

Daniela Alcívar Bellolio*

⇒ Una mínima inclinación. Imagen de autor en los ensayos de Sergio Chejfec

Resumen: El presente trabajo rastrea, en la obra ensayística del escritor argentino Sergio Chejfec (1956), los procedimientos mediante los cuales se delinea una imagen autoral y se ponen en evidencia escenas que trabajan con las nociones de escritura y escritor. Ya que la idea que rige toda hipótesis en esta búsqueda es la de dispersión, el trabajo descompone distintos elementos que permiten organizar el recorrido teórico hacia su objeto de estudio; estos elementos son la narración, el anacronismo, el paisaje y la imagen. Es a través del análisis de estos elementos que el presente artículo procura elaborar una imagen sólida de lo que la noción de autor implica y el modo en que potencia los modos de escritura de los ensayos de Chejfec.

Palabras clave: Sergio Chejfec; Ensayo; Imagen de autor; Literatura argentina; Siglo XX.

Abstract: This article seeks to examine, in Argentinian writer Sergio Chejfec's essays, the procedures by means of which an author's image is delineated and scenes that work with the notions of writer and writing are put in evidence. Since the idea of dispersion governs every hypothesis in this research, this paper isolates several elements in order to organize the theoretical route towards its object of study. These elements are: narration, anachronism, landscape and image. It is through the analysis of these elements that this paper tries to develop a solid image of what the notion of Author implies and of the way in which this notion strengthens the facets of the act of writing in Chejfec's essays.

Keywords: Sergio Chejfec; Essay; Author's Image; Argentine Literature; 20th Century.

La forma del ensayo admite, o motiva, la emergencia de una indefinición de difícil exégesis. Burla la idea del entender y a la vez se sustrae del arte por su impulso hacia el conocimiento (Adorno 2003: 13). En los ensayos de Sergio Chejfec, este doble movimiento implica más que una forma de escribir: es un programa estético lo que se pone en juego a partir de la experimentación con la doble naturaleza del ensayo; la explicación de un deseo o de un recorrido a partir de elementos contradictorios conforman objetos en sí

* *Doctoranda de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET-Argentina). Actualmente desarrolla su investigación doctoral sobre los vínculos entre viaje, trashumancia y exilio en la literatura latinoamericana del siglo XX, bajo la dirección de Alberto Giordano en la Cátedra de Teoría y Crítica Literaria de la UBA, y pertenece al grupo de investigación ubacyt: "Ficciones de lo (pos)humano: la literatura y la máquina antropológica (escritura, biopolítica y figuraciones del 'yo')", dirigido por Isabel Quintana.*

mismos contradictorios. Uno de esos objetos es, en esta lectura, el autor o, más específicamente, su imagen.

El presente trabajo recorre la obra ensayística de Sergio Chejfec¹ en busca de los elementos que conforman esa imagen e intenta organizarlos para dar cuenta de la compleja construcción que crean y sus efectos. En la presente lectura de este corpus, la imagen del autor no puede ser totalmente separada de los paisajes que habita, ya que éstos le dan aliento y forma, y viceversa. Esta conjunción tendiente a la indistinción de lo que comúnmente podría pensarse como fondo y figura conforma una naturaleza extraña, de difícil examen, ya que alimenta la emergencia de lo que es sin forma: la dispersión.

La división del trabajo en cuatro partes intenta organizar los elementos dispersos del paisaje autoral de los ensayos de Sergio Chejfec y dividirlos como objetos individuales de estudio, con el fin de brindar un panorama inteligible de lo que se presenta con una marcada voluntad de indistinción. Hacia el final, intentaré reunir nuevamente esos elementos aislados de la dispersión para procurar devolverles a los ensayos leídos, como una restitución ética, su deseo de manifestarse extraños y la potencia que les corresponde, su misterio.

1. El germen de la narración

El primer ensayo útil a este análisis alude desde el título a la figura del lector, que en este texto duplica e interpela a la del autor y le da unas características particulares. “La lectura lucha por imponerse –a un alto precio” (2005: 181-192), cuenta el recorrido incierto de una lectura de Chejfec. Poco después de la muerte de Maurice Blanchot, Chejfec toma al azar una de las novelas de este autor que guarda en su biblioteca y, seguro de jamás haberla leído, la hojea rápidamente. Sin embargo, el itinerario visual –cuando ya estaba por llegar a su fin– debe detenerse ante la aparición de una marca que Chejfec reconoce: son dos líneas dibujadas con lápiz al margen de una frase cuya verdad el ensayista no pone en duda. La frase dice: “Cuento todos estos detalles, que no me interesan en absoluto, para entretenerme” (2005: 184). Las particularidades narrativas que ostenta este ensayo, en el que la línea temporal es continuamente intervenida y se hacen prolepsis que luego reclamarán reelaboraciones y nuevos puntos de vista, manifiestan una enunciación potente que opera como un narrador. A la vez, esta figura del narrador/autor está descompuesta por la figura gemela del lector, ya que el relato se constituye de entrada como una experiencia de lectura: “Hay veces que la literatura se escribe a través de quienes observan, y de las marcas que dejan, como si precisara otro dispositivo para aplazar la promesa de confianza contenida en el lenguaje” (2005: 182).

Lo que se narra, entonces, es una lectura. El olvido y el retorno de una lectura. Retorno, sin embargo, incompleto y en continua fuga: de ella queda únicamente una marca de

¹ Los ensayos que forman el corpus de este trabajo son los reunidos en el volumen *El punto vacilante* (2005) y en el *blog* del autor: <<http://www.parabolaanterior.wordpress.com>> (09.08.2012). Si bien centro mi atención en algunos ensayos que resultan más potentes a la hora de elaborar las hipótesis, la coherencia de la obra de Chejfec hace difícil no remitir constantemente a distintos textos, cuya mención he procurado restringir a la acentuación de las afirmaciones realizadas, para no hacer más disperso un objeto que, en sí mismo, ostenta el deseo de dispersión. En el caso de los ensayos reunidos en el *blog*, las referencias carecerán de número de página, pues en el *blog* esa referencia no existe.

lápiz como evidencia; el sentido de la frase, y el sentido que tuvo el subrayarla en el pasado, quedan en el misterio. Esta circunstancia casual (el encuentro de un escritor con una frase que ya había olvidado y que le viene a confirmar el carácter equívoco de todo presente) le sirve a Chejfec para pensar su propio estatuto de lector y de escritor: de lector porque comprueba las estrategias a las que debe entregarse para enfrentar o evadir el olvido; de escritor porque la frase lo conduce a nuevas conjeturas sobre los motivos de haberla subrayado:

Porque en ese movimiento de precaución y de desapego [se refiere a la frase], reconocí la forma como muchas veces numerosos autores se instalan frente a la propia escritura: veía representado no un escritor sino algo previo, un escribiente, la persona que mientras escribe debe luchar con su deseo y su dificultad, con su hartazgo y desconfianza, en tanto paso previo para arribar a la escritura (2005: 188).

La frase de Blanchot, su contenido contradictorio que pone en tensión lo que no interesa pero entretiene, y que para Chejfec resulta en una serie de consideraciones de tipo filosófico, evoca una imagen de origen, una escena de escritura en acto, la escritura apareciendo, en proceso de emergencia. Esto implica una poética en la que se mezclan el aburrimiento y el entretenimiento, la presencia fuerte de un narrador que dice “Cuento” y su inmediata deserción, el doble movimiento que lleva al desapego de las propias acciones.

La naturaleza de la narración que postula “La lectura lucha por imponerse...”, exploración a la vez narrativa y teórica sobre el olvido y el pasado, escenifica una duplicidad elocuente. A primera vista puede rastrearse la figura de un autor que lee, pero aun más productiva para pensar aquí la imagen de autor es la noción de una lectura que deviene escritura. Si se obtura la evidencia del texto concreto que ha resultado del encuentro casual con la novela de Blanchot, se hace notorio que en este ensayo la escritura ha tenido lugar en un espacio intangible, menos denso que la hoja de papel y que las reflexiones que Chejfec ha formulado explícitamente:

Paradójicamente, por efecto de mi lectura pasada, de cuyo olvido solo yo era responsable, aquel lema parecía venir de un presente remoto de letras sin agregados ni terceras palabras, como un núcleo de significado cuya sencillez aparente aumenta la fuerza de revelación de su sentido. Era como si *algún* libro secreto, con un contenido intrincado o irrelevante, se justificara por medio de una frase casual, cuyas palabras, mezcla de azar y síntesis, asumían la forma más real de representarlo, igual a esas etiquetas que en las tiendas indican lo más concreto junto a lo invisible de las mercancías (2005: 185-186; énfasis mío).

El olvido, que ha truncado la posibilidad de reconstruir la lectura, confunde de ese modo los protocolos del lector y del autor y de lectura y escritura, y el recuerdo, no en tanto reconstrucción de lo vivido sino en tanto irrupción en el presente de un pasado cuyo sentido no se ha cumplido, “lo que no puede olvidarse porque todavía no terminó de ocurrir” (Giordano 2006: 156), elabora una escritura invisible, secreta, que no puede asentarse sobre evidencia alguna y que discurre sobre las posibilidades que pudo haber tenido una lectura perdida en el tiempo. Lo indeterminado que pone de relieve la palabra “algún”, en la cita anterior, da cuenta de que la escritura que se pone en juego a partir del reencuentro con la frase de la novela de Blanchot no es la del ensayo que accedemos a

leer, sino otra escritura, una cuyo sentido, como el de los recuerdos, está por venir o ya ha pasado: existencia real pero inasible, el libro secreto cuya vida se intuye pero no se puede comprobar permanece oculto, aun después de haberse mostrado momentáneamente en la fulguración producida por una oración subrayada en circunstancias definitivamente olvidadas.

En este sentido resulta necesaria la referencia a otro ensayo de Chejfec: “Caligrafía y argumento” (2005: 21-16). En él se escenifica constantemente al escribiente en el sentido en que lo hemos visto emerger en “La lectura lucha por imponerse...”: una figura en pugna con una extensión (la de la hoja de papel) que “conmueve” (2005: 23) por su exposición al paso del tiempo, por su naturaleza brutalmente material, incapaz, a diferencia de la pantalla de la computadora, de regenerarse y preservarse de la destrucción que causa el paso del tiempo. El escribiente, esa figura anacrónica que con su trazo escenifica el equivalente en escritura del mítico narrador oral, viene a actualizar, en la época de los soportes virtuales, un estrato del pasado que ha permanecido como “sedimento” y que reaparece, resistiendo todos los embistes del presente, como promesa de la irrupción siempre por venir del pasado en el presente:

Así como más allá de la historia y de los géneros siempre encontraremos en la literatura el eco de una antigua historia oral, hay algo del pasado que perdura en la tarea de escribir, que la marca desde su origen y la sobrevive como un sedimento, o sea, la escritura manual (2005: 21).

El eco de la figura del narrador de Walter Benjamin en esta y otras aseveraciones dentro del ensayo se manifiesta de variados modos. Me referiré únicamente a dos de ellos. En primer lugar –teniendo en cuenta que entre el postulado de Chejfec recién citado y las afirmaciones de “El narrador” de Benjamin lo que se propone es un vínculo que puede existir únicamente gracias a la elipsis en el sentido en que Beatriz Sarlo ha descrito este término para referirse a sus funciones dentro del ensayo², es decir, teniendo en cuenta que de ningún modo puede hablarse de una correspondencia directa ni de una traducción de las nociones benjaminianas a las ideas de Chejfec– hay que empezar por aceptar que el acercamiento que “Caligrafía y argumento” intenta con respecto a “El narrador” obedece al “movimiento de libertad argumentativa de la elipsis” (Sarlo 2001: 22), que no opera bajo los mandatos académicos del rigor textual, sino sobre la base de un deseo que se expresa por medio de la alusión. La escritura manual viene a recordar, renovándola, con su hálito de anacronía, esa pérdida que Benjamin anunciaba en 1936, sólo que de lo que se habla ahora es de la escritura a mano.

Entonces, una primera cuestión sería la del deseo de Chejfec de extrapolar para los tiempos actuales una pérdida que tiene que ver con lo manual. Si se tiene en cuenta que para Benjamin “en lo que respecta a su aspecto sensible, el narrar no es de ninguna manera obra exclusiva de la voz”, sino que “la mano, con sus gestos aprendidos en el trabajo, influye mucho más, apoyando de múltiples formas lo pronunciado” y que “el rol de la mano en la producción se ha hecho más modesto, y el lugar que ocupaba en el narrar está

² Me refiero a las nociones expuestas en “Del otro lado del horizonte”, donde Sarlo describe, entre otros varios recursos del ensayo, la elipsis como procedimiento que elude los pasos lógicos de la argumentación académica o científica para unir elementos que de otro modo no podrían solidarizarse entre sí para conformar una hipótesis o arriesgar una aseveración (Sarlo 2001).

desierto” (Benjamin 2002: 105), y que para Chejfec “el papel, en tanto superficie, está excluido del trabajo, constituye una herramienta opcional que no es condición de escritura”, y que es por eso que “no quedan registros de los empeños e indecisiones del escritor” (Chejfec 2005: 24), queda claro que existe algo del orden de lo material que se tiene en falta en ambos textos. Esta materialidad perdida o en proceso de desaparición, cuyo examen en ambos casos remite directamente a las consecuencias en la narración (para Benjamin determina su fin, para Chejfec su cambio de estatuto), hace emerger la figura del narrador en un conflicto de aliento anacrónico (no necesariamente confrontativo) con las tecnologías (prensa y computadora en cada caso) que vienen a poner en suspenso la necesidad de la materialidad de la mano y sus marcas en la narración.

La segunda cuestión tiene que ver directamente con la sedimentación que esa materialidad disipada permitía y que, con su pérdida, desaparece. Si bien la narración oral no podía permanecer idéntica a sí misma en su transmisión a través del tiempo, pues no era el “‘puro’ asunto en sí” lo que deseaba transmitir, para Benjamin el narrador oral dejaba su huella adherida a la narración, pues esta era parte de su experiencia (Benjamin 2002: 83). Se figura entonces una pérdida (la pérdida de lo idéntico) que contrasta sin embargo con una ganancia, la de lo que se sedimenta en el fondo del relato, uniendo experiencias individuales y colectivas que enriquecen y dan vida a la narración. Hay algo que se destruía, que desaparecía, asumimos hoy, en cada traspaso de lo que conocemos como *La Iliada* o *La Odisea*, y sin embargo esa destrucción parcial constituía una ganancia. Para Chejfec, lo que “nos sigue conmoviendo” de la escritura manual tiene que ver con que los soportes físicos “aluden al deterioro o a la destrucción que amenaza la obra”. Se refiere a una “destrucción física, a que una materia se convierta en su manifestación mínima” (Chejfec 2005: 23). Este temor ante la literalidad de las posibilidades de desaparición que se asientan sobre el papel expuesto a las inclemencias del paso del tiempo, se equilibra, a la vez, con la conservación de “lo eliminado como materia invisible y tiempo abolido, o sea, con las señales y enmiendas efectuadas en el pasado pero ahora inexistentes” (23).

Desaparición que es potencia de narrar, distancia que se da no como restitución (representación) de lo ausente, sino como forma singular de mostrar la ausencia, la mención de lo manual otorga un suplemento de presencia que no se muestra en lo evidente pero pervive como depósito de la narración. La pérdida de lo material, tanto en el ensayo de Benjamin como en el de Chejfec (y salvando todas las distancias requeridas por el rigor histórico) asegura la identidad de los textos pero oblitera esa capacidad de la narración de guardar, como las vasijas de barro, las huellas del alfarero. Pensar el fin de la narración oral, en el caso de Benjamin, y el fin de la escritura manual, en el de Chejfec, genera, sin embargo, a pesar de todo, una nueva sedimentación: entre la fugacidad que nombran y la permanencia que denuncian perdida, un relato como germen, en tanto origen o principio de algo indefinido y sin realización concreta³, presiona la escritura para seguir ensayando formas de dejar huellas de experiencia en la literatura.

³ En *La imagen-tiempo*, Gilles Deleuze acude a la noción de “cristal en germen” para referirse a la narración cinematográfica felliniana. Esta noción remite a una posibilidad de existencia virtual y latente, que se expande y otorga a la narración (cinematográfica, en ese caso) un “poder de crecimiento infinito” pero, sin embargo, irrealizado (Deleuze 2005: 124).

2. Anacronismo

Es más válido reconocer la necesidad del anacronismo como una riqueza: parece interior a los objetos mismos –a las imágenes– cuya historia intentamos hacer (Didi-Huberman 2008: 38).

Hay un desajuste que recorre la obra entera de Sergio Chejfec. Ese desajuste tiene que ver tanto con los espacios que los personajes o los narradores recorren en relación con los hechos que se relatan, como con el tiempo en que las narraciones discurren, siempre levemente descentradas, un poco desfasadas en relación con los hechos o con el interés del narrador, siempre algo anticipadas o ligeramente atrasadas con respecto al presente, “desacopladas frente al tiempo o la geografía” (Chejfec 2006).⁴ Este desajuste o inadecuación termina por configurar un panorama difuso en el que las identidades tambalean y el relato adquiere capacidades de anacronía que aumentan su potencia de evocación.⁵ Para Maurice Blanchot, el papel de la inadecuación, en el sentido que Hegel le diera a ese término, es decir, como la no coincidencia entre la exterioridad de la imagen y su contenido espiritual, es el de “remitirnos sin cesar a esa falta que es una de las vías por la que querría hacer que viviéramos la falta en general, el vacío en su conjunto” (Blanchot 2007: 79).

El ensayo “Pensar en otra cosa” (Chejfec 2004b), sobre el escritor venezolano Salvador Garmendia, dice al principio:

Siempre la literatura ha significado otro tiempo, aunque se trate de libros referidos a la actualidad o a la misma escritura que en ese momento se va mostrando; y si no significara otro tiempo no habría demasiado para contar, porque el presente carece, por lo general, de consistencia.

Así, por ejemplo, la novela *Lenta biografía* (1990) escenifica las posibilidades de la narración de hacer presente un tiempo ajeno, los modos en que un tiempo que no se vivió aparezca como engranaje de la propia experiencia, “como si fuera posible acortar la distancia entre lo recordado y el presente actual de la escritura” (Quintana 2012). En esa novela el desajuste entre las versiones de los sobrevivientes del Holocausto judío (el padre del narrador y sus conocidos) y la narración que se elabora a partir de ellas, genera un presente narrativo marcadamente descentrado, de límites difíciles de rastrear. Asimismo-

⁴ En esta cita, que corresponde al ensayo “Aventura y especulación” (2006), Chejfec se refiere a la obra de Juan José Saer y, en general, a las “obras más importantes de la literatura argentina”. Sin embargo, la afirmación es aplicable a sus propios procedimientos narrativos y ensayísticos, ya que, tal como señalara Edgardo Berg (2007), “[e]n el espejo de la lectura, la crítica de un escritor puede pensarse como un autorretrato, donde el artista y el modelo parecen coincidir, y los desplazamientos de la identidad autorral pueden ser excursiones mudas y sin ruido, marcas de legitimidad de la propia obra”. Rescato esta aseveración de Berg aunque, como podrá verse en el desarrollo del trabajo, las nociones de identidad y especularidad (en tanto tienden a perpetuar las nociones de unicidad y desdoblamiento de esa unicidad) no resultan, a mi entender, las más adecuadas para hablar de la obra de Chejfec.

⁵ Sobre la importancia que la evocación tiene para Chejfec como procedimiento narrativo y sobre la idea de evocar “experiencias ajenas a la experiencia efectiva”, ver el ensayo “Marcas en el laberinto. Literatura judía y territorios” (en Chejfec 2005: 125-127).

mo, el narrador piensa el pasado de su padre y su presente como una sucesión sin obstáculos desde la peregrinación de Moisés y las tribus hasta la llegada, en exilio, a Argentina (Chejfec 2007a: 16-17).

Una operación similar, aunque agudizada, puede encontrarse en la novela *Cinco* (1998), que consiste en el relato de un diario ajeno y anónimo encontrado por casualidad por el narrador. El presente del que lee el diario y lo cuenta se contamina paulatinamente con el del que dejó abandonado ese documento incierto, hasta el punto en que en una misma página se encuentran hablando en primera persona dos personajes alejados en el tiempo con la fluidez de un relato orgánico (1998: 22). De este modo, la narración establece unos parámetros temporales difíciles de identificar, alarga el tiempo, o más bien lo extiende, provocando un contacto entre las distintas capas temporales.⁶

Esta disposición hacia el anacronismo presente en la obra narrativa de Chejfec es, también, un tópico recurrente en su obra ensayística, un tema que se retoma constantemente. Sin embargo, no es precisamente en las menciones explícitas del deseo de anacronismo expresadas en los ensayos en lo que quisiera detenerme, sino en la efectuación de ese deseo o, más exactamente, en el *gesto* de ir hacia el cumplimiento del deseo de anacronismo, en el acto de intentar ser, por la literatura, anacrónico.

El ensayo –el intento– de devenir anacrónico, la plasmación más intensa de ese deseo en el interior de la obra ensayística de Chejfec, se encuentra en “La venganza de lo idílico” (2007b). En este ensayo, el autor relata su llegada a Caracas y su primera caminata por el centro de la ciudad. El azar hace que repare en una librería escolar a medio vaciar, con unos pocos útiles expuestos en una vidriera casi desierta y cuyo dueño mira más allá de los límites del local, un tanto turbado por la presencia de un extraño, como si no estuviera acostumbrado a recibir clientela. Al entrar, atraído por el brillo lánguido del pasado que emanan el local y todos sus objetos, Chejfec encuentra unas postales de la ciudad de Caracas, que son el objeto de reflexión central del texto. Se trata de unas postales (reproducidas en el *blog* del autor) de la Caracas de los años 50, que recuerdan a “aquellas películas con escenas exteriores panorámicas”. Chejfec parece reconocer, en la emoción nostálgica que le produce ver estas postales de colores alterados por tecnologías ya caducas y de nulo valor referencial, un deseo que une lo anónimo con lo anacrónico, imagina unas “postales equivalentes de una ciudad ignorada, o inexistente”. Las postales le presentaron esa ciudad a la que acababa de llegar en versiones idílicas del pasado que lo apelaron directamente, haciéndolo partícipe de un tiempo en la misma medida inexistente y lleno de sentido.

Un modo de comprender ese sentido rememorativo avivado en Chejfec por las postales –y no anclado en el conocimiento o la experiencia–, es la existencia de una “soberanía del anacronismo”, planteada por Georges Didi-Huberman en su estudio dedicado al anacronismo de las imágenes (2008: 42), su subsistencia latente en el núcleo de todos los objetos:

Para acceder a los múltiples tiempos estratificados, a las supervivencias, a las largas duraciones del más-que-pasado-mnésico, es necesario el más-que-presente de un acto: un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición del tiempo, aquello de lo cual

⁶ Al respecto, cabe recordar el comienzo de otra novela de Sergio Chejfec, *Los planetas*: “Del conjunto de países invisibles, el presente es el más extenso” (2010a: 7)

hablaron tan bien Proust y Benjamin bajo la denominación de “memoria involuntaria” (Didi-Huberman 2008: 43-44).

Es la entrada de tiempos heterogéneos bajo la modalidad de la irrupción lo que desgarrar el presente y pone en evidencia la naturaleza “temporalmente impura” de las imágenes (Didi-Huberman 2008: 59). Así, en las postales, Chejfec descubre unos agujeros hechos por termitas, y en esa contingencia se ancla la evocación anacrónica escenificada en el ensayo. Los agujeros atraviesan todas las postales y desencadenan en el autor una serie de reflexiones que apuntan a imaginar el trabajo que lo impersonal hace sobre el tiempo de toda narración:

Las excavaciones [se refiere a los agujeros hechos por las termitas] proponían itinerarios posibles, conjugaban no sólo puntos distantes y arbitrarios, siempre emblemáticos, sino en especial *distintos tiempos*: con el paso de los años, los agujeros terminaban siendo lo único verdadero de estas postales: lo demás podía haberse derrumbado o, lo que venía a ser lo mismo, no existir ya como dato consistente de la realidad (2007b; énfasis mío).

Los itinerarios propuestos por el trabajo ajeno a la conciencia que hicieron las termitas ignoran las convenciones del espacio medido y del tiempo cronológico: unen un farol en una plaza con el centro de una pileta en otra y con la terraza rojiza de una casa frente al mar, proponiendo de ese modo una forma de recorrer y apropiarse de la ciudad (ciudad que, como mencioné anteriormente, también existe sólo en el ámbito idílico de las postales), elaborando un tiempo extrañado que permite reconocer una ciudad nunca antes transitada de un modo inédito. Chejfec piensa las posibilidades de idear un relato utilizando el mecanismo de las termitas: “Diseñar el recorrido, escribir la historia de estos elementos con una combinación tan feliz como la de las termitas, exitosas al lograr una fuerte inscripción material” (2007b). La escritura como inscripción capaz de atravesar, con su pura materialidad, las capas que ordenan el tiempo, como el trabajo físico que traspone los obstáculos metafóricos para volver a un estadio tan primitivo como el de unas termitas que cavan pacientemente en las consecutivas superficies de la organización temporal del relato que arman con indiferencia unas postales: la aspiración que se expresa en este ensayo es la de despojarse de las convenciones adquiridas por la conciencia para alcanzar la perfección material del trabajo de lo impersonal en la escritura, el tiempo concreto como el trazo sobre el papel. El deseo que aparece al mismo tiempo que los agujeros de las termitas expresa uno de los modos en que “el yo se eclipsa a favor de lo neutro por la necesidad que tiene la vida de manifestarse como potencia impersonal” (Giordano 2011: 44).

La irrupción de un vacío en la superficie colorida de las postales actúa como espacio de posibilidades narrativas en la medida en que figura una pérdida que ha sido obrada, una ausencia que deviene material por la huella del trabajo que la ha producido, “tal sería entonces la modalidad de lo visible cuando su instancia se hace ineluctable: un trabajo del *síntoma* en el que lo que vemos es sostenido por (y remitido a) *una obra de pérdida*” (Didi-Huberman 2010: 17; énfasis en el original). El síntoma, dice también Didi-Huberman, “jamás sobreviene en el momento correcto, aparece siempre a des-tiempo, como una vieja enfermedad que vuelve a importunar nuestro presente” (2008: 64). Los agujeros hechos por las termitas, su aparecer arbitrario y lleno de sentidos por

cumplirse⁷, la trama de relaciones que Chejfec ejecuta cuando los percibe y el proyecto que queda apenas formulado elaboran una especie de programa anacrónico, se constituyen indicio –síntoma– de una escritura por venir que nacerá de una falla en el presente que pone en crisis toda linealidad al evidenciar sus grietas. Para Chejfec, “el pasado también es la dispersión” (2007c), y de acuerdo con esa naturaleza, alcanza el presente y lo contamina de indefinición. Es por eso que, así como ocurre en sus novelas, en sus ensayos algo mínimo y estrictamente material, escandalosamente simple, como los agujeros que unas termintas han dejado sobre unas postales, enhebran las posibilidades de un relato futuro.⁸

3. Paisaje y dispersión: el caos

Ya no hay un sujeto que se eleve hasta la imagen, realizándola o frustrándola. Se diría más bien que entre los dos términos se establece una zona de indistinción, de indiscernibilidad, de ambigüedad, como si hubieran alcanzado el punto que precede inmediatamente a su diferenciación respectiva: no una similitud sino un deslizamiento, una cercanía extrema, una contigüidad absoluta; no una filiación natural, sino una unión contra-natura (Deleuze 2006: 40).

En el ensayo “La dispersión” (2005: 27-33), Chejfec se plantea algunos cuestionamientos alrededor de la idea de “literatura del futuro”. Ante la posible pregunta: ¿cómo será la literatura de los próximos mil años?, anclada evidentemente en la consideración temporal, el autor propone una salida de orden espacial: “La proximidad, en el sentido cronológico de inmediatez, carece de entidad verdadera para la narrativa; más bien el narrador opera sobre lo próximo en tanto categoría espacial, como cercanía e incluso como contigüidad” (2005: 28). A partir de esta aseveración, Chejfec compondrá un esquema geográfico para el porvenir de la literatura y sus lectores: los clásicos del futuro serán nacionalidades, espacios más o menos fijos en los que se equilibran tolerancia y control, homogeneidad de atributos y de morales estéticas, mientras que los autores no clásicos serán itinerantes: viajeros errantes cuya singularidad no se verá afectada por su nomadismo desordenado. A los recorridos de estos itinerantes, Chejfec les adjudica otro adjetivo: el de dispersos.

El modo en que Chejfec caracteriza la dispersión a la que acabo de referirme se basa en la idea de contigüidad, y para ejemplificarla recurre a la imagen de la hoja en blanco:

⁷ La presencia de los agujeros desencadena la serie de reflexiones sobre el tiempo y el relato gracias al instante en que aparecen y son percibidos. Martin Seel ha dicho: “Percibir algo en su aparecer por su aparecer mismo: éste es el centro de gravedad de la percepción estética –como sea que ella se despliegue– en torno del cual giran todas sus realizaciones” (2011: 46). En este sentido, pierde relevancia la posible realización efectiva del relato imaginado por Chejfec, pues el trabajo invisible que la aparición de esos espacios vacíos desencadena pone de manifiesto, ya, una potencia literaria.

⁸ En una escena de la novela *Los incompletos*, por ejemplo, se materializa esta aseveración: “Sobre un costado, hundido hasta la cintura en la tierra congelada de un antiguo jardín, vio el cuerpo incompleto de un héroe de plástico. El muñeco levantaba el único brazo que le quedaba, como si antes de desaparecer pidiera un inútil auxilio final; y sin embargo como hecho inconcluso, era obviamente una escena que no terminaba” (2004a: 138).

El papel es la contigüidad cierta, un plano alterno donde el narrador, conservando su tiempo —el tiempo de todos los hombres: las fechas, los horarios del ritual casero, las citas y obligaciones, los miedos—, se somete a restricciones bruscamente desproporcionadas y demasiado materiales respecto de la subjetividad o interioridad que se intenta expandir a través de la escritura: por ejemplo, el tamaño de la página, la cantidad de golpes por línea, el espacio interlineal, la *extensión* (2005: 30; énfasis en el original).

En esta perspectiva espacial, la pregunta inicial (basada en la noción de porvenir) adquiere un brillo distinto: “*locus* negativo”, espacio incierto pero al mismo tiempo similar (próximo) al presente, el futuro existe como “renovación constante de lo simultáneo” (2005: 32), como proliferación del paisaje. Lo que ocurre generalmente con los paisajes que aparecen en la obra de Chejfec es que no terminan de propagarse: las ciudades ruinosas en *El aire* (1992), *Boca de lobo* (2000) o *Moral* (1990), por ejemplo, y las llanuras y planicies interminables de *Cinco* (1998), *Los incompletos* (2004a) o *Los planetas* (2010a), carecen de horizonte claro y de fronteras; algo similar puede percibirse en la descripción que hace el autor de la literatura del futuro. Espacio siempre igual, nutrido por una contigüidad inagotable, la extensión reverberante que le adjudica a la hoja de papel se extiende bajo la forma irradiante de la dispersión, como algo “previo a lo específico” (2005: 132), ejerciendo lo que Giordano ha descrito como una “práctica de la atopía que se ejecuta con discreción, sin énfasis, fuera de la historia de la contestación” (Giordano 1995: 32). En ese panorama, la tarea que Chejfec le reconoce al autor es la de dejar marcas o indicios de su paso y fugaz intervención en el paisaje, la de sembrar rumores que señalen tanto su haber estado ahí como la calidad impersonal de su recorrido. En este sentido es posible identificar en Chejfec una marcada inclinación hacia el descentramiento y disolución del individuo en tanto conciencia externa y anterior al texto. Esto se hace particularmente ostensible en el ensayo “Marcas en el laberinto. Literatura judía y territorios” (2005: 119-133), donde apela al trabajo sobre los límites como modo de enriquecer cualquier estética de dicha literatura. Concretamente, al trabajo de “lo judío como ajeno y lo no judío como propio” (2005: 130) en este caso, que impugna las nociones identitarias de la etnia y la nacionalidad y sigue, en palabras de Deleuze, “la vía inversa” efectuada por la literatura, que “no se instala más que descubriendo bajo las aparentes personas la potencia de un impersonal que no es de ninguna manera una generalidad, sino una singularidad en su punto más alto” (Deleuze 2006: 16).

Las conjeturas que Chejfec hace de la literatura del futuro se basan en esta descripción paisajística; es de la extensión proliferante que ha descrito que cualquier imagen de las escrituras por venir puede emerger; asimismo, es de esa geografía que debe desprenderse, difuminada y fugazmente, para luego volver a indiferenciarse, la imagen del autor: de contornos borrosos, ajeno a cualquier mecanismo de identificación (pues su itinerario es incierto y está marcado por la errancia), siempre anacrónico, también, pues las consideraciones sobre el futuro en este ensayo se resguardan en una fuerte conciencia de enunciarse desde lo contemporáneo, el autor vaga por este paisaje como parte orgánica de él, figura que apenas se despega del fondo, dejando marcas indistintas de su paso. Es por eso que, en el razonamiento de Chejfec, la literatura parece autogenerarse:

[...] la verdadera literatura del futuro sería aquella donde se representara el acercamiento; una literatura dedicada, como un apremio, al trabajo de inclinación hacia lo contiguo: hacia una geografía lo suficientemente separada como para ser distinta y lo convenientemente pró-

xima como para significar variación, prefiguración o anticipación, del propio lugar. Un leve pero categórico descentramiento que desprece la lejanía exotista y al mismo tiempo eluda las amenazas de la identificación lineal; o sea, la descripción y el relato de lo lateral y descentrado, la *dispersión*. La narrativa como culto periférico (2005: 32-33; énfasis mío).

En otro ensayo, “La organización de las apariencias” (2005: 85-97), Chejfec otorgaba a la literatura de Juan José Saer el trabajo de distribución clasificatoria de lo sensible (2005: 87). Esta misma operación, invertida, puede ser pensada para la imagen hacia la que parecen estar yendo sus ensayos. Es decir, en lugar de una organización de las apariencias, la dispersión insistente del espacio y del tiempo, la difuminación continua de los contornos del sujeto y la proliferación de la extensión del paisaje parecen encaminar el mundo entero hacia el caos. Para sostener esto quisiera proponer dos argumentos que funcionan de modo muy sutil pero contundente en la ensayística de Chejfec.

En primer lugar, existe una evidente *espacialización* o *territorialización* del sujeto, que se corresponde con una subjetivización de los espacios. Esta operación recíproca tiende a un borramiento de los contornos y a una superposición de los planos que hace problemática la distinción entre fondo y figura. Así, por ejemplo, al preguntarse, en “Viaje y sufrimiento” (2005: 55-65), por el lugar que tiene actualmente el escritor, dice: “Esta rara subjetividad, apoyada en un interior fracturado y ecléctico, viajero y sufriente, siempre inestable, *quizá sea el sitio* [...] desde donde expandir una narrativa” (2005: 65; énfasis mío). La noción de sujeto como sitio –como espacio– desde donde se expanden los relatos, está, también, formulada en un ensayo reciente, en el que, además, se brindan otros argumentos a favor de la idea de restitución del caos que quiero sostener. Al hablar de la importancia de la mirada documental en la literatura actual y las operaciones que tal mirada conlleva, Chejfec dice:

Lo particular de estas operaciones, desde mi punto de vista, es que colocan la mirada del narrador en un permanente punto subjetivo no redundante, en el sentido de que la misma subjetividad es una condición para desplegar esas miradas y registros que se revelan mejor como puntos de observación, como “testigos” de la representación documental que ejecutan (2010b).

La palabra “condición”, en este contexto, puede entenderse como lugar, como espacio de observación, es decir, como observatorio. El paisaje que se extiende bajo ese observatorio es, también, el espacio de la mirada. La operación que hace que la subjetividad del narrador sea al mismo tiempo punto de observación, mirada que escruta y paisaje que se contempla, instaura un desorden basado en el quiebre de las identidades, en la disolución de las nociones de fondo y figura no como una transgresión del mundo establecido, sino, más bien, como naturaleza en estado disperso, como experiencia de la dispersión, tal como Maurice Blanchot la describiera: “La experiencia de la literatura es la prueba misma de la dispersión, es el acercamiento a lo que escapa a la unidad, experiencia de lo que no tiene ni entendimiento, ni acuerdo, ni derecho –el error y el afuera, lo inasible y lo irregular” (Blanchot 2002: 220). El autor figurado en los ensayos de Chejfec no acude como protagonista a la destrucción del mundo; más bien evidencia, al emerger, indistinto, de su extensión, que su existencia es paisajística, y de este modo impugna más eficazmente la organización que supuestamente le corresponde al mundo: “más decisiva que el desgarramiento de los mundos es la existencia que rechaza el horizonte

mismo de un mundo” (Blanchot 2002: 220). Se trata entonces de una organización ajena al sujeto, hecha por un pensamiento externo a los umbrales de la positividad; lo que Foucault llamara “pensamiento del afuera” y describiera como un “pensamiento que se mantiene fuera de toda subjetividad para hacer surgir como del exterior de sus límites, enunciar su fin, hacer brillar su dispersión y no obtener más que su irrefutable ausencia” (Foucault 2004: 16).

El segundo argumento solidario con la imagen de caos en la ensayística de Chejfec tiene que ver con un tema que reaparece con frecuencia en sus textos: el de la mirada documental. Si bien esta noción ha sufrido mutaciones dentro del pensamiento del autor, para este caso resaltaré las últimas conceptualizaciones del término que aparecen claramente elaboradas en el ensayo “Introducción” (2010b). En él, Chejfec une, significativamente, la noción de la mirada documental y la del “yo” en la literatura. Sobre la segunda noción dice:

Cuando hablo de literatura documental me refiero a una disposición de tipo espiritual, una actitud empática del narrador, o de la narración en general, hacia los objetos físicos, situaciones empíricas o documentos flagrantes en general que se van encontrando en los relatos (2010b).

La noción de empatía con los objetos, esto es, de unión con ellos, está respaldada por la pulsión material que los ensayos de Chejfec no dejan de ostentar⁹ y que colaboran con la construcción de un escenario sin jerarquías en la experiencia.¹⁰ La búsqueda que Chejfec inicia, al parecer de modo programático, a partir de este ensayo¹¹ (que, llamativamente, se llama “Introducción”), parece configurarse como un opuesto a los planteamientos hechos por Barthes en “El efecto de lo real”. Quiero decir que si en ese ensayo el crítico francés enmarcaba las intrusiones “impertinentes” (Barthes 1982: 148) de las referencias directas a lo real que parecían no responder a ningún fin dentro de la estructura de los textos narrativos, de la que parecían escapar asignándoles a esas intrusiones la función de crear una “ilusión referencial” (154), es decir, otorgándole significado a lo que parecía ir directamente del significante al referente, lo que hace Sergio Chejfec al introducir la noción de documento en su programa literario es proporcionalmente inverso: lejos de asimilar los objetos traídos al relato por la mirada documental, lo que se busca es reponer su “carácter de emblema”, su presencia en tanto “fantasías materiales” (Chejfec 2010b).

El documento, tal como se presenta en “Introducción”, no es una pieza más que completaría ninguna ilusión realista, sino que desordena el verosímil a través de la acumulación: la presencia suplementaria otorgada por el documento no alude al reflejo ni a la

⁹ Ver “Caligrafía y argumento” (2005: 21-16), “La venganza de lo idílico” (2007b), “Introducción” (2010b).

¹⁰ En los ensayos “La historia como representación y condena” (2005: 165-180) y “Las cosas de visita” (2011), Chejfec se detiene sobre la memoria que guardan los objetos, los residuos de experiencia que son capaces de atesorar. Por ejemplo: “[...] las cosas, no sólo los hombres, pueden guardar las marcas del recuerdo. Más que una creencia parece una intuición, pero es la clave de esta curiosa anagnórisis, que no se produce y sin embargo se verifica: que los objetos sean residuos de la memoria, y no al revés” (2005: 174).

¹¹ Si bien las nociones de escritura documental, escritor documental y mirada documental han sido ya esbozadas en el relato “Novelista documental” (2007d) y en los ensayos “La memoria disuelta en literatura” (2007c) y “El escritor dormido” (2009), es recién en “Introducción” que se explicitan como ideas importantes a tener en cuenta para pensar la literatura actual.

duplicación, ya que, dice el autor, “esto es propio de esos mecanismos de ilusión ficcional sensiblemente agotados”. Por el contrario, la presencia adicional traída por el documento actúa por contigüidad, genera “ecos o reverberaciones, disfraces transitorios, *formas abstrusas de lo directo*” (2010b; énfasis mío). Este mecanismo, que busca introducir partes de lo real en la ficción de un modo ajeno a los mandatos del verosímil (aquí aparece, de nuevo, el relato posible generado por el encuentro con las excavaciones de las termitas en las postales de Caracas), produce, entonces, formas abstrusas, es decir de muy difícil comprensión, de lo directo. Si hay algo directo, el documento, tal como lo formula Chejfec, viene a complejizarlo, a dibujar sobre él lo que Deleuze llamó el “componente de fuga”, que “se sustrae a su propia formación” (Deleuze 2006: 13). No es un deseo de verosimilitud ni una composición de mundos orgánicos con identidades fijas lo que este programa narrativo propone. Por el contrario, su accionar por contigüidad fomenta la dispersión; si genera “ecos y reverberaciones”, el documento precisa de un intervalo que separe su supuesta unidad, y que le permita a la luz o al sonido viajar lo suficiente como para crear luego, al chocar, una respuesta. El documento introduce una distancia con respecto a sí mismo: la distancia que hace posible el eco, una distancia que es “exorbitante, es la profundidad ilimitada que está detrás de la imagen, profundidad no viviente, no manejable, absolutamente presente aunque no dada, *donde se abisman los objetos cuando se alejan de su sentido, cuando se hunden en su imagen*” (Blanchot 2005: 28; énfasis mío). El gesto mediante el cual Chejfec acude a lo más material de la realidad (el documento remite directamente a la prueba de la existencia de algo) para integrarlo al paisaje disperso del programa narrativo expresado en este ensayo, el gesto por el que descompone lo que parecería no tener un conflicto de identidad y lo mina pacientemente, suprime las pretensiones de un orden que viniera acompañando la referencia material y al mismo tiempo asume el fracaso de la literatura para reproducir lo existente. Por el contrario, esta extrapolación que se resiste a ser contextualizada, colabora con la constitución de un escenario caótico, hecho de pura tensión, en el que la experiencia se preserva a costa de su disolución y en el que la calidad sensible de los objetos y de los sujetos se ha atomizado hasta la dispersión. Este panorama reviste las posibilidades de la experiencia literaria que, si bien es incapaz de reflejar lo real, “puede crear lo que no existe” (Chejfec 2008), o en términos de Blanchot, constituye una experiencia que “ilusoria o no, aparece como un medio de descubrimiento y un esfuerzo, no para expresar lo que uno sabe, sino para experimentar lo que no se sabe” (Blanchot 2007: 77). La promesa de ruina y de caos que esta experiencia radical implica, la amenaza de disolución a la que se expone mediante el recurso al documento, se inclina hacia la consecución (al menos, en principio, desde el programa estético) de ese deseo de la obra de Chejfec que es el de la emergencia de un lugar “formado por partículas que nunca llegan a convertirse en masa” (2005: 40).

4. Imagen y autoría

Raramente encontramos el mundo, raramente rozamos la existencia (Blanchot 2007: 77).

En los ensayos de Sergio Chejfec, la imagen que emerge (o una de ellas, la que concentra los argumentos de este trabajo) es la de la disolución del mundo y su orden, el de

la escenificación y subsistencia de esa disolución. Este análisis ha procurado, en relación contradictoria con el objeto que lo ocupa, organizar los componentes que constituyen esa imagen para acercarla a un análisis estructurado. Esos componentes (la narración como germen y la descomposición de la figura del autor por su superposición con la del lector, el impulso hacia el anacronismo, el paisaje disperso y el sujeto como parte de él) buscan elaborar la descripción de la imagen a la que, según mi hipótesis, se dirigen los ensayos de Sergio Chejfec. Esa imagen tiene que ver con el borramiento continuo de los contornos de los objetos y la disolución de las marcas identificatorias que diferenciarían figura y fondo y emplazarían los límites que cercan un paisaje para que éste no proliferara indefinidamente y pierda, por tanto, toda forma. La dispersión, presente en cada uno de los apartados como principio compositivo es, en este sentido, la base sobre la cual la imagen del mundo en caos ha emergido en la argumentación. He querido desplegar de modo progresivo los desarrollos a favor de esta hipótesis, y es por eso que he iniciado con el tema de la narración y su descomposición, que en principio se presenta como un desdoblamiento a través de su superposición con la lectura, para luego pasar, como en un movimiento expansivo, a los argumentos que con mayor evidencia son intervenidos por la irrupción deformante de la dispersión.

Para concluir quisiera reunir todos los elementos anteriores en una entidad que, a pesar de su aparente unidad, convoca en su interior todas las consideraciones descriptas. Esa entidad es el autor.

La escena que Chejfec, o el narrador de su ensayo, hace aparecer en “La lectura lucha por imponerse...” cuando exaspera los sentidos posibles de la frase de *La sentencia de muerte*, la novela de Blanchot que ha tomado al azar y que determina lateralmente el curso del texto y trama con él una diversidad de consecuencias, la escena del escribiente antes de erigirse escritor citada al principio de este trabajo, tiene la calidad de una imagen. Tomo para este caso la concepción de imagen propuesta por Maurice Blanchot, es decir, la del don de una ausencia, el movimiento que “no se contenta con darse, en la ausencia de un objeto en particular, ese objeto, es decir, su imagen”, sino que

consiste en proseguir y en intentar darse esa ausencia misma en general y no ya, en la ausencia de una cosa, esa cosa, sino, a través de esa cosa ausente, la ausencia que la constituye, el vacío como medio de cualquier forma imaginada, y, exactamente, la existencia de la inexistencia, el mundo de lo imaginario, en cuanto que es negación, la inversión del mundo real en su conjunto (2007: 77-78).

Los alcances de esta concepción de imagen parecen importantes para hablar de estos ensayos de Sergio Chejfec y, en general, de su obra literaria. La idea de darse una ausencia implica una fuerte deserción del sentido, el aspirar a lo que no puede ser fijado o, más bien, a lo que todo el tiempo se está alejando. Implica que la imagen no viene a restituir algo perdido sino la misma pérdida, convirtiéndola en objeto presente. En la obra de Chejfec las operaciones de los narradores transitan este deseo paradójico; en la novela *Cinco* (1998), por ejemplo, un narrador relata las anotaciones erráticas de un personaje que se sabe al borde del desastre, diarista anónimo cuyo diario abandonado instala en el presente de la ficción unos recorridos inciertos del pasado. En *Los incompletos* (2004a), por otra parte, las peripecias de un viajero son narradas por el amigo que se ha quedado en el puerto y que, desde su inmovilidad frente al Río de la Plata, compone el relato cier-

to de una ausencia que vaga por latitudes lejanas. Ahí la ausencia se hace presente de modo literal en el relato minucioso de los pasos del que partió a Moscú, de modo que quien quedó sentado en el puerto de Buenos Aires tras despedir al amigo, adquiere las características de un narrador omnisciente, con la salvedad de manifestar, cada tanto, el carácter irrenunciablemente incompleto de sus consideraciones (2004a: 37). En la novela *Los planetas* (2010a) esta operación se agudiza. El carácter fulgurante de la imagen del amigo del narrador, secuestrado y asesinado por los militares durante la última dictadura militar argentina, se exagera notablemente al configurar la caminata del protagonista como la búsqueda de las huellas de la ausencia del amigo. El modo intempestivo —pero a la vez discreto, paulatino— en que la ciudad de Buenos Aires y el presente de la narración pierden especificidad ante la latencia de esta imagen, ante la supervivencia sedimentada del amigo ausente, dan cuenta de las formas en que una ausencia puede hacerse material aboliendo las evidencias concretas de la realidad:

Pero la superficie concreta, vehemente como una costra de asfalto y cemento, también llamada por convención la real, con la falta de M pasó a tener una existencia devaluada, sombra y reflejo demorados sobre la otra, la dibujada en el pasado. El presente verdadero se alejaba y las cosas concretas de la ciudad, levantadas con sustancias que se endurecen al fraguar y resisten el tiempo, ahora se disolvían en un núcleo de desorden. Esta dispersión de la ciudad, que únicamente dejaba en pie las marcas que hablaban de nosotros dos, y por lo tanto poniendo todavía más en evidencia la falta de M, me trastornó durante varios meses y también me dejó sin habla (2010a: 21).

Con matices y variaciones en cada caso, este motivo puede encontrarse en la mayor parte de la obra narrativa de Chejfec. Para el caso de los ensayos estudiados, la imagen existe como disolución del mundo y su orden, como subsistencia de esa disolución. Si, para el autor, la literatura “está soportada por lo visual” y el relato “es algo que requiere ser visto y después leído” (2004b), este ver se manifiesta bajo la influencia de la fascinación:

Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro. Pero ¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto asombroso, cuando la manera de ver es una especie de toque, cuando ver es un contacto a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia? No un contacto activo, lo que aún hay de iniciativa y de acción en un tocar verdadero, sino que la mirada es arrastrada, absorbida en un movimiento inmóvil y en un fondo sin profundidad. Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen (Blanchot 2005: 27-28).

Esa pequeña distancia que es suficiente como para no acceder a la plena confusión entre la mirada y el objeto, a la vez, en Chejfec, tan pequeña como para no diferenciarlos del todo, para crear un desorden que aplanar las figuras en imagen, crea las condiciones para la delineación de una geografía, como busca Chejfec en la literatura del futuro, suficientemente distinta como para no confundirse del todo, y lo convenientemente cercana como para significar repetición de lo mismo en lo distinto (2005: 32-33). Estos dos polos de sentido, lo mismo y lo distinto conviviendo y colaborando en su deseo constantemen-

te incumplido de prevalecer, que bien podrían utilizarse para describir las estrategias de escritura según los modos más tradicionales de autofiguración y según las nociones de campo y legitimación, adquieren, a la luz de las concepciones blanchotianas esbozadas, un brillo renovado y más coherente con la escritura de Chejfec: ya no figura sino imagen. Dice Blanchot: “Escribir [...] es pasar del Yo al Él, de modo que lo que me ocurre no le ocurre a nadie, es anónimo porque me concierne, se repite con una dispersión infinita”. Y luego:

Escribir es disponer el lenguaje bajo la fascinación [...], allí donde la cosa vuelve a ser imagen, donde la imagen, de alusión a una figura, se convierte en alusión a lo que es sin figura, y de forma dibujada sobre la ausencia, se convierte en la informe presencia de esa ausencia, la apertura opaca y vacía sobre lo que es, cuando ya no hay mundo, cuando todavía no hay mundo (Blanchot 2002: 29).

La diferencia entre imagen y figura parece radicar, en este contexto, en el contorno. La imagen, en esta concepción ligada explícitamente con la dispersión¹², es la figura borroneada, de contornos difusos, de una individualidad dudosa. Lo que queda de la figura convertida en imagen es nada más que un gesto: el de permanecer figura gracias a la desaparición siempre a punto de consumarse de lo que la diferencia del entorno. Es la noción de gesto lo que permitirá, a estas alturas del análisis, que las dos categorías que articulan este trabajo, imagen y autor, puedan articularse. En el ensayo “El autor como gesto” (2005), Giorgio Agamben ha precisado el modo en que el autor puede existir en la obra a partir de una aseveración de Foucault que hace que la única presencia posible del autor se dé en el espacio de la singularidad de su ausencia, en el lugar de un muerto. Agamben, al preguntarse por el sentido de tal afirmación, arriba a la noción de gesto:

Si llamamos gesto a aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión, podremos decir, entonces, que exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central (Agamben 2005: 87).

El autor sería presencia, entonces, únicamente en su “darnos la espalda para siempre” (88); el gesto es repetición, “infinita recapitulación de una existencia” (31) y que sin embargo permanece inexpresado. Identificar el gesto se asemeja a la búsqueda de un nombre que sin embargo evitamos: es la búsqueda, la continua pérdida, lo que pacientemente produce las condiciones de ese contacto a la distancia que es la mirada y, por lo tanto, la imagen. Esas imágenes futuras o virtuales que emergen trabajosamente de los ensayos narrativos de Chejfec analizados en este trabajo, postulan fuertemente un espacio habitado por una entidad que podríamos llamar autor, como presencia que, en su permanecer inexpresada, atestigüa su insoslayable presencia. Son paisajes funestos y áridos, a los que la presencia parece resistirse, y que sin embargo construyen una subjetividad

¹² También Walter Benjamin asocia la imagen con la dispersión o disgregación. En su análisis del concepto benjaminiano de “imagen dialéctica”, Didi-Huberman dice: “¿Por qué una imagen? Porque en la imagen el ser se disgrega: explota y, al hacerlo, muestra –pero por muy poco tiempo– el material con que está hecho. La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas” (2008: 166).

que, aunque dispersa e incierta, no deja de manifestarse con un brillo particular. Ese brillo, que se oculta y aparece intermitentemente, existe sólo a condición de estar todo el tiempo extinguiéndose; pervive en el gesto de partir y va delineando erráticamente un espacio habitable para ese despojo cadavérico e infraindividual que en la poética de Sergio Chejfec es el autor. Su naturaleza, radicalmente conjetural, adquiere en cada caso el aspecto de una versión y, en palabras de Chejfec, “las versiones son en general como las descripciones del agua, en un punto resultan inútiles y en otro impropias” (1998: 59).

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (2003): “El ensayo como forma”. En: Adorno, Theodor W.: *Notas sobre literatura*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, pp. 11-34.
- Agamben, Giorgio (2005): “El autor como gesto”. En: Agamben, Giorgio: *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 81-94.
- (2005): “El día del juicio”. En: Agamben, Giorgio: *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 29-34.
- Barthes, Roland (1982): “El efecto de lo real”. En: Piglia, Ricardo (comp.): *Polémica sobre realismo*. Trad. Nilda Finetti. Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires, pp. 139-155.
- (2003): “La muerte del autor”. En: Barthes, Roland: *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Trad. Nicolás Rosa. Barcelona: Paidós, pp. 61-68.
- Benjamin, Walter (2002): “El narrador”. En: Benjamin, Walter: *Ensayos I*. Trad. J. Aguirre, R. Blatt y A. Mancini. Madrid: Editora Nacional, pp. 69-106.
- Berg, Edgardo (2007): “Siete notas sobre la poética de Sergio Chejfec”. En: <<http://www.elinterpretador.net/32EdgardoBerg-SieteNotasSobreLaPoeticaDeSergioChejfec.html>> (09.08.2012).
- Blanchot, Maurice (2002): *El libro por venir*. Trad. Pierre de Place. Madrid: Editora Nacional.
- (2005): *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Editora Nacional.
- (2007): “El lenguaje de la ficción”. En: Blanchot, Maurice: *La parte del fuego*. Trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena, pp. 73-82.
- Chejfec, Sergio (1990): *Moral*. Buenos Aires: Puntosur.
- (1992): *El aire*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (1998): *Cinco*. Buenos Aires: Simurg.
- (2000): *Boca de lobo*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2004a): *Los incompletos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2004b): “Pensar en otra cosa”. En: <<http://www.parabolaanterior.wordpress.com/2008/05/06/pensar-en-otra-cosa>> (09.08.2012).
- (2005): *El punto vacilante*. Buenos Aires: Norma.
- (2006): “Aventura y especulación”. En: <<http://www.parabolaanterior.wordpress.com/2006/11/23/aventura-y-especulacion>> (09.08.2012).
- (2007a): *Lenta biografía*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2007b): “La venganza de lo idílico”. En: <<http://www.parabolaanterior.wordpress.com/2007/10/02/la-venganza-de-lo-idilico/>> (09.08.2012).
- (2007c): “La memoria disuelta en literatura”. En: <<http://www.parabolaanterior.wordpress.com/2007/05/27/la-memoria-disuelta-en-la-literatura>> (09.08.2012).
- (2007d): “Novelista documental”. En: <<http://www.parabolaanterior.wordpress.com/2009/08/03/novelista-documental/>> (09.08.2012).
- (2008): “El fracaso como círculo virtuoso”. En: <<http://www.parabolaanterior.wordpress.com/2008/01/13/el-fracaso-como-circulo-virtuoso/>> (10.08.2012)

- (2009): “El escritor dormido”. En: <<http://www.parabolaanterior.wordpress.com/2009/11/11/el-escriptor-dormido/>> (09.08.2012).
- (2010a): *Los planetas*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2010b): “Introducción”. En: <<http://www.parabolaanterior.wordpress.com/2010/10/14/introduccion/>> (09.08.2012).
- (2011): “Las cosas de visita”. En: <<http://www.parabolaanterior.wordpress.com/2011/01/06/las-cosas-de-visita/>> (09.08.2012).
- Deleuze, Gilles (2005): *La imagen-tiempo*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Paidós.
- (2006): “Bartleby, o la fórmula”. En: *La literatura y la vida*. Trad. Silvio Mattoni. Córdoba: Alción, pp. 13-22.
- Didi-Huberman, Georges (2008): *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Óscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2010): *Lo que vemos, lo que nos mira*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.
- Foucault, Michel (2004): *El pensamiento del afuera*. Trad. Manuel Arranz. Valencia: Pre-textos.
- Giordano, Alberto (1995): *Literatura y poder*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2006): *Modos del ensayo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2011): “Tal vez un movimiento. En la pausa de Diego Meret”. En: Giordano, Alberto: *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 42-49.
- Quintana, Isabel (2012): “Topografías de la memoria, trazos de afectos y la potencia de la escritura, en *Lenta biografía* de Sergio Chejfec”. En: Nieblisky, Diana (comp.), *Trayectoria de una escritura. Ensayos críticos*. Pittsburgh, PA: Instituto Nacional de Literatura Iberoamericana, pp. 55-69.
- Sarlo, Beatriz (2001): “Del otro lado del horizonte”. En: *Boletín*, 9, pp. 16-31.
- Seel, Martin (2011): *Estética del aparecer*. Buenos Aires: Katz.