para accionar, luego supone que es raro que esa escena no le haya ocurrido a Félix. Rose cree que la experiencia dramática vivida por Félix debe tener características similares a esa escena de impaciencia que ambos están observando. Mientras tanto, Félix relaciona el nerviosismo del oficinista con una escena de una película en la que actúa Rose. Ella interpreta a la madre de un esquizofrénico acusado, erróneamente, de un asesinato. El recuerdo del asesinato en la

película de Rose le induce un deseo nostálgico de antiguas caminatas por la vera del río, cuando la ciudad mantenía un aire ribereño, la relación se establece porque allí, en una de sus caminatas, presencia un asesinato. Se convierte en testigo, en el observador, de un hecho impresionante. La escena tiene las características de una puesta de manifiesto del mundo destinada a un observador que, ajeno a los hechos, queda *pensativo* ante la evidencia.

La situación es la siguiente: cerca del río, el observador divisa a dos hombres, uno mira el curso de agua, mientras el otro carga una rama pesada, con la cual va a atacarlo. La víctima no ofrece resistencia. Al episodio Félix lo recuerda como si lo hubiese visto en cámara lenta. El ensueño y la no reacción corresponden al fluir del pensar, desde ahí podemos atribuir la expectación del asesinato y su consecuente indiferencia. Como la escena parece pertenecer al “orden de los sueños”, creyó natural no intervenir. A pesar de que su lado consciente le marcaba una irresponsabilidad ante la brutalidad del ataque, ya que fueron como diez golpes que duraron una eternidad, tiempo suficiente para reaccionar.

Es posible deducir que es Félix el observador de la escena si se sigue el trazo del *pensamiento temporal* que asocia el presente de los personajes con reflexiones y recuerdos conectados entre sí. Félix ve la escena del asesinato frente al río pero nunca se lo comenta a Rose. Ella piensa que la escena del oficinista se parece a una hipotética experiencia dramática de Félix, por eso la narración de la escena vista por Félix, se interrumpe con las suposiciones imaginarias de Rose:

El observador no fue capaz de trazar un vínculo entre la agresión y el vuelo de la hoja, tampoco podía considerarlos ajenos o excluyentes; pero sobre todo lo intrigaba pensar que quizás había sido llevado hasta allí para asistir a la caída de la hoja antes que al episodio del ataque. Mientras tanto, Rose piensa que es extraño que esta historia no le hubiese ocurrido a Félix; así como estaba parecía concebida para que él la viviera. Y Félix por su parte piensa algo similar, siente algo cercano a los celos: con su sorprendente comportamiento la hoja revelaba como el indicio de una experiencia única, porque para Félix era claro que el ataque no había sido sino una coartada, una distracción mientras ocurre otra cosa o una forma de decir algo con diferentes palabras (*La experiencia dramática* 67).

Este juego entre observar y ser observado, entre pensar y dialogar, conforman un panorama en común que oscila entre la experiencia dramática de ver un asesinato, que puede convertirse, según el ejercicio de Rose, en una escena dramática y, por otro lado, el hecho de que suceda por fuera de la omnisciencia de los mapas en línea. Allí donde las fotografías aéreas, que sirven para guiarnos por las ciudades y dan seguridad -según la perspectiva de Félix-, y dejan relegado a lugares de abandono, o sea, caminos que costean el río donde ocurren escenas de violencia. Félix se abstrae del ataque mirando una hoja que se desprende de la rama que es utilizada para golpear y observa el vaivén de su caída en el aire.

Mientras Rose piensa en las posibles escenas dramáticas, una vez terminada la narración del asesinato, sin punto y aparte, se narra la idea que ella tuvo de identificar el momento de ansiedad del oficinista con la experiencia dramática de Félix. Pero Félix, al ver al oficinista impaciente recuerda la escena de la película en la que es Rose quien está impaciente y de allí recuerda las caminatas cercanas al río. Inmerso en esa cadena de asociaciones se narra la experiencia dramática de Félix, pero generando una cierta confusión y distancia, porque en el relato se ha convertido en “el observador”.

El pensamiento de Rose y de Félix vuelve a situarse en lo alto del edificio. Rose cree que está a la altura indicada para mirar a la ciudad. A Félix se le hace cada vez más difícil seguir el hilo de pensamiento que la voz de Rose deja escapar e imagina que ella habla otro idioma, aún más, piensa que sus encuentros conversacionales no son en definitiva eso, un “simulacro de aprendizaje” (68). Por esto es natural que Rose imagine que el oficinista está a punto de atravesar su experiencia dramática:

La persona de la torre espejada encuentra en Félix y Rose dos espectadores de los que en circunstancias normales su escena dramática habría carecido. Han aparecido de manera providencial (es difícil saber qué los ha llevado hasta allí y qué los ha hecho dirigir la vista hacia su ventana), y forman un público inexpresivo y algo renuente debido a la distancia y a la dificultad del protagonista para verlos bien, no como dos manchas minúsculas junto a un árbol sin hojas, en la calle lateral y desierta que se ve desde la ventana (*La experiencia dramática* 69, 70).

Sobre el final de la historia, Félix siente un nudo en la garganta porque Rose nunca le pregunta cuál es su experiencia dramática, termina lamentando no haber compartido ese recuerdo con ella, que adviene a su memoria en una red de asociaciones, pero que casualmente coincide con el pensamiento de Rose, cuando supone que allí estaba la escena dramática de Félix. O sea, en el momento en que Félix recuerda haber visto el asesinato, Rose imagina que algo de la escena que están presenciando del oficinista nervioso tiene que ver con el momento dramático de Félix. Conexiones que colman el sentido del continuo del relato en una emoción que envuelve al personaje, en una sensación que lo conecta con Rose tanto como lo separa.

II-Potencias de la ficción chejfeana.

Lugares de abandono

En *Los incompletos* el mundo agonizante se hace presente en la mente de Félix, mientras camina por Moscú, ciudad donde la lluvia y el frío tienen un efecto destructivo. En el borde del mapa que cuelga de la pared del hotel donde se aloja, se encuentra una hondonada, un vacío ignoto donde se divisan los restos de la civilización humana. Ese lugar de abandono que forma parte del periplo es el sitio indicado para mirar de frente la revelación fatal del destino de los hombres en la Tierra.

Félix observa en silencio. No sabe muy bien, pero precisa unos momentos para reponerse y recapitular (dónde está, qué hace, etc.) Busca el sentimiento que pueda ser inspirado por este paisaje, pero siempre han sido las vistas mudas, las que no dicen nada, calladas o invisibles, las despojadas, ausentes y vacías, las que tienen más en consideración. No registra nada fuera de esa extensa y solitaria depresión, donde la vida no es capaz de nacer, y si lo hiciera, piensa, estaría demasiado pronto condenada a extinguirse sin dejar rastros. Sin embargo se siente emocionado ante esa muestra de grandeza, como si el paisaje lo hubiera elegido para ponerse de manifiesto (*Los incompletos* 141, 142).

La hipótesis del Antropoceno, que coloca al hombre como la fuerza más poderosa, cae mostrando que la acción humana no tiene una incidencia geológica tan grande, al punto de modificar radicalmente sus ecosistemas. Lejos de esta idea, la humanidad sucumbe en las consecuencias de su propia devastación. La hondonada nos sugiere el fracaso de la vida en las ciudades, que presas del flujo del capital y del progreso, está destinada a desaparecer. Ante este panorama, Félix imagina que los lugares mudos, despojados, son los más elocuentes. Allí donde la imaginación y la realidad se equiparan en una *visual heterocrónica*, el personaje siente que es el testigo elegido por fuerzas superiores que rigen al mundo, para ver el destino de la civilización. Aquí no hay medios tecnológicos entre el observador y el exterior, sino que hay un continuo, una correspondencia que reúne a esa conciencia observadora, de un modo difícil de explicar, con una exterioridad que dice algo del destino colectivo.

Según las expresiones del arte, que Graciela Speranza (2017) elige para configurar el mapa de las ficciones de un tiempo sin tiempo, la dirección que el humano toma desde la Revolución Industrial, cuyo símbolo es la locomotora del cuadro Magritte, se ve contrariada también, por el tiempo que proponen los lugares de abandono del universo ficcional de Chejfec, los cuales se alojan en un tiempo detenido y permiten experimentar la sensación de vacío definitivo y el deseo, al fin, de labrar otros imaginarios posibles para el futuro.

Una vez que la revelación aparece, la transformación es inevitable: Félix no puede volver a su vida normal, una fuerza inexplicable lo conduce una y otra vez hasta la hondonada. El narrador se detiene para pensar a través de esa vida de exiliado que el amigo lo invita a descifrar en las postales. El soporte documental, el resto material, que pone en contacto a Félix y al narrador, habilita el desarrollo de pensamientos, que emergen de la existencia cabal de los seres incompletos y de la maquinaria poderosa, que actualmente dirige las fuerzas que gobiernan el mundo de los hombres.

Además, si me ponía a pensar en el pasado del mundo, en la cadena de hechos revelados y ocultos, conocidos a medias o deformados, o sea la sucesión de acciones que derivaba en el llamado “mundo actual”, aunque es cierto que de una u otra forma era una cadena bastante inventada, de cualquier manera todo resultaba mucho peor, porque en el continuo final del camino que es el presente se ponía de manifiesto la permanente locura y la eterna crueldad como muestra de la disparatada ambición de la gente. Ante panorama tan sombrío e irrevocable la única alternativa sería confiar en seres artificiales, pensé. No esperaba de ellos que impartieran algún tipo de justicia o que quisieran emprender lo malo, simplemente los imaginaba como una opción, una forma de anunciar que otro mundo, también incompleto, hubiese sido posible; y que ese otro mundo, en tanto se proponía como corrección del así llamado verdadero, o como acotación y comentario, resultaba infinitamente más justo (*Los incompletos* 152).

El arte contemporáneo ofrece imágenes similares del fin de la civilización humana en la Tierra, tal como la conocemos actualmente. Por ejemplo, el rosarino Adrián Villar Rojas presenta en Londres en 2013 la instalación, *Today We Roboot the Planet*, en la cual propone el reinicio del sistema que nos gobierna pero sin las fallas actuales, simbolizado por una

elefanta gigante, que atropella todo en dirección contraria a la locomotora del progreso, invita a salir del tiempo mecanicista del trabajo productivo a gran escala e inconsciente de la destrucción medioambiental, para ingresar en un nuevo tiempo, detenido, puro presente, pura sincronía, que invita a establecer otras conexiones, otra configuración, otras imágenes; en fin, una nueva forma de vida, desde un futuro que muestra el abandono en el que enterraremos a nuestro presente.



40-*Today We Reboot the Planet* (Villar Rojas).

Nicolás Bourriaud en *La exforma*, su ensayo de 2015, afirma que para oponernos al sistema debemos considerar su funcionamiento como precario. De allí la lucha entre dos grandes pensamientos acerca del actual funcionamiento del mundo: por un lado, la civilización tal como la conocemos hoy en día, como un experimento que salió mal, al estilo de la película *Doce monos* (1995), de Terry Gilliam, donde el protagonista es un preso al que envían al siglo XXI para que investigue el origen de una plaga que aniquilará a los humanos (éste es el ejemplo de Bourriaud, podríamos pensar en todo un imaginario provisto por la ficción que sugiere plagas, enfermedades, colapsos de todo tipo, hasta la actual pandemia de coronavirus) o bien, creer que las condiciones que el sistema capitalista impone, constituye el único modo de vida posible, que no hay afuera, que es todo lo que pudimos construir como humanidad sobre la Tierra.

El universo ficcional chejfeano defiende la primera representación, o sea el mundo en un estado precario al borde de un cambio esencial y posible, casi inevitable. Por esto, exhibir las ruinas del presente es un modo de perturbar al sistema, una forma de luchar por las representaciones colectivas, que se están gestando en el presente, en la fantasía de los hombres y que serán realidad en un mañana.

En esos intercambios que la ficción propone con la realidad, asistimos a un pensamiento que adquiere sentido en una lógica temporal, dentro de una situación que enmarca al tiempo-espacio, en un presente de empatía entre el que mira y lo que ve. La cualidad pensativa de la imagen tiene la fuerza de designar una configuración específica, que pertenece al campo del arte de nuestro tiempo.

Las “ficciones cósmicas” a las que se refiere Speranza (2017 43) se mueven en ese tiempo sideral, en una especie de omnisciencia cósmica donde la voz de la enunciación es guiada por los objetos, por partículas, que son las encargadas de diseñar un *nuevo realismo*, un “materialismo especulativo”. La autonomía del objeto abre un debate sobre las paradojas de pensarlos. La pregunta es si sólo desde la ficción podemos liberar a las cosas de la conciencia humana o si hay una correlación insalvable entre el pensar que media nuestras representaciones de la realidad.

Más allá de este debate, lo interesante es la posibilidad de pensar otro orden que rija el mundo y, en este sentido, la ficción es un laboratorio privilegiado, tal vez único, para imaginar efectos impredecibles de acontecimientos que recién ahora estamos comenzando a visualizar.

Entonces, seguimos en la búsqueda de lugares de abandono, espacios que se rigen por otro tiempo, diferente al que regula la rutina de las ciudades. En *El aire* asistimos a la ralentización de la población de una gran urbe, como si de una alegoría futurista se tratara. Ante la escasez y la pobreza, los habitantes construyen sus casas arriba de los techos de los barrios céntricos, para evitar el traslado diario en busca de alimento. Todo se detiene paulatinamente rumbo a la extinción. Esta alegoría de una Buenos Aires futurista pone en primer plano al espacio que podemos imaginar a través de la ficción. Alejandra Laera en *Ficciones del dinero* (2014) a partir de la yuxtaposición de temporalidades que las visuales ciudadanas de *El aire* recoge, observa que Chejfec está registrando el revés de la modernización, la detención del capital, la agonía del sistema. Podemos imaginar que Buenos Aires está en vías de convertirse en un lugar de abandono porque detiene su circulación y deja avanzar el campo, como si se preparara para ser un escenario ideal de las puestas de manifiesto del mundo. Ese presente aislado del universo le depara a Barroso una conciencia de la vida colectiva.

Donde habían vivido amigos y familiares ahora quedaban árboles y alguna que otra pared. De manera literal, el campo avanzaba sobre Buenos Aires. De este modo, con la remisión de la ciudad, el espacio, que era una categoría fundamental para la existencia de una memoria colectiva, se estaba desvaneciendo como el material en suspensión producido por las topadoras. Y no solamente porque al demolerse las edificaciones volvía la naturaleza, sino también porque la propia memoria individual de los habitantes -fuesen o no pobladores- era incapaz de reconocer la ciudad (*El aire* 159).

En el parque el escritor-narrador de *Mis dos mundos* encuentra el sitio ideal para la reflexión. Abandonado en el entorno entre natural y artificial del lago y las aves enjauladas puede sentir que la escritura literaria está lejos de tocar la realidad, de moldearla, porque sus artilugios fueron desarticulados, junto con un modo de vida que se cae, se derrumba. En ese fin necesario para todo recomienzo vemos al escritor enfrentándose a su “público ideal”, en un claro gesto de renuncia, de aceptación también, donde las lógicas conocidas no tienen el poder de torcer el panorama de desolación y sin sentido que rodea al presente.

En un breve ensayo, “La originalidad y el recato” (2012), Sarlo recupera la escena donde el escritor encuentra a su público para pensar a *Mis dos mundos* como una narración reflexiva, que se distancia del narrador sebaldiano porque no tiene un propósito, una finalidad que lo mueva, y lo acerca al narrador-caminante de Robert Walser. Sin embargo, podemos imaginar que ese lugar de abandono que le ofrenda una revelación en torno a su escritura, le permite intuir la inutilidad de la literatura, como un correlato del fin de la civilización, de esa hondonada que descubre Félix en *Los incompletos*. La ficción narrativa de Chejfec llega hasta allí, hasta los confines del mundo de hoy, a las ciudades y sus modos de vida, a sus instituciones y sus artes. Tal vez ese es el fin, el propósito, no del narrador, sino de la ficción de *Mis dos mundos*. Al desacelerar el paso y recluirse en el parque, el escritor percibe, a través de la *imagen pensativa* de la expectación de los animales del lago, que algo anda mal entre la literatura y la realidad, una desconexión fundamental que hace que el ejercicio narrativo se mantenga en un lugar marginal, en relación a los discursos sociales dominantes. Por eso, esa narración reflexiva, como la denomina Sarlo (2012), nos deja pensando en el lugar ambiguo, que la experiencia estética puede tener en el presente, porque, por un lado,

tenemos el espacio acotado y el poco impacto que la literatura tiene en la población, y, por otro, la libertad que gana la imaginación al no considerarse a la ficción narrativa como un ejercicio capaz de disputarle un lugar a las representaciones dominantes, generadas, sobre todo, por los medios masivos de comunicación.

En este sentido, lo que devela Jacques Rancière en *El inconsciente estético* (2001 [2005]) es ese estado de *pensatividad* donde el pensamiento y el no-pensamiento envuelven una idea de escritura, una palabra que recupera su fuerza intrínseca porque se apoya en una dimensión onírica y colectiva, que se opone a la racionalidad de una palabra guiada por una significación y un efecto a causar.

Encontramos el rol que el escritor de literatura de comienzos de siglo XXI puede tener en una tarea que está presente desde los inicios del régimen estético: el artista es aquel que investiga el tejido del mundo social, buscando vestigios e interpretando detalles de la prosa del mundo, para que lo poético se manifieste, quizás como sueño colectivo. Por ejemplo, como ocurre en *El llamado de la especie* (1997) cuando la mendiga divisa el éxodo colectivo de San Carlos y en una ensoñación vislumbra la silueta lejana de la ciudad que, al igual que la Buenos Aires de *El aire* (1992), se repliega para darle lugar al resurgir de la naturaleza.

Las curiosas propiedades de la luz, en extraña combinación con el aire, aún se manifestaban, probablemente era lo único que perduraba. De cuando en cuando se producía una de esas refracciones heroicas y alcanzaba a verse la silueta lejana de la ciudad, con sus edificios en relieve y un fondo de cielo apagado; luego, el escenario mágico de la hondonada modificaba su composición y con un ajuste imposible permitía ver la imponente zona fabril, con cada industria prefigurando un monumento. Las aves de carroña, ahora en menor número, se movían resignadas con la esperanza de encontrar la abundancia previa; algunas descansaban sobre los matorrales crecidos en la mitad de San Carlos. Creí distinguir el sendero estrecho por donde los niños subían desde lo hondo para volver a rodar, una senda muy angosta, apenas más ancha que las de las hormigas, que luchaba por mantener su preeminencia al avance de lo silvestre (*El llamado de la especie* 115).

La geografía incierta y el tiempo inaprehensible a los que refiere Dianna Niebylski (2012) en la introducción al libro de ensayos *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*, se hacen visibles en estos lugares de abandono. Son marcas reconocibles de sus ficciones, las excursiones a lugares semi-urbanos, espacios exteriores en decadencia, donde las capas temporales se superponen y gobierna una atmósfera enrarecida.

Félix en *La experiencia dramática* recuerda lo que ve, más allá de los mapas virtuales, cerca de la orilla del río. La violencia que no está en *El aire*, sí aparece en esta ciudad, que mezcla New York y Buenos Aires, en una zona fabril en desuso, donde la realidad acontece sin la vigilancia continua de los mapas en línea.

La configuración espacial de *La experiencia dramática* nos lleva a la creación de lugares de abandono, aledaños a un curso de agua, como en “Donaldson park”, como en *Mis dos mundos*. La originalidad, o bien, la rareza de Chejfec radica en que escapa de la representación pero, al mismo tiempo, no pertenece a las zonas literarias consideradas hegemónicas en nuestro presente. Sin embargo, la capacidad imaginaria que anida en la ficción chejfeana, la vuelve parte de un grupo de expresiones estéticas que buscan rediseñar el mapa del arte, codificando al tiempo y al espacio desde lógicas propias de este siglo XXI, apostando a la creación de imaginarios que nos ayuden a visualizar lo que vendrá, en un esfuerzo inconmensurable por trascender los sentidos hegemónicos y los razonamientos legitimados, que hacen que el sistema capitalista y sus instituciones sigan tambaleándose, pero en pie.

Las narraciones de Chejfec trabajan con la distinción entre la realidad y la ficción y logran hacer visible una imagen del mundo. Así, con sus lugares de abandono, que son una puerta a la *pensatividad*, las ficciones tienen la potencia para configurar historias desde las cuales ver imaginarios posibles del mundo en común. Ese pensamiento al que nos llevan los relatos hace oscilar lo real y lo fantástico en una ambigüedad que disloca los patrones de legibilidad, aquellos que tenemos codificados para darle sentido a lo narrado y abre el juego a un abanico de experiencias sensibles, donde lo importante es que otra organización temporal está acompañando a otra configuración de nuestra imagen de la vida en sociedad.

Ya lejos de la mirada totalizante de la omnisciencia decimonónica y del psicologismo y la subjetividad melancólica del fracaso de la modernidad, la ficción chejfeana se esfuerza por mostrar y expandir los bordes de lo imaginario, para atisbar los desafíos que debemos

atravesar si queremos continuar apostando a la capacidad del hombre de narrar, como modo de crear experiencias, formas de ser en el mundo, maneras de verse para decidir, con más libertad, el camino a seguir.

En los lugares de abandono el caminante se convierte en testigo anónimo, ser ideal para observar las revelaciones, las puestas de manifiesto de un mundo en agonía. Sin embargo, esta conversión y empatía con el entorno no siempre es posible. Por ejemplo en *Boca de lobo* el narrador mira a los obreros en un momento de ocio pero confunde el significado de sus vestimentas y, al no ser considerado como un mero observador externo, la posibilidad de una revelación se anula y queda una atmósfera confusa que opaca el sentido de la imagen.

Los espacios abiertos, medio derruidos, con muy pocas o nula presencia humana, son los panoramas ideales para observar las tramas que sostienen los sueños colectivos de una sociedad que está llegando a un punto de no retorno de destrucción, una civilización que está presa del tiempo productivo y del consumo, que genera desperdicios que contaminan los recursos naturales a una escala sin precedentes en la historia. El escritor de *Mis dos mundos*, ante este panorama desolador, busca un pequeño y efímero refugio en donde sus pensamientos puedan encontrar asilo, o sea un espacio exterior propicio que los contenga.

La literatura de Chejfec apuesta por las personas que se parecen a esos seres espectrales, incompletos, que se mueven por fuerzas externas que ignoran, desconocen o se someten sin ninguna resistencia.

Para mí los parques son buenos cuando no están impecables, en primer lugar, y cuando la soledad se ha apropiado de ellos de tal modo que se ha convertido en una seña propia y una divisa compartida por los caminantes, que pueden ser esporádicos, pero que desde mi punto de vista deben estar irrevocablemente abstraídos, o absortos, también un poco confundidos, como cuando se camina por un sitio ajeno y familiar a la vez. No sé si llamarlos lugares de abandono; algo parecido a regiones relegadas es lo que quiero decir, donde el entorno se suspende momentáneamente y uno puede imaginar estar en un parque de cualquier lugar, aun en las antípodas. El sitio arrumbado, indistinto, o mejor todavía, el sitio donde la persona se ausenta, se convierte en nadie y ella misma termina siendo imprecisa (*Mis dos mundos* 7, 8).

De este modo, consideramos a los lugares de abandono como esas zonas liminares donde lo externo y lo interno se encuentran en una perfecta simetría y allí es donde las *imágenes pensativas* adquieren la potencia para abrir otros sentidos posibles, en vistas de construir imaginarios que nos permitan compartir la experiencia estética acorde a la sensibilidad de este siglo. Por este camino, la ficción chejfeana transita por diversas geografías reales e imaginarias que abren el juego a esta dimensión del pensamiento, donde alguien observa y calibra el lente para ver en la realidad algo, que luego se convertirá en una visual que resplandece dentro de una ficción narrativa, porque nos lleva hasta allí para dejarnos pensando ante la evidencia, dándole espacio a los sueños compartidos, por lectores que encontramos en este modo de narrar una posibilidad de seguir construyendo una manera de percibir algunas claves del mundo que nos rodea. En este sentido, la literatura sigue siendo un espacio privilegiado, porque se abre a la creación de paisajes ambiguos, que pueden albergar un laboratorio de imágenes, que encuentran una lógica narrativa donde el tiempo se transforma en algo diferente a la hora del reloj, que marca el pulso de la producción capitalista.

En “Donaldson Park” el narrador comienza recordando la primera vez que pasó por Old Things For A New Age, donde observa una camilla de psiquiatra, índice del elevado número de psiquiatras y psicólogos que trabajan en las inmediaciones de Highland Park, en Nueva Jersey. Iconos del capitalismo son visibles a su alrededor del parque: industrialismo, fábricas automotrices, avenidas atestadas, circulación peatón y vehicular intensa. El sentimiento de desazón parece lo normal en voz de este paseante que intenta objetivar sus percepciones.

Al andar un poco por uno u otro lugar, ya sea por una carretera antigua, hoy convertida en secundaria, por una autopista de alta velocidad o por una ruta troncal, de cualquier modo no pasan treinta minutos antes de que la persona se sienta invadida por una indefinida y mortal desazón. La reiteración de paisajes viales, de señales de tránsito, de nombres de comercios, de conjuntos residenciales, instala en la mente la sensación de estar en un mismo lugar indiferenciado por el que es posible moverse pero del que no se puede salir (“Donaldson Park” 30).

Esta descripción sería la opuesta a los lugares de abandono, todo lo que las ciudades generan en las percepciones, una apatía constante y un desinterés cada vez mayor, una inacción que lleva a la abulia, al tedio, a la repetición sin sentido del caminante urbano del siglo XXI. La vida compartida de las ciudades y, al mismo tiempo, el aislamiento continuo de sus habitantes son motivo de pensamientos y ensoñaciones. La alienación de los habitantes de las megalópolis del siglo XXI es tal que el exceso de una naturaleza domesticada los expone a una mirada sin expectativas ni sobresaltos, donde los hábitos regulados aniquilan la posibilidad de sentir, de experimentar. El comportamiento cínico del hombre con el espacio que proponen las ciudades permiten reflexionar sobre la incidencia del humano en lo natural y sobre el cambio en la forma de comprender lo natural y lo artificial, como esos aviones que pasan por el cielo y que resultan más naturales que las luciérnagas.

Los lugares de abandono vendrían a ser, muchas veces, parques que se empiezan a salir de la incidencia humana y se llenan de un aire de descuido por donde lo natural vuelve a surgir, dejándolos en un estado de indefinición que los vuelve pensativos, o bien factibles de albergar o propiciar *imágenes pensativas*.

Ésta es la lógica espacial que propone el universo ficcional de Sergio Chejfec, lugares donde el hombre pierde el control, que se oponen a las ciudades siempre iguales a sí mismas, tan reguladas, tan predecibles, que imposibilitan la experiencia de sus transeúntes. Asistimos a una reposición de lo natural que queda a medio camino entre lo falso y lo perimido.

El paseante de “Donaldson Park” recuerda las “ruinas al revés” de Robert Smithson. La opinión sobre la crónica de los monumentos de Passaic devela el sentido profundo que los testigos anónimos encuentran en los lugares de abandono.

En la medida que Smithson se detiene en situaciones estáticas, sin actividad humana visible, su mirada se dirige también a una suerte de asimilación inevitable, por parte del territorio, de lo construido y ruinoso. El tiempo abolido en tanto experiencia del presente, sólo efectivo como evento de un mundo pasado de moda, que predomina en esas imágenes y en el espíritu de la crónica, vendría a ser el suplemento de la disposición económica habitual, que en Nueva Jersey siempre realiza grandes esfuerzos por embellecer y disimular los estragos (“Donaldson Park” 34).

Luego de repasar los orígenes y el recorrido del tren, el narrador de “Donaldson Park” recuerda la camilla psiquiátrica del comienzo. Se puede intuir el espíritu de la sociedad en los manifestantes que circundan las avenidas, los negocios, los restaurantes, el ritmo, en un palpitar que manifiesta las locuras colectivas. El narrador menciona a los argentinos que ha cruzado en sus inmediaciones. Poco a poco, la visual citadina se configura, en un ejercicio de desciframiento que no deja nada librado al azar. El Donaldson Park se diferencia del codificado Highland Park, como núcleo ignorado de la metrópoli, rodeado por un río y una numerosa colonia de gansos canadienses. Así, bordeado de vegetación silvestre, se asemeja al aire de abandono que inspira el Farouilha de Porto Alegre en *Mis dos mundos*.

Los recuerdos del escritor en el Donaldson Park se remontan a unas pocas semanas atrás, cuando con motivo de la celebración del centenario del parque, se realizó una feria con una orquesta y carruajes de época. Sucede algo similar a la revelación final a la que asiste el escritor de *Mis dos mundos*, pero ahora el narrador es un observador externo que se asombra ante la indiferencia del público que contrasta con el profesionalismo de los músicos. Evoca sus caminatas con Kathrym, una estadounidense con quien solía conversar paseando, al estilo de Rose y Félix en *La experiencia dramática*. La repetición sonora le causa el mismo tedio que las ciudades repetidas que descubre mientras camina por Brasil, el tedio del caminante del siglo XXI se hace presente, pero ya no para encontrar un refugio en la muchedumbre, ni el éxtasis de la *flânerie*, sino un cansancio que arrastra la inmovilidad y la desconexión que el modo de vida capitalista impone. Los ruidos que escucha definen la identidad del parque, como si de un régimen de reproducción autónomo se tratara. La vida controlada revela su paradoja.

La narrativa chejfeana vuelve su mirada a lo visual y en su seno construye imágenes, descripciones, forma de ver paisajes, de vislumbrarlos y de leer sus señales. Los objetos también tienen ese poder de revelar algún signo, por ejemplo, el pedacito de papel lunar que sobrevuela la cabeza de los escritores en “Hacia la ciudad eléctrica”, o el bollo de papel estraza en “Vecino invisible”, que simula la geografía de Venezuela.

La apuesta espacial de Chejfec define una voluntad de evadir las ciudades cosmopolitas, las muchedumbres, las aglomeraciones para refugiarse en lugares de abandono, allí donde el control humano va perdiendo intensidad y hay lugar para que fuerzas

de otro tipo aparezcan, para mostrarnos aspectos sombríos de la realidad, de la vida en sociedad, que tiñe a las sensaciones humanas de una falta de empatía. Los espacios relegados pueden devolver una contigüidad entre el sentir y el observar, y hacen que los narradores anhelan esos trances pensativos.

CODA

El pensamiento temporal

Desde una situación de inicio, los relatos permiten seguir el hilo de un pensamiento por la modulación enunciativa que caracteriza a las narraciones chejfeanas. La ficción nunca deja de ser ficción, incluso cuando la trama se construye a partir de la experiencia del escritor en eventos literarios.

Para atravesar las historias en busca de *imágenes pensativas*, las narraciones construyen personajes que toman distancia de las emociones individuales, hasta instalarse en una especie de apatía, que permite observar el mundo sin proyectar sensaciones propias en lo observado. Por ejemplo, en una escena de *Baroni: un viaje*, el escritor-narrador se encuentra frente a la recepción de un hotel en Venezuela y pide el teléfono fijo para comunicarse con la escultora Rafaela Baroni. Su estado de ánimo muestra un desinterés radical, que es la antesala del aislamiento en lugares de abandono, aquellos sitios que propician la reflexión.

Ahora pienso que aquí se produjo otra de mis repetidas escenas; conserjerías de hotel donde tengo muy poco para decir y donde se crean de la nada, o por mi torpeza, situaciones embarazosas. Pedí prestado de todos modos el teléfono y me armé de valor para usarlo frente a la empleada que, a poca distancia de donde yo estaba, no dejaba de observarme. Si conversar personalmente con Baroni el día anterior no había sido fácil, hacerlo por teléfono podía resultar imposible. Por lo demás, ya mientras buscaba el número en mis bolsillos me sentía derrumbado por el desaliento. Mis planes siempre se diluían antes de empezar a realizarse, aunque en principio hubiesen parecido bastante firmes, si acaso; enseguida quedaba de ellos una vaga intencionalidad, en la que yo terminaba flotando en una suerte de indiferencia (*Baroni: un viaje* 50, 51).

El uso de medios que cada vez tienen menos espacio en el mundo que vivimos, como el teléfono fijo, llama la atención sobre ese cambio que la escritura documental registra, la pérdida de la materialidad de las cosas. El narrador busca restaurar a través de las estatuas de

Baroni, motivo del llamado, la pregunta por el *valor* de lo material en el arte. Ideas que se plasman en la práctica de escritura desde lo pictórico del manuscrito, la particularidad del trazo, el dibujo único que cada uno diseña con su letra.

Recordamos la fábrica de tinta de Julio en *El llamado de la especie* y la escena de los niños probando con sus manos la textura que se convertirá en palabras impresas. También la letra manuscrita de Félix en *Los incompletos*, desde la cual es posible hacer emerger un mundo. Incluso, las cartas manuscritas que Benavente le manda a Barroso en *El aire*, anunciando, una y otra vez, su alejamiento, como los diarios que ordenan la realidad del personaje y manchan sus manos de tinta, vienen a inventar el imaginario en torno a la materialidad de la letra.

Todos esos momentos narrativos ganan relevancia al condensar su potencial de evocación en *imágenes* que pueden ser parte de una elaboración colectiva de sentido, que el arte contemporáneo intenta codificar. El carácter narrativo es central para darle sentido a aquello que el texto propone imaginar. Cuando se rompen las lógicas causales, por ejemplo, cuando lo que leemos condiciona lo que pasa, la experiencia que nos aporta la ficción es fundamental para abrir otros imaginarios y no buscar una mirada totalizante de lo social a través de la literatura.

Así, personajes ajenos a la coyuntura de la ciudades que habitan, o del espacio ficcional en el que se instalan, como ocurre en *El aire*, en *El llamado de la especie* y en *Boca de lobo*, abren espacios en la temporalidad, donde un vacío cronológico, un presente perpetuo, los predisponen para caminar y descubrir el entorno, como consecuencia de un desajuste o una falta de encuadre de lo cotidiano, que los lleva al vagabundeo, a la exploración de zonas ajenas a lo conocido. Desde su lugar, cada protagonista descubre otro orden del funcionamiento de la realidad, ya sea bordeando una zona álgida de lo social, ya sea observando escenas que permiten detenerse a pensar.

Las narraciones se apoyan en un registro enrarecido, donde los *nuevos realismos* trazan puentes para establecer una relación entre el mundo y la ficción. El tiempo del narrar en este caso es el que posibilita una apertura en el espacio imaginario, en torno a situaciones ficticias que se sostienen en un universo interconectado, donde los reenvíos vinculan a las *visuales heterocrónicas* dentro de un mismo mundo. Desde la imagen recuperamos la interrelación entre la dimensión interior y la expectación del exterior, en un ir y venir del

presente al pasado y de los recuerdos a las percepciones. Este mecanismo nos permite desechar la hipótesis de pérdida en la dimensión narrativa.

En *El aire*, en el nudo de su trama existe un vínculo con el tiempo retroactivo, las noticias prefiguran y hasta provocan lo que sucede en la realidad, de allí la capacidad imaginaria que activa la ficción para crear una alegoría de Buenos Aires, en la que se pueden leer las consecuencias de un modelo económico caduco. En el final del relato, nos damos cuenta que la frase del inicio, que lee Barroso en un periódico, es una prefiguración de su destino codificado en las noticias de actualidad. La premonición propiciatoria de la lectura del diario enmarca a todo el relato.

Las ficciones proponen formas de reflexionar sobre la pobreza que nada tienen en común con las lógicas argumentales que la escritura ensayística puede aportar porque es desde el concepto de ficción que se establece la idea de tiempo heterocrónico, el que hace transitar la trama por escenas desde la cual la historia se desliza. Las proyecciones imaginarias que los relatos ofrecen se conectan con un futuro reconfigurado en el arte.

En esos momentos olvidaba el hambre, junto con el silencio del insomnio la privación adquiría la naturaleza del ensueño: así como el día parecía el reverso fantástico de la noche, el hambre era una sensación distante, una estrella errante que en ese momento viajaba a millones de kilómetros y cuya débil señal era la mejor prueba de su lejanía. Pero con la mañana, por supuesto, todo eso habría de cambiar; en breves horas la estrella del hambre retornaría puntual, encarnada en el sol. De las casas vecinas llegaban los llantos urgidos de los niños. El silencio fúnebre de los adultos -un silencio que no se esconde pero apenas alcanza el rumor, que es el de la impotencia y desesperación frente a la escena infantil- también llegaba. El trastorno del día en aquella comarca tenía un mismo significado, era el regreso del hambre (*El llamado de la especie* 75, 76).

Personajes apáticos que se ausentan en una indiferencia sin matices pueblan estas ficciones, donde los vínculos interpersonales se rompen, o bien se presentan desvaídos. La precariedad económica, muchas veces acompaña la precariedad afectiva, aunque no siempre se corresponden una con la otra. Padres que vuelven destruidos, mendigos que viven sin

familia, parejas que se van, amistades endebles, vidas solitarias, conforman la falta de afecto y un fondo de tristeza que empaña los relatos de incertidumbre y desazón.

Los espacios también suelen presentarse como abandonados, medio derruidos, deshabitados. Un mundo en penumbra contornea a las ciudades repetidas y alocadas por la aglomeración y la polución. Zonas fabriles que quedaron en desuso, ríos contaminados por un lado, y por otro, ciudades que ofician de contexto a Festivales literarios que ya no tienen ninguna incidencia en el exterior, que se agotan en sus lógicas mercantiles, en artulugios publicitarios en constante lucha por acaparar lectores y críticos voraces, que piensan en la circulación del dinero y las maneras de ganar visibilidad.

Los medios de comunicación en desuso, por ejemplo el teléfono fijo y las postales, son testigos de la transformación de un mundo que avanza de la mano de la tecnología. Las aplicaciones tecnológicas que provee *Google* se traducen en modos de diseñar narraciones, usando patrones provenientes de los dispositivos disponibles, como el uso masivo de los celulares inteligentes. Además las formas de construcción de *documentalidad* desarrollan narrativamente posibilidades para reflexionar desde el interior de la ficción, sobre nuevas formas de visibilizar la labor literaria a través de la *web*.

En algunas ficciones, la forma de representar el mundo emerge de un cuadro, como en “Manos de marionetista” en *Los incompletos*. En otras, las fotos cobran espesor en las tramas: en *Boca de lobo* en el registro fallido de los amantes, en *Los planetas* en el intercambio de retratos de los amigos, en “Una visita al cementerio” en el “modo linterna” que busca documentar la visita a la hornacina de Saer, en “Novelista documental” en las escuetas guacamayas que se resisten al registro.

En las expresiones del arte contemporáneo que trabajamos, los periódicos lejos de dar cuenta de la realidad, tapan lo excluido, literal y metafóricamente. El cirujeo como práctica que el sistema productivo excluye, es valorizado a través de contramodelos que ayudan a visibilizar a estos “héroes anónimos”, como los llama el grafitero Mundano. Los cirujas están presentes en varias ficciones chejfeanas. Observamos basurales en *El aire*, en *El llamado de la especie*, en *Boca de lobo*, en *Cinco* y en “Todo el peso de Dios”. Los desechos del consumo se convierten en marcas geológicas de una civilización que no se sabe si está extinta o por venir, o si se trata de un futuro de nuestro presente, hoy convertido en pasado.

La visual de un éxodo colectivo, una comunidad que alcanza la vida autónoma, se divide en el vacío que deja el pueblo de San Carlos en *El llamado de la especie*. Sobre el final, la mendiga tiene un momento de ensoñación donde ingresa a una fábrica, guiada por otra mendiga completamente desnuda que encuentra en la calle, y las paredes gigantes simulan las baldosas del patio de cuando era pequeña. Escenas de este tipo aparecen en *Boca de lobo*, cuando el narrador ve al grupo de obreros con sus uniformes grises y la desintegración de la estética realista se efectúa en una trama continua.

La ficción se convierte en un testimonio del cambio de siglo y de la bisagra que hay entre un mundo conectado a la red y un mundo previo, los cuales se mueven a velocidades diferentes. El universo visual en el que estamos inmersos invita a enfocar la mirada en detalles, como la secuencia del último encuentro entre Silvia y Mauricio en *El llamado de la especie* o las monedas de la alcancía que Rose observa en *La experiencia dramática*.

La heterogénesis de lo visual forma un encadenamiento de sucesos por encima de la anécdota de fondo, de las acciones en términos de desplazamientos, enrareciendo las lógicas conocidas, que vinculan las causas y los efectos. El pensamiento que guía las narraciones despliega una serie de asociaciones, donde la percepción particular del tiempo, que experimentamos a través de las ficciones chejfeanas, conforma una clave de nuestra época y nos abre las puertas a otros modos de la imaginación.

Bibliografía

1-Corpus

1.1.Ficciones

- CHEJFEC, SERGIO (1990 [2007]) *Lenta biografía*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (1990) *Moral*. Buenos Aires: Puntosur.
- (1992 [2008]) *El aire*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (1996) *Cinco*. Buenos Aires: Ediciones Simurg.
- (1997 [2008]) *El llamado de la especie*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (1999 [2010]) *Los planetas*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2000 [2009]) *Boca de lobo*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2004) *Los incompletos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2007) *Baroni: un viaje*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2008) *Mis dos mundos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2012) *La experiencia dramática*. Buenos Aires: Alfaguara
- (2013) *Modo linterna*. Buenos Aires: Entropía.
- (2016) “Todo el peso de Dios”. Revista Carapachay, disponible en <https://revistacarapachay.com/2016/08/12/todo-el-peso-de-dios-por-sergio-chejfec/>
- (2017) “Ficciones de un visitante” y “Tercer miércoles de julio (Stupía, estudio)” en *El visitante*. Buenos Aires: Excursiones.

1.2.Conferencias y artículos del blog *Parábola anterior*

- CHEJFEC, SERGIO (2007) “La venganza de lo idílico”. Artículo del blog *Parábola anterior*.
- (2007) “Sobre Baroni: un viaje”. Artículo del blog *Parábola anterior*.
- (s/d) “Lo que viene después”. Artículo del blog *Parábola anterior*.
- (2010) “El escritor dormido” en *Boletín/15* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, UNR: 151-157.

----- (2015) “La escritura como representación de un pensamiento”. Transcripción de la charla con Patricio Zunini en la librería Eterna Cadencia, en Buenos Aires, está subida al blog de Eterna Cadencia. Disponible en <http://eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/la-escritura-como-representacion-de-un-pensamiento.html>

----- (2017) “Hotel Saer”. Coloquio internacional Juan José Saer. Santa Fe. Disponible en <http://conexionsaer.gob.ar/wp-content/uploads/2018/04/2.-Hotel-Saer-Sergio-Chejfec.pdf>

2-Otros libros y ensayos del autor

CHEJFEC, SERGIO (2005) *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

----- (2010) “El escritor dormido” en *Boletín/15* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, UNR: 151-169.

----- (2015) *Últimas noticias de la escritura*. Buenos Aires: Entropía.

----- (2017) *El visitante*. Buenos Aires: Excursiones.

3-Bibliografía crítica específica

ALCÍVAR BELLOLIO, DANIELA (2011) “La movilidad de los espectros. Intimidad y movimiento en *Mis dos mundos* de Sergio Chejfec” en *Boletín/16*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

BERG, EDGARDO (2003) “Signo de extranjería (mínimas sobre Sergio Chejfec)” en Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, Año 12, N°15: 87-107.

----- (2005) “Memoria y experiencia urbana en *Los planetas* de Sergio Chejfec” en Revista *Hispanamérica*. Año 34, N°102. 115-121.

- (2012) “Paseo, narración y extranjería en Sergio Chejfec” en Niebylski Dianna (comp.): *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 45-56.
- BUTTES, STEPHEN (2012) “De sombras y umbrales: ansiedad geográfica en *Boca de lobo*” en Niebylski Dianna (comp.): *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 147-161.
- CARRIÓN, JORGE (2012) “Entre Sebald y Google: la deriva de Sergio Chejfec” en Niebylski Dianna (comp.): *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 289-300.
- CATALIN, MARIANA (2012) “En el borde de los paisajes culturales: otros, artes y yo en *Baroni: un viaje* y otras obras de Chejfec” en Niebylski Dianna (comp.): *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 255-276
- (2014) *Con los ojos bien abiertos. Bizzio, Chejfec, Babel*. Rosario: Fiesta E-diciones, CELA, E-Book (Investigaciones).
- CONTRERAS, SANDRA (2016) “Sergio Chejfec, iluminaciones profanas” en *El lugar de la literatura en el siglo XXI*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Colección Dársena: 121-132.
- DOVE, PATRICK (2012) “Territorios de la historia del presente y contratiempo literario en *Boca de lobo*” en Niebylski Dianna (comp.): *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 163-189.
- EPPLIN, CRAIG (2012) “La literatura como producción en *Baroni: un viaje*” en Niebylski Dianna (comp.): *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 235-254.
- ELITIT, DIAMELA (2000) “La noche boca de lobo” en Boletín/8, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad de Rosario: 171-174.
- GRAFF ZIVIN, ERIN (2012) “El lenguaje secuestrado: estética, ética y política en *Los planetas*” en Niebylski Dianna (comp.): *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 87-100.

HORNE, LUZ (2011) *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

----- (2012) “Fotografía y retrato de lo contemporáneo *El aire* y otras novelas de Chejfec” en Niebylski Dianna (comp.): *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 123-146.

----- (2016) “Una ficción propia. Notas sobre el nacimiento de la ficción contemporánea a partir de *Fundido a blanco*, de Oscar Muñoz, y *La experiencia dramática*, de Sergio Chejfec” en *Cuadernos de Literatura* 20.40.

KOHAN, MARTÍN (2005) “¿Escritura de lo social?”. Disponible en http://www.bazaramericano.com/bazar/articulos/social_kohan.htm

KUFFER, PAULA (2014-2015) “Representación, melancolía y resistencia: el materialismo espectral de W. G. Sebald” en *Boletín de Estética*, N° 30, Año XI. Disponible en <http://www.boletindeestetica.com.ar/uncategorized/boletin-de-estetica-n%C2%BA-30/>

LAERA, ALEJANDRA (2012) “Los trabajos: creación y escritura en *Boca de lobo* y otras novelas de Chejfec” en Niebylski Dianna (comp.): *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 201-218.

----- (2012) “Bestias, basura, vida (en la narrativa de Sergio Chejfec)” en *Revista Cuadernos de Literatura*, N°31: 105-117.

----- (2014) *Ficciones del dinero*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

MANDOLESSI, SILVANA (s/d) “Hacia la disolución: el realismo en Sergio Chejfec”, disponible en <https://imagenesyrealismosleiden.files.wordpress.com/2012/01/hacia-la-disolucion3b3n-el-realismo-en-sergio-chejfec.pdf>

----- (2014) “Entrar a la Feria: el valor de la literatura para los escritores argentinos contemporáneos” en *Cuadernos del CILHA*, año 15, N°21: 21-37.

NIEBYLSKI, DIANNA (2012) “Introducción: Sergio Chejfec: De *Lenta biografía* a *Mis dos mundos*” en Niebylski Dianna (comp.): *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 11-29.

----- (2012) “Paralajes de la memoria, desviaciones del duelo y otras ilusiones ópticas en *Los planetas*” en Niebylski Dianna (Comp.): *Sergio Chejfec: Trayectorias de una*

escritura. Ensayos críticos. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 101-120.

QUINTANA, ISABEL (2005) “Peregrinajes en la ciudad y sus fronteras: el deseo de comunidad en la obra de Sergio Chejfec” en Rossana Reguillo y Marcia Godoy Anativia (ed.): *Ciudades translocales: espacios, flujos, representación. Perspectivas desde las Américas*. Jalisco, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente: 271-296.

----- (2012) “Topografías de la memoria, trazos de afectos y la potencia de la escritura en *Lenta biografía*” en Niebylski Dianna (comp.): *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 59-70.

OZICK, CINTIA (1987) “Metáfora y memoria” en Diario de poesía (s/d).

RODRIGUEZ, FERMÍN (2017) *Señales de vida: ficciones y territorios en crisis*. 452°F#15: 43-61.

SANCHÉZ, MAXIMILIANO (2012) “Ecos de Marx en *Boca de lobo*” en en Niebylski Dianna (Comp.): *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 191-200.

SARACENI, GINA (2008) “El frágil heredero. El fracaso de la transmisión en *Lenta biografía* de Sergio Chejfec” en *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo.

SARLO, BEATRIZ (1992 [2007]) “La ficción inteligente”, “Anomalías. Sobre la narrativa de Sergio Chejfec” (1997 [2007]) y “El amargo corazón del mundo” (2000 [2007]) en *Escritos sobre Literatura Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

----- (2001) “W. G. Sebald: un maestro de la paráfrasis” en Revista *Punto de Vista*. N° 69.

----- (2006) “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia” en Revista *Punto de vista*, Año XXIX, N°86, Buenos Aires.

----- (2012) “Chejfec por Sarlo” en Niebylski Dianna (comp.): *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 31-43.

----- (2012) “La originalidad y el recato (Sergio Chejfec, *Mis dos mundos*)” y “Obstinación (Sergio Chejfec, *La experiencia dramática*)” en *Ficciones argentinas 33 ensayos*. Buenos Aires: Mar dulce.

SISKIND, MARIANO (2005) “Entrevista a Sergio Chejfec”. *Hispanamérica* XXXIV/100.

SPERANZA, GRACIELA (2008) “¿Dónde está el autor?” en *Revista Otra Parte*. N°14.

SZURMUK, MÓNICA (2008) “Usos de la *postmemoria*: *Lenta biografía* de Sergio Chejfec” en Ileana Rodríguez y Mónica Szurmuk (Coord.): *Memoria y ciudadanía*. Santiago de Chile: Cuarto propio/Instituto Mora.

VILA-MATAS, ENRIQUE (2009) “Un camino insólito” en *El País*, disponible en http://elpais.com/diario/2009/06/07/catalunya/1244336845_850215.html

4-Bibliografía teórica

AGAMBEN, GIORGIO (2005[2013]) “Elogio de la profanación” en *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

ARISTÓTELES (2004) *Poética*. Buenos Aires: Colihue.

BARBERO, JESÚS MARTÍN (2002 [2004]) *Oficio de cartógrafo*. São Paulo: Edições Loyola.

BARTHES, ROLAND (1968 [1994]) “El efecto de realidad” en *El susurro del lenguaje*. México: Paidós.

----- (1970 [1986]) *S/Z*. México DF: Ediciones Siglo XXI.

----- (1977 [2006]) *La lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.

----- (1980 [2016]) *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.

BENJAMIN, WALTER (1931 [2015]) “Breve historia de la fotografía” en *Estética de la imagen*. Buenos Aires: la marca editora.

----- (1936 [2011]) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y “Tesis sobre la filosofía de la historia” (1947 [2011]) en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros escritos*. Bs. As. Ediciones Godot.

----- (1938 [2012]) “Sobre algunos temas en Baudelaire (1938)” en *El París de Baudelaire*. Bs. As. Eterna Cadencia.

BERGSON, HENRI (1896 [2006]) *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus.

- (1934 [2013]) *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires: Cactus.
- BOURRIAUD, NICOLAS (1998 [2013]) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- (2015) *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- BUCK-MORSS, SUSAN (2015) “Estética y Anestésica: Una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte” en Tomás Vera Barros (comp.) *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- CANCLINI, NÉSTOR (1995) “Narrao o multiculturalismo” en *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais de globalização*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- DE CERTEAU, MICHEL (1980 [1998]) *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes.
- DELEUZE, GILLES (1968 [2012]) *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- DERRIDA, JACQUES (1967 [2012]) “Freud y la escena de la escritura” en *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- DIDI-HUBERMAN, GEORG (2000 [2011]) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- GARRAMUÑO, FLORENCIA (2015) *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GENETTE, GERARD (1970) “El universo reversible” y “La utopía literaria” en *Figuras: retórica y estructuralismo*. Córdoba: Nagelkop Editorial.
- GROYS, BORIS (2014) *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- KLINGER, DIANA (2014) *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Editorial Rocco.
- KOSELLECK, REINHART (1979 [1993]) *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós.
- KRAUSS, ROSALIND (2011) *Under blue cup*. Cambridge, Massachusetts, London, England. The MIT Press.
- LADAGGA, REINALDO (2007) *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- LUKACS, GEORG (1965) *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX.

LUDMER, JOSEFINA (2010) *Aquí América latina: Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

NANCY, JEAN-LUC (1994 [2008]) *Las musas*. Buenos Aires: Amorrortu.

RANCIÈRE, JACQUES (1998 [2009]) *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

----- (2000 [2014]) *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

----- (2001 [2005]) *El inconsciente estético*. Buenos Aires: del estante Editorial.

----- (2008 [2013]) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

----- (2009 [2011]) *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

----- (2014 [2015]) *El hilo perdido: ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires: Manantial.

RICOEUR, PAUL (1984 [2011]) *Tiempo y narración II*. México D.F.: Siglo XXI.

SPERANZA, GRACIELA (2017) *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Editorial Anagrama.

5-Bibliografía teórica y crítica general

ARCE, RAFAEL (2015) *Juan José Saer: la felicidad de la novela*. Santa Fe: Ediciones UNL.

CONTRERAS, SANDRA (2002) *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.

----- (2003) “Intervención” en *Boletín/11*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

----- (2010) “Cuestiones de valor, énfasis del debate” en *Boletín/15* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, UNR: 129-137.

----- (2010) “En torno de las lecturas del presente” en Alberto Giordano (ed.) *Los límites de la literatura*. Cuadernos del Seminario. Centro de Estudios de Literatura Argentina, Rosario.

----- (2013) *Realismos, cuestiones críticas*. Sandra Contreras (ed.). Cuadernos del Seminario. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, Humanidades y Artes Ediciones UNR.

- CORDEIRO GOMES, RENATTO (2011) “O instante e o cotidiano urbano: um paradoxo de certo realismo literário e midiático” en Krieger Olinto, Heidrum y Schollhammer, Karl Erik (org.) *Literaura e realidade(s)*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda.
- CORTÉS ROCCA, PAOLA (2017) “Basureros. Acciones y devenires estéticos en César Aira y Vik Muniz” en *El taco en la brea*, Año 4, N°6. Revista del Centro de Investigaciones Teórico-literarias-CEDINTEL-FHUC/UNL.
- DERRIDA, JACQUES (1996 [2012]) *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires: Manantial.
- FERNÁNDEZ BRAVO, ÁLVARO (2010) “Introducción: Elementos para una teoría del valor literario” en *Boletín/15* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, UNR: 7-22.
- GOLDCHLUK, GRACIELA y PENÉ, MÓNICA (comp.) (2013) *Palabras de archivo*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- KOHAN, MARTÍN (2003) “Dos recientes lecturas modernas” en *Boletín/11*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- LA FERLA, JORGE (2016) “Paisajes en conflicto. Sobre *Paisaje para una persona* de Florencia Levy”. Disponible en https://www.academia.edu/38327249/Paisajes_en_conflicto._Final._Academia.edu.doc
- NASCIMENTO, EVANDO (2016) “Para un concepto de literatura en el siglo XXI: expansiones, heteronomías, desdoblamientos” en *El lugar de la literatura en el siglo XXI*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Colección Dársena: 47-87.
- OUVIÑA, DAVID (2011) *El silencio y sus voces*. Buenos Aires: Fondo de cultura Económica.
- ROTHIER CARDOSO, MARÍLIA (2014) “O narrador contemporâneo e o arcaico” en HEIDRUM KRIEGER OLINTO E KARL ERIK SHOLLHAMMER (Orgs.) *Cenários contemporâneos da escrita*. Rio de Janeiro: Viveiro de Castro Editora Ltda: 72-82.
- SAGER, VALERIA (2014) *El punto en el tiempo. Realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata.
- SARLO, BEATRIZ (2012) “El Rolex de Aira (César Aira, *Las conversaciones*)” en *Ficciones argentinas 33 ensayos*. Buenos Aires: Mar dulce.

6-Bibliografía de escritores/artistas trabajados

AIRA, CÉSAR (2007) *Las conversaciones*. Rosario: Beatriz Viterbo.

FERNÁNDEZ MALLO, AGUSTÍN (2011) “Mutaciones” en *El hacedor de Borges (remake)*. Editorial digital riverrum.

KENTRIDGE, WILLIAM (1994) *Félix in exile*. Cortometraje/animación. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=k5w_CkyPa

SAER, JUAN JOSÉ (1976 [2001]) “La mayor” en *Cuentos completos (1957-2000)*. Buenos Aires: Seix Barral.

----- (1986 [2012]) *Glosa*, Buenos Aires: Seix Barral.

SEBALD, W. G. (2002 [2001]) *Austerlitz*. Barcelona: Editorial Anagrama.

7-Bibliografía de escritores citados

AIRA, CÉSAR (1982 [1984]) *El vestido rosa*. Buenos Aires: Ada Korn Editora.

----- (2001) *La villa*. Buenos Aires: Emecé.

----- (2001 [2013]) *Cumpleaños*. Buenos Aires: Random House Mondadori.

ARTAUD, ANTONIN (1925 [1968]) *L’Ombilic des Limbes suivi de Le Pèse nerfs et autres textes*. Paris, Mesnil, Ivry: Éditions Gallimard.

BIOY CASARES, ADOLFO (1940 [2005]) *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé.

BERNHARD, THOMAS (1970 [2014]) *La calera*. Madrid: Alianza Editorial.

----- (1975 [2014]) *Corrección*. Madrid: Alianza Editorial.

BORGES, JORGE LUIS (1944 [2006]) “Tlön, Uqbar, Orbs Tertius” en *Ficciones*. Buenos Aires: Alianza Editorial.

----- (1944 [2006]) “La forma de la espada” en *Ficciones*. Buenos Aires: Alianza Editorial.

----- (1972 [2003]) “El otro” en *El libro de arena*. Buenos Aires: Emecé.

BRETON, ANDRÉ (1964 [2007]) *Nadja*. Barcelona: Éditions Gallimard.

CAPARRÓS, MARTÍN (2000 [2010]) *Una luna. Diario de hiperviaje*. Barcelona: Anagrama.

CONRAD, JOSEPH (1900) *Lord Jim*. Disponible en <http://www.elaleph.com/libro/Lord-Jim-de-Joseph-Conrad/373/>

FLAUBERT, GUSTAVE (1877 [2014]) “Un coeur simple” en *Trois contes*. Disponible en www.tv5monde.com/lf

----- (1869 [2014]) *L'éducation sentimentale*. Disponible en www.tv5monde.com/lf

HANDKE, PETER (1972 [2015]) *Carta breve para un largo adiós*. Buenos Aires: Edhasa.

HERSOG, WERNER (2005) *Grizzly man*. Largometraje documental.

HOUELLEBECQ, MICHEL (2015) *Sumisión*. Barcelona: Anagrama.

LEVRERO, MARIO (1996 [2011]) *El discurso vacío*. Buenos Aires: Mondadori.

LISPECTOR, CLARICE (1973 [1998]) *Agua viva*. Rio de Janeiro: Editorial Rocco.

PROUST, MARCEL (1913 [1995]) *Du côté de chez Swann*. Paris: Booking International.

SAER, JUAN JOSÉ (1974 [2014]) *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral.

----- (1980 [2009]) *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral.

----- (1983 [2005]) *El entenado*. Buenos Aires: Seix Barral.

----- (1993 [2013]) *Lo imborrable*. Buenos Aires: Seix Barral.

----- (1994 [2005]) *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral.

----- (2005 [2012]) *La grande*. Buenos Aires: Seix Barral.

SMITHSON, ROBERT (1967 [2006]) *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

WOOLF, VIRGINIA (1931 [1982]) *Las olas*. Buenos Aires: Hyspamerica Ediciones Argentinas.

8-Obras/videos citadas

FONTÁN, GUSTAVO (2016) *El limonero real*. Largometraje.

GILLIAM, TERRY (1995) *Doce monos*. Largometraje.

GODARD, JEAN LUC (1965) *Alphaville*. Largometraje.

KACERO, FABIO (2006) *Fabio Kacero autor del Jorge Luis Borges, autor de Pierre Menard, autor del quijote*. Bolígrafo sobre papel.

KENTRIDGE, WILLIAM (2012) *Refuse the hour*. Puesta en escena.
 ----- (2017) *Conferencia performática*. 2º Bial de Performances, Buenos Aires.

LEVY, FLORENCIA (2015) *Paisaje para una persona*. Videoarte.

LINKLATER, RICHARD (1995) *Antes del amanecer*, (2004) *Antes del atardecer* y (2013) *Antes del anochecer*. Largometrajes.

LOWRY, LAURENCE STEPHEN (1922) *A manufacturing Town, United Kingdon*. Pintura.

MARTEL, LUCRECIA (2017) *Zama*. Largometraje.

MATELLI, TONY (2016) *Sleepwalker*. Estatua.

MOLLENHAUER, PABLO (2012) *Fragments of home*. Videoarte.

MUNDANO, Conferencia en TED disponible:
<https://www.youtube.com/watch?v=jT8G44XPYW8>

ÖSTLUND, ROBEN (2017) *The square*. Largometraje.

SÁNCHEZ RUIZ, JUDITH y EDIVALDO, ERNESTO (2016) *Noise*. Obra de danza.
 Disponible en <https://vimeo.com/195544457>

SPINER, FERNANDO (2011) *Aballay*. Largometraje.

STUPIÁ, EDUARDO y ORTIZ, PABLO (2012) *Gallos y huesos*. Puesta en escena. CETC Teatro Colón, Buenos Aires. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=7NyVrBtmhvc>
 ----- (2017) *Teatro Martín Fierro*. Puesta en escena. CETC Teatro Colón, Buenos Aires.

VILLAR ROJAS, ADRIÁN (2013) *Today We Robots the Planet*, Instalación. Serpentine Sackler Gallery, Londres.

WOOD, JEREMY (2015) “My Ghost” en “Las variaciones Sebald”, exposición realizada en el CCCB (Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona).

YOUD, TIM (2014) Típeo de “El sonido y la furia” de William Faulker. *Performance* realizada en l casa museo del autor en Rowan Oak, Oxford, Mississippi.

8-Imágenes/Ilustraciones

- 1-*Noise* (obra de danza), de Judith Sánchez Ruiz y Edivaldo Ernesto.
- 2-*Félix in exile* (cortometraje/animación), de William Kentridge.
- 3-*Retratos do lixo* (fotografía de instalación/gigantografía), de Vik Muniz.
- 4-Grafitis de Mundano.
- 5-*The square* (largometraje), de Östlund, Roben.
- 6-*Paisaje* (pintura), de Eduardo Stupía.
- 7-*Gallos y huesos* (puesta en escena), de Stupía y Ortiz.
- 8-*Teatro Martín Fierro* (puesta en escena), de Stupía y Ortiz.
- 9-*Paisaje* (pintura), de Eduardo Stupía.
- 10-Foto de la *Conferencia inaugural* del Filba, 2014.
- 11-Foto de “Todo el peso de Dios”, de Sergio Chejfec.
- 12-Ilustración (1) de “Hacia la ciudad eléctrica”, de Sergio Chejfec.
- 13-Ilustración (2) de “Hacia la ciudad eléctrica”, de Sergio Chejfec.
- 14-Foto de Horacio Elizondo y Sergio Chejfec, del blog de Enrique Vila-Matas.
- 15-Escultura del cabezazo Zidane-Materazzi, de Adel Abdessemed.
- 16-El Santo Médico y La Mujer en la Cruz (esculturas), de Rafaela Baroni.
- 17-Foto de “Sobre Baroni: un viaje”, de Sergio Chejfec.
- 18-Foto de Rafaela Baroni, en “Sobre Baroni: un viaje”, de Sergio Chejfec.
- 19-Postal de “La venganza de lo idílico”, de Sergio Chejfec.
- 20-Foto del tipeo de “El sonido y la furia” (cuadro), de Tim Youd.
- 21-Manuscrito de “Pierre Menard, autor del Quijote”, de Fabio Kacero.
- 22-Manuscrito de *Baroni: un viaje*, de Sergio Chejfec.
- 23-Ilustración de “Mutaciones”, de Agustín Fernández Mallo.
- 24-Foto (1) de *Austerlitz*, de W. G. Sebald.
- 25- Foto (2) de *Austerlitz*, de W. G. Sebald.
- 26-Foto de *Nadja*, de André Breton.
- 27-Foto de la tapa de *Mis dos mundos*, de Sergio Chejfec (Alfaguara).
- 28-Foto de la tapa de *Mis dos mundos*, de Sergio Chejfec (Candaya).
- 29-*Paisaje para una persona* (videoarte), de Florencia Levy.
- 30-*Fragments of home* (videoarte), de Pablo Mollenhauer.

- 31-*Félix in exile* (cortometraje/animación), de William Kentridge.
- 32-*Félix in exile* (cortometraje/animación), de William Kentridge.
- 33-*Félix in exile* (cortometraje/animación), de William Kentridge.
- 34-*Félix in exile* (cortometraje/animación), de William Kentridge.
- 35-*A manufacturing Town* (pintura), de Laurence Stephen Lowry.
- 36-*Sleepwalker* (estatua), de Tony Matelli.
- 37-*Félix in exile* (cortometraje/animación), de William Kentridge.
- 38-*Félix in exile* (cortometraje/animación), de William Kentridge.
- 39-*Félix in exile* (cortometraje/animación), de William Kentridge.
- 40-*Today We Reboot the Planet* (instalación), de Adrián Villar Rojas.