

# Territorios de la historia del presente y contratiempo literario en *Boca de lobo*<sup>1</sup>

Patrick Dove

Del conjunto de incógnitas que el mundo puede ofrecer, más allá de los motivos para querer predecirlo, el porvenir es de las menos interesantes. La gente nace de espaldas al futuro y ocupa toda la vida en enfrentarlo en vano. La literatura es una de las formas de suspenderlo, aunque también ese mismo futuro la amenace de modo grave y real; si en principio condena a la literatura al anacronismo inmediato, después, como parte de un impacto más duradero, distorsiona sus premisas y conjeturas. Probablemente sea equivocada la idea de que la posterioridad juzga los libros, y vana la hipótesis de que obtendrán del futuro una evaluación más cierta y menos transitoria que cualquiera actual; porque la posterioridad es retrospectiva, y el juicio siempre es presente. De ambos futuros, el general, para llamarlo de alguna manera, y el literario, formado por libros en el fondo bien silenciosos, el escritor puede decir poco; cuando cree hablar del pasado recupera el presente, y cuando se refiere al presente alude a un tiempo que ya pasó, el de la propia escritura.

Sergio Chejfec, "La dispersión" (28)

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer

---

<sup>1</sup> A María Julia de Ruschi le agradezco su cuidado, atención y paciencia en el proceso de traducir este ensayo del inglés al castellano.

lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso.

Walter Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia" (82)<sup>2</sup>

**L**A NOVELA DE SERGIO CHEJFEC *BOCA DE LOBO* RELATA UNA improbable relación romántica entre un escritor de mediana edad y una joven obrera llamada Delia. La historia está contada algunos años más tarde por ese mismo escritor anónimo que evoca las circunstancias iniciales que condujeron al primer encuentro y ofrece también su propia visión, a menudo idiosincrásica, de las prácticas y de las actitudes que caracterizan a la comunidad de clase obrera a la que Delia pertenece. El objetivo de este artículo consiste en plantear hasta qué punto la cuestión histórica constituye un problema interpretativo clave para la novela. Al hablar de cuestión histórica, de la relación entre el pasado y el presente, de periodización y de transformación, me refiero tanto a la historia literaria como a la historia social o incluso a la historia universal. Se trata entonces de tener en cuenta el hecho de que el paisaje de la Argentina del tiempo que compartieron Delia y el narrador es muy distinto a la topografía del presente neoliberal en el cual se supone que se narra la historia. Y se trata asimismo de interpretar la influencia de la tradición realista en la escritura de Chejfec junto con la realidad innegable de que lo que continuamos llamando "literatura" ya no ocupa el mismo lugar ni desempeña el mismo papel que durante gran parte de los dos últimos siglos. La literatura, sus instituciones y las expectativas sociales vinculadas a ella, ha entrado en crisis en las décadas recientes, y la novela de Chejfec puede leerse como una respuesta a la sospecha de que aunque todavía no sea directamente una cosa del pasado, no estamos por completo seguros de qué estamos hablando cuando hablamos de literatura.

La novela de Chejfec nos invita a considerar las transformaciones sociales que abren un abismo entre el pasado narrado y el presente narrativo. Lo que separa el pasado del presente es el transcurrir de una historia de destrucción, disolución y desaparición. La manera en

<sup>2</sup> Traducción de H.A. Murena.

que el término “desaparición” aparece en *Boca de lobo* resulta en cierto modo sorprendente: la palabra se usa una sola vez, en el contexto del relato que hace el narrador del violento final de su relación con Delia. El final se produce una noche cuando, mientras caminan por una zona solitaria de los alrededores, el narrador de pronto y sin explicaciones arroja a Delia por tierra y la viola. Él evoca cómo, durante las semanas posteriores a ese acto, de tanto en tanto le sucedía ver a Delia a la distancia y se esforzaba por eludirla, hasta que un día ella “desaparece”, de manera que nunca más fue vista, al menos por él. También nos confía que poco después se enteró de que Delia había quedado embarazada la noche de la violación. La decisión de denominar su ausencia una “desaparición” representa, por supuesto, un rechazo del narrador a reconocer su propia responsabilidad con respecto a la situación de su amante: en poco tiempo ella ya no podrá trabajar, y se encontrará por lo tanto sin empleo y muy posiblemente en la calle.

Al mismo tiempo, esta peculiar elección de la palabra establece un neto contraste con la tendencia manifestada con anterioridad en la narración a idealizar a Delia como la encarnación de la resistencia y de la fortaleza que él asocia a los miembros de la clase obrera, a los que más de una vez se refiere denominándolos “los sostenedores del mundo”. Este salto de un registro discursivo a otro se hace eco de la historia de las transformaciones radicales de la topografía social y política en la Argentina desde comienzos de la década de 1940 hasta más allá de la década de 1970. El narrador elige sus palabras de modo de ubicarnos de entrada en un escenario peronista y su correspondiente determinación de los “trabajadores” como significante político por excelencia. En el contexto histórico de la Argentina peronista posterior a 1945 todas las demás categorías sociales quedaron subordinadas a la categoría de *trabajador*, y así, en cierto sentido, “los obreros” (el significante, no los obreros mismos) realmente *era* “el sostenedor del mundo”: era el significante que permitía que todos los demás significantes (género, origen étnico y otros) actuaran como significantes (es decir, adquirieran un estatus social). El desplazamiento en el discurso del narrador nos aleja del peronismo y nos instala en el violento desmantelamiento del movimiento obrero argentino en la década de 1970, en una época en la que el término *desaparecido* de pronto surgió como el significante del terrorismo de Estado. Si seguimos este desplazamiento discursivo sin

tematizar, veremos cómo el lenguaje literario en *Boca de lobo* nos brinda una especie de cifra de la historia social y política argentina reciente por medio de la cual se invita al lector a reconocer las transformaciones y rupturas que definen el medio siglo anterior.

Acompaña los recuerdos del narrador de sus encuentros románticos con Delia una reflexión literaria acerca de las formas, prácticas y actitudes sociales que quizás fueron características de la clase obrera, pero que hace tiempo que se han transformado a través del advenimiento de nuevas formas de acumulación, nuevas modalidades de producción y una nueva lógica de organización social. En contraste con las escenas evocadas, que implican recorridos a través del espacio vivido del barrio de Delia y las interacciones sociales de sus habitantes, el tiempo de la narración coincide con la soledad radical del espacio privado. El narrador relata su historia bien entrada la noche, recluso en su casa; sus interacciones con el mundo exterior están limitadas a especulaciones aisladas acerca de la salud, que se va deteriorando, de un viejo vecino postrado en la cama, cuyo perfil puede observar desde su ventana. La estructuración de la novela corrobora alegóricamente la destrucción de las denominadas formas de vida y de colectividad “tradicionales” en la época del neoliberalismo. Del mismo modo, la ausencia casi total de cualquier reflejo iluminador acerca del presente narrativo indica la erosión de la conciencia histórica, no solo de la percepción de la clase obrera de sí misma en tanto clase, sino también de la capacidad de la sociedad en su conjunto de experimentar la historia como algo más que un proceso teleológico destinado a desembocar en un presente de “consenso” neoliberal.

Antes de abocarnos a una lectura más detallada de la novela de Chejfec, es importante destacar algunos puntos de la tradición realista relacionados con la historia social y con cuestiones de periodización a partir de la primera mitad del siglo XIX. Nos ayudará a iluminar tanto lo que la escritura de Chejfec comparte con el realismo literario como también aquello en lo que difiere. La novela realista ha sido descrita como una especie de espejo colocado frente al mundo exterior, que proporciona lo que Lukács denomina un “reflejo de la realidad”. Esto no significa que el realismo abandone el artificio literario y nos brinde un cuadro más parecido a la vida o más verosímil del mundo real que el romanticismo, por ejemplo. La afirmación de Lukács requiere que especifiquemos de qué hablamos cuando nos referimos a la

realidad: “las cosas tal cual son”, nuestra percepción de ellas, o algo distinto. Lukács deja en claro que el reflejo se refiere a la capacidad de la literatura de hacer visibles las estructuras y las relaciones sociales que dan forma a la sociedad en determinado momento de la historia, estructuras que no siempre pueden ser reconocidas por quienes las viven. Lo que el realismo del siglo XIX hace visible son las relaciones sociales que forja la realidad emergente de la producción de mercancías, y en qué medida la lógica de esta modalidad conforma lo que referimos acerca de las personas y de las cosas, cómo organizamos el tiempo o definimos los valores, entre otras cosas.

El gran realismo [...] no retrata un aspecto inmediatamente obvio de la realidad, sino aquello que es más significativo de una manera permanente y objetiva, es decir, el hombre en el espectro total de sus relaciones con el mundo real, sobre todo las que perduran más allá de las meras modas. Pero por sobre todo capta tendencias de desarrollo que existen de un modo incipiente y por lo tanto no han tenido todavía la posibilidad de desplegar su entero potencial humano y social. Discernir y dar forma a esas tendencias subterráneas es la gran misión histórica de una auténtica vanguardia literaria.

La presentación literaria de la “realidad” es sinónimo de una perspectiva que toma en cuenta la totalidad de las relaciones sociales, en oposición a la miríada de verdades parciales que el capitalismo nos ofrece acerca de sí mismo, verdades que, por ser parciales, de hecho son distorsiones de la verdad. Pero, ¿a qué se refiere Lukács con esas tendencias históricas “incipientes”, esas fuerzas emergentes que todavía no han surgido a la luz del día? Para responder a esta pregunta es necesario considerar la concepción de Lukács de los tipos sociales. Las novelas realistas, según Lukács, presentan individuos que son típicos representantes de su tiempo y de las tendencias históricas que los moldean. El personaje realista es un “tipo” (del griego *túpos*: figura, impresión, sello) que encarna algún aspecto de la historia, y se convierte en testimonio de la forma en que los individuos son “sellados” por grandes fuerzas en determinados momentos. Los personajes de la novela realista no constituyen la expresión de una simple semejanza entre la representación literaria y nuestras experiencias extraliterarias; tampoco la idea de “tipicidad” le impone coacción alguna a esa vieja libertad que le atribuye Aristóteles a la literatura, la libertad de retratar lo posible en oposición a lo ocurrido. La realidad social en los términos de Lukács no es un simple equivalente de lo visible y de lo conocido. Como lo confirma el párrafo

que acabamos de citar, el tratamiento realista de la historia abarca esas “tendencias subterráneas” cuya existencia todavía no ha surgido del todo a la luz del día. La cuestión de la realidad, por lo tanto, incluye esas tendencias que están empezando a existir y que no resultan de fácil acceso para la cognición y la conciencia cotidianas.

Para comprender mejor este punto, consideremos brevemente la afirmación de Fredric Jameson de que no todos los realismos son iguales en cuanto a la forma de presentarnos a sus personajes “típicos”. Pensemos, por ejemplo, en la diferencia entre Balzac y Zola, dos escritores franceses cuyas grandes obras están separadas por apenas poco más de treinta años. El tiempo entre ellas, sin embargo, fueron las décadas de la Segunda República (1852-1870), la época de la industrialización y la consolidación del poderío burgués posteriores a la abdicación del último monarca francés, Louis-Philippe. Mientras Balzac escribía *La Comédie humaine* durante el período en que el capitalismo francés recién empezaba a prosperar, Zola trabajaba en *Les Rougon-Macquart* en un momento en que el proceso de industrialización ya se había consumado. En contraste con su predecesor, Zola “ya sabe” cómo va a acabar la historia y por lo tanto escribe desde un lugar insertado con firmeza en una nueva temporalidad histórica al parecer obvia o casi naturalizada. Desde esa posición sería difícil, arguye Jameson, que un escritor imaginara que una vez, y no demasiado tiempo atrás, la historia se hubiera presentado como un proceso turbulento en el cual las cosas podrían haber tomado con facilidad una dirección distinta. El realismo de Zola participa del retiro de la historicidad mientras borra todas las huellas de su retirada. Balzac, en cambio, escribe entre dos temporalidades históricas bien diferenciadas. *La Comédie humaine* da testimonio de los últimos estertores del viejo mundo aristocrático y de la construcción de un nuevo orden social definido por las ideas de democracia y por la producción de mercancías.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Ver Jameson 203-204. El contraste entre Balzac y Zola ilustra dos formas diferentes de tipicidad. Mientras el “tipo” en Zola denota una relación punto por punto entre un personaje y un elemento relativamente estable de la sociedad (un personaje podría representar a una clase social en particular, por ejemplo), para Balzac los personajes literarios no se corresponden con ningún elemento social en particular portador de un significado predeterminado; en cambio, tipifican lo que Jameson denomina “el momento histórico mismo”. La lectura de Jameson de esta diferencia parecería requerir un desplazamiento en el énfasis, un movimiento casi aristotélico del *personaje* a la *trama*: mientras en Zola el

La novedosa posibilidad reservada al realismo literario consiste en hacer visibles los intersticios entre las modalidades de producción y los períodos históricos o temporalidades. Es entonces, al tocarse lo histórico y lo personal, cuando la historicidad tiene la oportunidad de manifestarse en los márgenes de la página impresa. Sin embargo, afirma Jameson, estas coyunturas son cada vez más raras en el mundo moderno. Pero quizás no sea solo porque, como él lo explica, nuestras vidas cotidianas están cada vez más dominadas por la monotonía y el trabajo sin pausa, o porque nos encontramos en un planeta cada vez más homogeneizado bajo el dominio del capital trasnacional. Quizás sea también porque hoy en día es cada vez más difícil sostener la vieja concepción hegeliana de la historia como el desarrollo espiritual (*Entwicklung*)<sup>4</sup> de un pueblo en su autoconciencia (una narrativa teleológica que continúa proporcionando el eje de la visión marxista de la historia, incluso, y en especial, cuando intenta “darle la vuelta a Hegel”<sup>5</sup>). Ya no tiene un sentido claro hablar de la historia como un proceso evolutivo en el cual cada “etapa” conduce a la siguiente según una ley interna inexorable que ha sido inscrita en ella desde un comienzo como su final o meta (*telos*). O, si es posible todavía concebir la historia de ese modo, como un despliegue gradual y progresivo de la razón, cuyo ejemplo sería el denominado “mundo desarrollado”, entonces el precio que se ha de pagar por atenerse a esa visión es la renuncia a cualquier posibilidad de pensar una alternativa para el presente. Hablar de historia en términos teleológicos hoy en día representa, ironía de ironías, encontrarse contemplando el “fin de la historia”.

En la actualidad, continuar considerando la historia a la manera

---

personaje predomina en esa correspondencia punto por punto con temas y estructuras sociales existentes y estables, en Balzac es la trama, que pone en escena la inestabilidad, las fuerzas y los intereses entremezclados y en conflicto, la que provee la analogía con lo que está sucediendo en determinado momento en la historia y que nos permite pensar en la historia no solo como en “el pasado”, sino también como en un proceso en curso, impredecible, que se está desplegando ante nuestros ojos.

<sup>4</sup> G. W. F. Hegel, *Lectures on the Philosophy of World History. Introduction: Reason in History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975 [ed. esp.: *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1974].

<sup>5</sup> La expresión “turn Hegel on his head” se origina en un pasaje del prólogo a *El Capital*, y es paradójica, pues lo que Marx nos dice es que hay que poner de pie la dialéctica hegeliana, que está cabeza abajo: “Lo que ocurre es que la dialéctica aparece en él [Hegel] invertida, puesta de cabeza. No hay más que darle la vuelta, mejor dicho, ponerla de pie, y enseguida se descubre bajo la corteza mística la semilla racional” (K. Marx xxiii-xxiv).

hegeliana es afirmar con Francis Fukuyama que hemos llegado al “fin de la historia”, que hemos alcanzado la culminación de la historia entendida como desarrollo espiritual y que el presente neoliberal constituye una organización por completo racional de la sociedad en torno al principio soberano de libre mercado. Es afirmar, contra toda evidencia, que por fin hemos superado la vieja idea de la historia como un proceso inspirado por la lucha de clases y los conflictos ideológicos. Hoy en día son cada vez más escasas las coyunturas como las que encontramos en Balzac, porque se ha hecho difícil, si no imposible, concebir cómo podría llegar a ser una transición del capitalismo a otra cosa. Ya no experimentamos la temporalidad del capitalismo como una posible época histórica entre otras muchas. Cada vez más el capitalismo constituye el único terreno en el cual podemos experimentar el pasado o el tiempo en cuanto tal. Vayamos un poco más allá: nos resulta cada vez más difícil imaginar la experiencia de la contingencia que Jameson encuentra en Balzac, porque los intersticios de nuestro orden social, que Marx entendía como síntomas de las contradicciones internas de un orden dado, desde los tiempos de Marx han demostrado ser algo muy diferente a un potencial escollo. Ya no podemos sentirnos seguros al referirnos a las “contradicciones” del capitalismo tardío como signos de una inminente crisis del sistema; las contradicciones ahora demuestran ser mecanismos a través de los cuales el capitalismo se reproduce, si bien de una manera que muta de continuo.

Estas consideraciones en torno al realismo son relevantes en relación con la novela de Chejfec por dos razones distintas pero vinculadas entre sí. La primera involucra lo que Lukács, Jameson y otros han identificado como una experiencia de la historicidad en la novela realista, una forma de pensar que intenta, aunque de un modo paradójico, captar la historia como necesidad y como contingencia. Pensar la historia como necesidad significa que el presente se entiende como producto del pasado y como parte de un proceso más abarcador. Al referirme a la historia como contingencia quiero decir dos cosas: en primer lugar, que los seres humanos hacen su propia historia, a pesar del hecho de que no eligen ni el tiempo ni la condición en que nacen; y, en segundo lugar, que en determinados momentos del pasado ese proceso que es la historia podría haber tomado un rumbo por completo diferente. En la novela de Chejfec se verifica esta doble

y aporética aproximación a la historia, aunque los parámetros de lo que denominamos historia se han transformado dramáticamente en el tiempo que separa a nuestro autor del realismo literario de Balzac y de Zola, y aunque el problema al que aludimos antes, o sea, que no podemos afirmar con certeza que pueda concebirse algo diferente del capitalismo, sigue estando en vigencia.

También considero relevante la tematización de la novela del agotamiento de la poética del realismo que se da paralelamente a la disolución contemporánea de lo social. La disolución de lo social no es solo el resultado de tendencias políticas recientes hacia la privatización, el desmantelamiento del Estado del bienestar y la estigmatización de las políticas radicales, entre otras cosas. En la novela de Chejfec también encontramos la imposibilidad de pensar hoy en día lo social como una totalidad. ¿Qué significa esto? Pensar la multiplicidad (la comunidad, la sociedad, la nación, etcétera) como una totalidad requiere la postulación de un término o elemento en común compartido por todos sus miembros. Por ejemplo, en la totalidad que era la Inglaterra de Hobbes todos estaban vinculados por el hecho de ser cristianos: “Jesús es el Cristo” era el axioma al que se suponía que adhería todo inglés sin excepción de clase, simpatías políticas o afiliación confesional. En la modernidad es frecuente que el Estado Nación brinde un idioma y una iconografía en común. En el tiempo del neoliberalismo, sin embargo, el darle un nombre a lo común es tendencialmente desplazado del ámbito público a la esfera privada: lo que tenemos en común es definido hoy en día por el hecho de que todos somos consumidores, y la lógica que le corresponde a esta realidad (la lógica del mercado, la lógica de las empresas) les da forma, de una manera creciente, a todos los aspectos de nuestra vida cotidiana. Una totalidad definida en tales términos, sin embargo, es equivalente a lo que Hegel denomina “mala infinitud”.<sup>6</sup> Es una totalidad compuesta de una serie potencialmente infinita de negaciones por medio de las cuales un particular (“una cosa”: un consumidor o la marca X) establece su identidad en oposición a otro particular (“otra cosa”: otro consumidor o la marca Y) y ese otro particular a su vez se establece a sí mismo como “algo” en oposición a algún otro particular y así sucesivamente, *ad*

<sup>6</sup> Los conceptos de la “mala infinitud” y la “verdadera infinitud” se presentan en la *Wissenschaft der Logik*. Sobre la mala infinitud ver en particular el Libro Primero, segunda sección, segundo capítulo “La infinitud cuantitativa”.

*infinitum*. El defecto de tal (así denominada) infinitud reside en el hecho de que es en realidad una interminable acumulación de particulares finitos, incapaz de cerrarse a sí misma o de relacionarse consigo misma como una totalidad. No solo el sistema no está completo (uno siempre puede agregar una marca más), sino que también es incapaz de llegar a una definición de la incompletitud como algo que *debería* poder completarse a sí mismo.<sup>7</sup>

*Boca de lobo* da testimonio de la fragmentación de una unidad social que en los tiempos modernos se constituyó a través de la representación: la representación política en y por el Estado y la representación cultural en y a través de la literatura. Es fundamental para esta línea interpretativa tener presente el papel histórico que se le asignó a la literatura en las democracias modernas. Desde el siglo XIX, la literatura ha sido considerada por las instituciones pedagógicas y culturales de la sociedad burguesa como un vehículo ideal de lo que Friedrich Schiller, en los albores de la moderna tradición democrática, describió como el “Estado Estético”. En otras palabras, la literatura es un camino de educación estética, un entrenamiento del buen juicio, la reflexión y el gusto, estimado por Schiller y otros como un medio para producir ciudadanos responsables, racionales y productivos. Podemos formular el vínculo entre literatura y democracia aun de otra manera: desde finales del siglo XIX, la literatura encarna la idea del Estado moderno como una fuerza histórica que representa al Pueblo y que sirve para perfeccionar su naturaleza siempre en transformación. Esta concepción ha sido desarrollada por Jacques Derrida y Jacques Rancière, quienes sostienen que la democracia y la evolución histórica de lo que llamamos “literatura” van a la par, en un sentido ontológico e histórico: no hay “democracia” sin literatura, entendida como la posibilidad de decirlo todo; del mismo modo que no hay “literatura” sin democracia y sus instituciones sociales.

Pero si bien la novela de Chejfec parte de la idea de que las tareas históricas asignadas a literatura por la modernidad ya no son sustentables, esto no significa que en *Boca de lobo* se desligue de toda

<sup>7</sup> Por contraste, una verdadera infinitud en la concepción de Hegel puede ilustrarse con la figura de un círculo, que es al mismo tiempo finito e infinito. En el concepto de círculo, lo finito (los puntos particulares sobre la circunferencia) quedan absorbidos por el infinito (la circunferencia en cuanto tal). En otras palabras, estos puntos ya no son solo puntos particulares, también han empezado a actuar como miembros de una totalidad.

reflexión acerca de la historia social. Como lo afirma Martín Kohan, *Boca de lobo* se impone la tarea de “contar una historia de la ‘realidad social’, pero hacerlo a través de una escritura en la que la realidad social parece disolverse en lugar de definirse: el desafío es contar una historia ‘de la realidad’, pero sin la realidad.”<sup>8</sup> La experiencia de la disolución en *Boca de lobo* no está entramada en una cronología histórica como un acontecimiento puntual e identificable, como, por ejemplo, la violenta escisión entre la izquierda y la derecha peronistas a comienzos de la década de 1970, la represión ilegal de los sindicatos por el Estado que empezó aproximadamente en 1975 o la sistemática privatización de los servicios públicos durante la presidencia de Menem en la década de 1990. En cambio, el desmembramiento de lo social en cuanto totalidad se inscribe en otra dimensión que no es estrictamente de naturaleza social: el terreno de la intimidad, de la experiencia personal y de la imaginación. Allí se le permite representarse a través del flujo de los recuerdos vinculados a la relación romántica y a su violento final. Es como si la historia de la disolución no pudiera contarse directamente: no es posible delinear su trayectoria usando fechas y cronologías que nos son familiares. Esta limitación no se deriva solo de una convención literaria; trazar la historia de la disolución social usando una grilla histórica reconocible sería resucitar el mismo conjunto de coordenadas fijas que, supuestamente, ya se han vuelto obsoletas.<sup>9</sup>

En un ensayo titulado “Una forma de ser”, Chejfec discrepa con el presupuesto generalizado de que la literatura tiene la responsabilidad de hablarle a (y en muchos casos, de hablar para) un sujeto popular comprometido en la lucha por su reconocimiento social y su emancipación política. En sus fases más recientes, desde más o menos mediados de la década de 1980 en adelante, este presupuesto ha generado mandatos que llevan a los escritores contemporáneos a volver a producir formas de literatura que puedan competir con

<sup>8</sup> Ver Martín Kohan, “¿Escritura de lo social?”

<sup>9</sup> La mayoría de los lectores de Chejfec coincidirán en que sus novelas no evidencian demasiada preocupación por llegar al gran público. Su prosa, que es densa y tiende a enfatizar la vida interior y los procesos intelectuales por sobre la acción y las situaciones concretas, está lejos de los estilos literarios más populares que apuntan al mercado. Pero antes de caracterizar a Chejfec como un escritor elitista que no se interesa por la gente común y sus gustos, debemos advertir que *Boca de lobo* es precisamente una consideración acerca de la desestabilización del “público” en dos sentidos: por la distinción entre la esfera pública y la privada que emerge junto con el moderno Estado Nación en el siglo XIX y por una cuestión de público lector y de circulación literaria.

las nuevas formas culturales cada vez más populares (los medios de comunicación de masas, la cultura visual) mientras proveen al mismo tiempo un antídoto para la notable decadencia de la vida política en las últimas décadas (la desaparición del marxismo y de los conflictos ideológicos, la reducción de la "política" al campo tecnocrático). Esos mandatos reclaman que la literatura se dirija al hombre común de una manera que resuene en su sensibilidad, le hable de sus problemas y estimule su imaginación. De este modo la literatura sería tanto *para* el Pueblo como *del* Pueblo, y estaría dirigida al lector común (más que a un subconjunto de elite del pueblo), mientras que al mismo tiempo conduciría a su público lector hacia su propia perfección, a través de la educación y del desarrollo como un sujeto único: el Pueblo. La respuesta de Chejfec a este llamamiento a las armas plantea dos cuestiones importantes y ambas se oponen a la idea de que la producción literaria debería dejarse gobernar por la lógica cultural de la representación.

Por una parte, Chejfec nota que esa exigencia de que la literatura se dedique a recuperar su anterior estatus social privilegiado, es decir, que vuelva a comprometerse con una lógica ética o política (responsabilidad, compromiso, solidaridad, etcétera) que una vez se pensó que la definía y justificaba, presupone que la literatura está a punto de abandonar su papel tradicional en la sociedad burguesa. Pero la exigencia se estructura de tal manera que sigue siendo constitutivamente incapaz de averiguar *por qué* se ha producido esta transformación y hasta qué punto es parte de una dinámica histórica más vasta y compleja. Al creer que la literatura puede simplemente recuperar una posición que ya se ha visto obligada a abandonar, la exigencia presupone que lo que llamamos literatura tiene un ser determinado y una existencia fuera de las condiciones sociales e históricas en las cuales es producida, leída y teorizada. En otras palabras, abandona toda comprensión de la historicidad del concepto de literatura, y al hacerlo renuncia a toda posibilidad de interrogar su propia relación con la historia –una relación que prevalece, por ejemplo, en la idea de que, en Balzac, las fábricas "todavía no existen como tales". Para esta exigencia, la literatura (como las "fábricas" para Zola) ha existido siempre y por lo tanto puede ser recuperada incluso después del agotamiento de su tiempo histórico.

A su vez Chejfec en su ensayo propone una concepción

alternativa de la literatura que ni se acopla del todo ni está en completa contradicción con la historia de la literatura “burguesa” y “democrática” que hemos estado analizando. Mientras la exigencia planteada en el párrafo anterior presupone que la literatura como institución o como emprendimiento individual solo se justifica en la medida en que se convierte en un instrumento para un sujeto popular, la literatura, según Chejfec, no tiene nada que ver con esa clase de política representacional. Como máximo, a la literatura moderna le interesa exponer, confrontar e interrumpir las modalidades dominantes de legibilidad que estructuran nuestra experiencia cotidiana. En los términos de Rancière, la tarea de la literatura sería cuestionar la distribución predominante de lo sensible o de los criterios reconocidos para determinar quién está calificado para hacer qué, qué es lo que cuenta y lo que no cuenta como significativo, cómo discernir el discurso inteligible del mero balbuceo, y así sucesivamente. Si adherimos a esta interpretación, por la que aboga Chejfec, la exigencia de que la literatura recupere su prestigio dirigiéndose al sujeto popular la haría cómplice de reforzar la prevaeciente lógica social del capitalismo y del estado burgués.

Teniendo presentes estas consideraciones podemos decir que *Boca de lobo* tematiza la pérdida de lugar de la literatura o la decadencia de cierta idea de la literatura junto con la crisis del Estado nación a fines del milenio. Hasta cierto punto, el narrador de Chejfec encarna precisamente el estatus privilegiado acordado a la literatura desde más o menos la época de la novela realista. Su doble participación en el relato, como actor principal y como narrador, refleja su estatus como sujeto de la historia. Tanto en el tiempo de la acción como en el tiempo de recordar y de relatar, el narrador es la encarnación de la libertad: en su capacidad de moverse sin coacciones entre su propio barrio y el barrio de clase obrera en que vive Delia; en la abundancia de tiempo libre del que dispone, tanto para compartir con Delia como mientras ella trabaja; y en la capacidad y predilección por la reflexión desapasionada por medio de la cual interpreta las palabras y los actos de Delia como también la de sus compañeros obreros. Es esta ecuación entre literatura y libertad (la libertad que permite la educación liberal, una libertad que desde los tiempos de Kant y de Schiller ha arraigado en la experiencia estética y en el cultivo del juicio estético) lo que hoy en día se pone en tela de juicio. Los dos sentidos del término “el público”

que analizamos antes demuestran estar relacionados si pensamos en la pérdida de estatus o de lugar de la literatura: si ya no se la aclama como el medio cultural privilegiado a través del cual un pueblo se reafirma a sí mismo y se hace consciente de sí mismo en cuanto tal, que ha sido la concepción prevaleciente desde de Staël y el romanticismo, ¿no es esto en parte porque la vieja yuxtaposición de la cual surgió esta idea de la literatura –la yuxtaposición de sociedad o Pueblo, cultura y Estado– ya no puede encarnar la totalidad de lo social?

La historia de la disolución solo puede contarse a través de la inconmensurable distancia que separa el tiempo de la narración del tiempo en que ocurrieron los hechos. Que las circunstancias históricas del tiempo de la narración no sean visibles nos ayuda a entender por qué nunca se le asigna una medida temporal a la distancia entre los acontecimientos narrados y el escenario de la narración: ¿es posible que no haya un lenguaje o estimaciones métricas que puedan medir ese abismo e incluir al mismo tiempo ambas márgenes dentro de sus parámetros? Como lectores nos encontramos habitando un vacío en la conciencia histórica, del lado en que se encuentra la memoria parcial e imperfecta del narrador, mientras del otro lado podemos vislumbrar de una manera borrosa el oscuro presente que queda sin analizar. La disolución de lo social puede entereverse en la periferia del campo visual del lector, como ocurriendo en algún otro registro, por ejemplo, como la separación sin medida que distancia el tiempo de la narración de los acontecimientos narrados.

Hasta ahora planteamos que el fenómeno de la disolución se ha desplazado de un registro temático (la historia social) a otro (la historia personal), pero sería quizás más interesante que esa disolución quedara expulsada por completo del registro temático y traspuesta a las dimensiones formales de la novela, en especial a la densidad y a la opacidad que caracterizan la escritura de Chejfec. El término que mejor define esta cualidad es uno utilizado por el narrador para describir el aire húmedo de la noche en el barrio de Delia: *espesura*. La sensación de oscuridad y de “espesura” al leer a Chejfec deriva en parte de la tendencia a un discurso narrativo indirecto, tanto por los circunloquios como por las frecuentes interrupciones del relato de las acciones y de las descripciones de escenas concretas que conducen al lector por sutiles tangentes especulativas. Como resultado de estas dos tendencias, el lector tiene la sensación de no

llegar nunca del todo a la realidad: estamos siempre en camino y la promesa de lo real nunca se desvanece del todo, y sin embargo, hay algo que invariablemente se interpone y desvía a la narrativa de su cauce. Como lo ha advertido Edgardo Berg, en las novelas de Chejfec, como en las de César Aira, la voz narrativa con frecuencia retorna a escenas insignificantes, aparentemente banales, de manera de aprovechar y desarrollar detalles. Mientras las repeticiones de este tipo pueden brindar nuevas vertientes interpretativas sobre la base de ulteriores desarrollos narrativos, también agudizan el sentimiento de desorientación que acompaña al hecho de darnos cuenta de que lo que estamos enfrentando es algo más que una mera trayectoria narrativa lineal. Por cierto, empezamos a sospechar que en Chejfec el desenlace es más o menos irrelevante. Al leer una novela como *Boca de lobo* nos parece que recibimos “demasiado” y “no lo suficiente”. El narrador nos ofrece una analogía de esta experiencia de lectura: leer a Chejfec se parece a ir pelando y quitando las capas de una cebolla una a una; lo hacemos con la impresión de que estamos a punto de llegar al meollo del asunto y, no obstante, cuando por último ya hemos despejado todas las apariencias –las salidas en falso, las digresiones, los callejones sin salida y millares de acotaciones al margen y cavilaciones especulativas– descubrimos que no nos queda nada:

Hay quien piensa que lo fundamental, precisamente por ello, por ser esencial, no necesita ser dicho; que las palabras agregan y distorsionan la verdad. Por el contrario, he leído muchas novelas donde las palabras son capaces de descubrirlo todo, primero ocultan la verdad con distintas capas de significado y después la van develando, como las capas de la cebolla protegen su propio núcleo. Pero al llegar al centro vemos que no hay nada, que el trabajo fue justificarse y de esta manera crearse a sí misma. (*Boca de lobo* 26)

Este pasaje apunta a dos formas tradicionales de pensar la literatura y la verdad. La primera oración alude a la vieja concepción platónica de mimesis como una distorsión de la verdad, el *eidós*. El problema con la mimesis no es solo que constituye una mera copia sino que, en cuanto a los poetas, su falsificación resulta tan compleja y convincente que nos hace creer que es la cosa real. Entonces, con la metáfora de la cebolla, el narrador le contrapone al platonismo una hermenéutica cuasi teológica que asocia a la literatura con el poder de revelar verdades que de otro modo permanecerían ocultas. Estas dos visiones de la literatura están claramente destinadas a mostrarnos las dos caras

de una misma moneda; el destierro de los poetas y la canonización de la literatura a través de un discurso autojustificador de revelación son una y la misma cosa, ya que ambos presuponen que el objeto de la literatura, su meta, su deseo, e incluso su *asunto*, no es más que la “verdad” tal como ha sido concebida por la tradición metafísica (como *veritas* o rectitud, como adecuación de la representación a la Idea). Ya indiqué antes que Chejfec defendía (contra los llamamientos a que la literatura retorne a sus raíces populistas) una concepción de la misma que promueve la interrupción de las lógicas vigentes de organización social. Ahora querría señalar que la conclusión de este ejemplo de la cebolla, en el cual la metáfora literalmente se deshace y se muestra vacía, nos muestra cómo puede manifestarse esta interrupción. El texto de Chejfec no nos ofrece una respuesta o una postura (“a la literatura no le interesa la verdad, es solo arte por el arte”, etcétera) sino más bien plantea una pregunta: ¿hasta qué punto el fracaso de la metáfora o la exposición al vacío en el corazón del proceso de significación pueden convertirse en la base de una práctica de pensamiento, de escritura o de lectura? La novela de Chejfec no pretende poseer la respuesta a este interrogante, aunque puede decirse que en tanto texto *Boca de lobo* representa en sí mismo una posible respuesta.

Una cuestión importante que surge de la argumentación precedente es la condición del vínculo de la literatura con aquellas cosas que se resisten a ser explicadas o reducidas a términos de presencia: lo ausente, lo olvidado, lo excluido, lo reprimido, lo invisible, lo que se retrae, etcétera. Aunque sea una simplificación, propongo plantear este problema como la distinción entre revelación por una parte (la recuperación o la develación de algo que se ha perdido o cuyo acceso le está vedado a la percepción y al conocimiento), y lo que llamaré indeterminación por otra. La indeterminación designa lo que le corresponde a la *presentación* pero es irreductible a la percepción, al conocimiento y a la representación; es el límite constitutivo de la *presentación* en cuanto tal.<sup>10</sup> Lo indeterminado no es lo mismo que

<sup>10</sup> *Presentación* debe entenderse aquí en el sentido kantiano de *Darstellung*, que se refiere a las condiciones de posibilidad para percibir los objetos en el mundo. La cuestión de si esas condiciones son ellas mismas transhistóricas (como en Kant, para quien el espacio y el tiempo son las condiciones subjetivas que supone necesarias para que cualquier objeto en el mundo sea accesible a la percepción fenoménica) o están históricamente condicionadas (como en Heidegger o en Rancière) es otro asunto que no puedo abordar aquí.

el nómeno kantiano. No queda fuera de la esfera de lo que puede ser revelado o representado, ya que esa ubicación restauraría un terreno familiar con categorías reconocibles –lo interior y lo exterior, lo revelable y lo no revelable– que sería difícil de diferenciar de un orden anterior que, por otra parte, ya vimos que se encuentra ahora en estado caótico. Lo que llamo indeterminación no puede convertirse en objeto de revelación, recuperación o redención ya que constituye precisamente la brecha o vacío en el corazón mismo de la presentación o representación. Ni por completo interior ni simplemente exterior, “es” el silencio o la retracción que hace posible la percepción de los seres:

De las novelas que he leído, no recuerdo una sola que haya tomado partido por la verdad; a lo sumo alguna alcanza a descubrir la marca de algo firme, contundente, pero es como la punta del “iceberg”, que sirve para prometer cuánto esconde. Esa parte escondida es un secreto, o es la amenaza que se cierne sobre los navegantes. (*Boca de lobo* 23)

Al menos desde Platón lo que llamamos literatura mantiene una relación ambigua y problemática con la verdad. En el párrafo que acabamos de citar, esa historia de la reflexión acerca de la literatura adopta la forma de una queja, casi de una acusación de mala fe. En la medida en que la literatura nos brinda algo sólido que podemos aferrar (y es bien sabido que este no es siempre el caso, pues ¿cuán a menudo no se acusa a la literatura de privarnos de algo tangible, de deleitarse en la fugacidad y lo incierto de las apariencias?) lo hace para burlarse de nosotros, ya que lo concreto que muestra solo nos recuerda cuánto se esconde debajo de la impenetrable superficie que produce. En relación con la literatura, incluso la revelación –o en especial la revelación– parecería ejercer un efecto destructivo sobre la verdad:

La oscuridad, una incitación que prometía lo salvaje, la intimidad. A veces un foco vacilante aparecía en alguna dirección lejana: la linterna de alguien. Otras veces una lámpara solitaria alumbraba el aire inmóvil, con la excepción de los insectos o los pájaros que atravesaban el cono de luz. Una frase común puede dar la idea de aquellos pozos de oscuridad: boca de lobo. Había muchas bocas de lobo; o más bien el conjunto de la tierra era una bien grande e insaciable. Allí, en el reino de lo velado, todo parecía perdido y sin nombre. He leído muchas novelas donde la oscuridad es el reflejo invertido de lo claro; éste no era el caso. Si hay una belleza en el mundo, pensábamos con Delia, si algo golpea la emoción hasta dejarnos sin aliento, si algo confunde los recuerdos hasta el límite de su propia memoria impidiéndoles volver a ser tal como eran, ese algo vive en lo oscuro y muy de cuando en cuando se manifiesta. (*Boca de lobo* 59-60)

En este pasaje, que pertenece a una de las muchas rememoraciones del narrador de sus vagabundeos nocturnos con Delia por su barrio, más o menos sin rumbo fijo, y en especial a través de la maleza semisalvaje del lugar llamado “los Cardos”, la oscuridad es un tropo a través del cual la narrativa se pronuncia, entre otras cosas, acerca de la literatura misma. Este tratamiento literario de la oscuridad se intensifica en la expresión *boca de lobo*, una figuración de lo que estrictamente hablando es lo no presentable o lo indeterminado “en” toda presentación. *Boca de lobo* es a grandes rasgos análogo a lo real lacaniano: no está simplemente fuera o antes del lenguaje sino que es más bien el vacío que habita lo simbólico como su límite interno. La oscuridad no es la negación de la luz, no es el “reflejo invertido” de la iluminación o de la claridad. El motivo se hace cargo de una idea no dialéctica de la diferencia que puede asociarse con la literatura, y que indica que lo que está en juego en la aproximación de Chejfec a lo literario no puede explicarse por entero con los tropos usuales de oscurecimiento/iluminación, velar/develar, ocultamiento/revelación. El problema de la verdad –como develación o desocultamiento– queda en suspenso. Como la literatura, se dice que la oscuridad nos conmueve, nos impulsa hacia direcciones potencialmente contradictorias, hacia la intimidad o (y esto anticipa el final de la historia) hacia la violencia. Como nos lo recuerda la poesía desde que empezó a hablar de Orfeo, es la oscuridad y no la luz del día lo que constituye el ámbito propio de la belleza y del extraño poder que ejerce sobre nosotros. A lo largo de la novela vemos que el narrador asocia la misma frase, “boca de lobo”, con una cantidad de lugares, elementos e ideas, incluso con *los Cardos*, con la naturaleza como una totalidad, la noche, el tiempo en general, la fábrica y el cuerpo de Delia. En cada uno de estos casos, *Boca de lobo* expresa un intento de pensar la diferencia antes que la negación, que es otra forma de describir lo que llamé indeterminación: la diferencia como alteridad o como participación en un mundo sin pertenecer por completo a él por no estar incluido en sus parámetros. El caso de una obrera en la Argentina con posterioridad a 1955 sería un posible ejemplo.

A veces el recuerdo de Delia me llega como si perteneciera al sueño. No al mundo de lo soñado, que no conocemos, sino a esa parte de la realidad pocas veces alcanzada, donde está a punto de suceder lo que finalmente no ocurre... Muchas veces pienso en Delia como alguien, algo que se alejó

cuando estaba punto de tomar otra forma, una cosa en camino de ser otra.  
(*Boca de lobo* 91-92)

En *Boca de lobo* la reflexión acerca de las posibilidades y de los procesos internos de la literatura muestra la inconfundible influencia de Borges. Si buscamos una formulación definitiva de la estética literaria de Chejfec la podemos encontrar en el pasaje que acabamos de citar, en la concepción del narrador de la memoria y de los procesos mnemónicos de recuperación del pasado que ha compartido con Delia. Vale la pena destacar que el escenario de esta reflexión, de una reflexión que se transforma en metarreflexión, se sitúa en el espacio del retiro del narrador a la llamada "esfera privada" de su casa, desde donde se relata toda la historia mucho después de sucedidos los hechos. No es solo que el narrador huya de la esfera pública asociada con Delia o con la clase obrera: los límites mismos que distinguen y definen lo que solemos llamar "público" o "privado" se han vuelto inestables, y esos términos ya no significan lo mismo que antes. Según esta concepción, los recuerdos llegan como desde el ámbito de una sucesión interrumpida o de lo que queda al margen del proceso. Esta formulación clave, *donde está a punto de suceder lo que finalmente no ocurre*, es un eco inequívoco de la definición de Borges del hecho estético como inminencia de "una revelación que no se produce" (Borges, "Muralla"). La tensión entre revelación e indeterminación que encontramos aquí se mantiene a lo largo de toda la novela a través de una variedad de motivos: la oscuridad y su asociación con la opacidad, la espesura o densidad del lenguaje literario, la forma de caminar de Delia en relación con el cruce de un umbral entre un dominio y otro (como lo señala el narrador en ese contexto: "al estar sobre un umbral, los hechos suelen ser inacabados" (*Boca de lobo* 12); e inmediatamente antes, en la asociación de Delia con el misterio y el secreto. "Secreto" y "misterio" no tienen un contenido o significado predefinido, no es solo cuestión de conservar *alguna cosa* secreta o velada en el misterio. El velar y el ocultar son sustracciones constitutivas de cualquier campo de visibilidad y de significado. El misterio define el estatus de cualquier sistema o campo como algo no por entero idéntico consigo mismo, como secretamente estructurado por un vacío. Vemos así a Chejfec arrojando una sombra de duda sobre la vieja idea de la literatura como algo que saca a la luz verdades ocultas, escondidas, reprimidas, olvidadas o marginadas, una idea que ha estado presente en nuestra

comprensión de la literatura desde Platón a la literatura testimonial. Si algo saca la literatura a la luz no es una esencia o un tema sino la incompletitud que hace posibles cosas como el habla, la historia y la política: un *casi*, un *quizás*, un umbral que no ha sido cruzado.

No podemos hacerle justicia al lenguaje literario y a la disrupción de la presentación en esta novela sin referirnos a la cuestión de las diferencias de clase, que constituye uno de los puntos más interesantes de conexión entre la novela de Chejfec y la tradición literaria latinoamericana. Sugerí antes que *Boca de lobo* se rehúsa a involucrarse en el gesto literario clásico de hablar en lugar de otro, de un sujeto subalterno privado de su propia "voz", se entienda esta privación en forma literal (como en el caso del famoso "esclavo" de Neruda en "Las Alturas de Machu Picchu") o en forma figurada, como exclusión social, económica o política. La naturaleza de este rechazo merece una detenida consideración. Chejfec hace todo lo posible por plantear una situación –una relación romántica entre un escritor de clase media y su amante de clase obrera– en la cual se insinúa y de la cual se espera una cierta poética restitutiva, que por una serie de razones, permanece incumplida. Los recuerdos que el narrador tiene de Delia y las reflexiones casi sociológicas acerca de la comunidad obrera a la que esta pertenece están teñidos por su visión idiosincrásica de los trabajadores pobres, y el estatus epistemológico de esta tentativa es cuestionable en vista de la conclusión de historia. El hecho de que Delia no tenga una voz propia en la novela y de que su perspectiva, como la de sus compañeros obreros, solo pueda ser referida a través de los ojos y de las palabras de alguien que tiene un origen social muy distinto, adquiere una capa adicional de sentido cuando el narrador empieza a hablar del "silencio" del obrero de una manera que resuena del mismo modo que los motivos literarios autorreferenciales de la oscuridad, la espesura, la opacidad y la densidad:

El silencio del obrero, lo sé por Delia, es estático; al contrario del silencio rural, no transmite nada, a lo sumo poco, y cuando lo hace, por su misma complejidad no es otra cosa que una forma de comunicación contradictoria. Esta ausencia de expresión se convierte en contratiempo y nos desorienta, son múltiples mensajes a la vez, disímiles pero solidarios; no es posible entenderlos como conjunto y no existen de manera individual. (*Boca de lobo* 98-99)

El extraño silencio que el narrador le atribuye a la clase obrera en este párrafo no representa un lugar de posible restitución literaria:

el silencio no señala aquí que algo ha sido reprimido o excluido, algo que la literatura tal vez podría, siguiendo la misma lógica de autojustificación a la que aludimos al referirnos a la metáfora de pelar la cebolla, hacer audible o legible. La restitución literaria solo cerraría nuestros oídos para lo que ese silencio tiene que decirnos. La figura del silencio en este pasaje se diferencia del silencio de la naturaleza que siempre se ha investido de profundidad o de significado. Consideremos, por ejemplo, las afirmaciones de Kant acerca de la belleza –donde la naturaleza trasmite una intencionalidad que se mantiene irreductible a cualquier otro concepto– y de lo sublime, donde la autopresentación de la naturaleza sobrecoge a la imaginación y de este modo impulsa a la razón a ascender a una región más alta que las ya conocidas. No hay ningún vestigio de belleza o de sublimidad en el silencio de la clase obrera; a diferencia de la naturaleza, el retiro de la voz, en este caso, no trasmite ni expresa ningún propósito objetivo, ningún significado más profundo, ninguna libertad.

Pero esto no implica que ese silencio no tenga nada que decirnos. Más adelante el narrador advierte que ese peculiar vacío ocasiona un *contratiempo*. ¿A qué se refiere? *Contratiempo* podría indicar un percance enojoso o un malentendido. Sin duda, los recuerdos del narrador nos brindan numerosos ejemplos de engañosas interpretaciones cuasi sociológicas e incómodos encuentros con los amigos de Delia, que ponen de relieve la endeble y problemática naturaleza de un entendimiento que se considera a sí mismo capaz de trascender todas las diferencias sociales y de llegar a una verdad que podría no estar condicionada por las diferencias y conflictos de clase. Pero *contratiempo* tiene otro significado posible: el de *síncopa*, la perturbación de la regularidad rítmica de la música por la presencia de tensiones y acentos inesperados que la apartan de la uniformidad de los tiempos “fuertes” y “débiles”. Pienso que ambos significados están simultáneamente presentes en la novela de Chejfec: el primero porque cuestiona las tareas culturales y epistemológicas históricamente vinculadas a la literatura, mientras que el segundo encauza la imagen de los múltiples mensajes o sentidos disyuntivos de una concepción alternativa de la estética literaria. Este silencio al mismo tiempo está vacío y es polifónico; desprovisto de cualquier sentido oculto, está compuesto de una multiplicidad de hilos inextricablemente entrelazados que comparten el mismo tiempo y espacio pero que son irreconciliables

entre sí. La literatura, en esta historia, nos muestra cómo el silencio es siempre *ya* diferente de sí mismo. Es infinitamente más y menos que Uno, y de ahí su capacidad de “desorientarnos” o de despertarnos de la lógica vigente de organización social. Si entendemos que este pasaje nos ofrece una manera de hablar acerca de lo que hace que un lenguaje sea literario, entonces la literatura en cuanto silencio alberga una conjunción de hilos heterogéneos, dispares –significados, sentidos o tonalidades. La idea de *contratiempo* como un paso en falso o un movimiento fuera de tiempo –social, epistemológica o estéticamente hablando– resuena vigorosamente como una referencia al movimiento de la literatura misma. El inextricable entrelazamiento de hilos temáticos heterogéneos, la cantidad de mensajes que no se unen para formar una totalidad pero que tampoco pueden desvincularse y aislarse limpiamente como una pluralidad de significados puros, idénticos a sí mismos, ¿qué son sino imágenes de la novela de Chejfec?

Aquí nos encontramos con una muy necesaria interpretación de la densidad y de la opacidad que mencionamos antes. El *contratiempo* nos ofrece una poderosa alternativa estética al modelo de la literatura como interpelación que consideramos previamente. Le da forma a la idea de la literatura como interrupción de la lógica predominante y de la distribución de lo social en vigencia, entiéndase esto tanto como la ideología del consenso o como una forma de populismo contrahegemónica. El *contratiempo* introduce una idea de disenso en el corazón de la totalidad, y si bien no hace desaparecer por entero la idea de totalidad, evita que pensemos la totalidad como Una:

Del conjunto de incógnitas que el mundo puede ofrecer, más allá de los motivos para querer predecirlo, el porvenir es de las menos interesantes. La gente nace de espaldas al futuro y ocupa toda la vida en enfrentarlo en vano. La literatura es una de las formas de suspenderlo, aunque también ese mismo futuro la amenace de modo grave y real; si en principio condena a la literatura al anacronismo inmediato, después, como parte de un impacto más duradero, distorsiona sus premisas y conjeturas. Probablemente sea equivocada la idea de que la posterioridad juzga los libros, y vana la hipótesis de que obtendrán del futuro una evaluación más cierta y menos transitoria que cualquiera actual; porque la posterioridad es retrospectiva, y el juicio siempre es presente. De ambos futuros, el general, para llamarlo de alguna manera, y el literario, formado por libros en el fondo bien silenciosos, el escritor puede decir poco; cuando cree hablar del pasado recupera el presente, y cuando se refiere al presente alude a un tiempo que ya pasó, el de la propia escritura. (“La dispersión”)

En su ensayo titulado "La dispersión", Chejfec descarta el viejo prejuicio de que el futuro es el custodio de la verdad del arte, de que el futuro es el tiempo en que la obra literaria será por completo legible y se determinará por fin su verdadero alcance. La literatura, afirma Chejfec, no quiere saber nada con el futuro. O, más bien, nos libera del peso opresivo que representa el futuro para el presente. Si se puede decir que la literatura se preocupa por el tiempo, esta preocupación reside en su extraña relación con el presente y con el pasado: cuando la literatura intenta hablar del pasado sus palabras solo colman el presente, y cuando trata de decir algo acerca del presente descubre que lo que crea, siempre, se ha replegado ya en el pasado. Esta existencia simultánea de dos tiempos concentra la atención de la literatura, sin duda porque significa que nunca puede volverse "igual a sí misma", nunca puede estar de acuerdo consigo misma, y tiene poco espacio para cualquier consideración de la futuridad.

A manera de conclusión, quiero volver al comentario acerca de la literatura y del tiempo que utilicé como primer epígrafe y que es clave para pensar el problema del tiempo en *Boca de lobo*. Incluí un segundo epígrafe, tomado de "Tesis de filosofía de la historia" de Walter Benjamin, para reforzar mi planteo de que el problema del tiempo en Chejfec está íntimamente vinculado a nuestras formas de experimentar la historia. La novena tesis de la obra de Benjamin es famosa por su rechazo de la filosofía de la historia inspirada en el Iluminismo, según la cual todas sus actividades y experiencias están dirigidas por el hombre hacia el futuro, con el objetivo de mejorarse a sí mismo o de mejorar el mundo. Del mismo modo, la eliminación por parte del Iluminismo de cualquier creador trascendente (Dios) y de una meta (la salvación) de los procesos históricos significa que la humanidad se convierte en el sujeto que hace su propia historia. Esta asociación de la historia con la idea de un progreso del sujeto de duración indefinida es reformulada por Hegel, para quien la historia es un proceso teleológico dominado desde el principio hasta el fin por una sola meta y agente omniabarcadores: el desarrollo espiritual (*Entwicklung*) que lleva a la autoconciencia colectiva de un Pueblo que se cuenta a sí mismo su propia historia (literatura) y se da a sí mismo leyes (el Estado moderno). El progreso y la evolución son dos leyes teleológicas gemelas contra las cuales Benjamin escribe su teoría materialista y dialéctica de la historia. Me parece que Chejfec

comparte al menos una inquietud fundamental con Benjamin: como el ángel de Klee, ambos tienden a mirar hacia atrás, hacia el pasado, renunciando a la perspectiva progresista que ve los acontecimientos del pasado nada más que como una serie de pasos en una evolución que no podría haberse producido de otra manera, y en la cual cada momento se justifica por el futuro que da a luz. El asunto no consiste ni en justificar el pasado ni en explicar por qué tenía que dar a luz al futuro (nuestro presente). Como para el materialismo dialéctico (Benjamin), para Chejfec a la literatura le cabe pensar la historia como necesidad y como contingencia. No somos simplemente los autores de nuestra propia historia, también somos productos de nuestro pasado, y a menudo de maneras que exceden nuestra capacidad de conocimiento y de conciencia. Tal es la historia como necesidad, o lo inconsciente. Y no obstante, a pesar de todo, la historia no es simplemente una calle de sentido único en la cual una época o “etapa” evolutiva conduce indefectiblemente a la “siguiente” según una ley ineluctable. La historia para Benjamin y también para Chejfec nos obliga a pensar –contra toda evidencia– que, en ciertos puntos de un pasado no demasiado lejano, las cosas podrían haber tomado un rumbo por completo diferente. Y tal es la historia como contingencia o historicidad.

Hay numerosas ocasiones en *Boca de lobo* que evidencian un esfuerzo por pensar el tiempo, el cronológico y el histórico, como algo más que un proceso lineal, que una secuencia compuesta por unidades intercambiables (siglos, períodos, etapas), lo que Benjamin con cierto desdén denomina “tiempo homogéneo y vacío”. Una de esas ocasiones se presenta cuando el narrador recuerda haber observado a un grupo de niños que, con gran curiosidad, contemplan bolsas de basura abandonadas:

Delia me dijo que en muchos casos mirar la basura era poner en práctica la imaginación, “Lo que no se tiene,” acotó... Toda mi vida había visto la ceremonia, ahora comprendía que quizá también yo la había practicado, pero por un extraño mecanismo de la memoria, o de la conciencia, recién entonces, observando los hijos de F en actividad... El pasatiempo consistía en desentrañar el pasado: el origen de la basura... y las cosas que se habían hecho con ella antes de que se convirtiera en desperdicio. Efectuada día tras día, era una tarea indeterminada que sólo los hijos de F, esa mañana, pudieron destacar para mí. Algunos pensaban que la basura hablaba, que mostraba una verdad oculta mediante mensajes organizados así, como basura, cuyo único destino consistía en ser descifrados. Y en este “destino

único" estaba incluido el lenguaje específico, necesario para leer y observar, que se activaba al ejecutar el análisis. (*Boca de lobo* 143-44)

Es interesante que la imagen mnemónica de los basurales ofrezca una analogía de la memoria como archivo de imágenes, muchas de las cuales han caído en desuso o se han desconectado de sus contextos vitales. La estructuración quiasmática del discurso narrativo, que en este caso, en la presentación literaria de una anécdota de la "vida real", resulta reveladora acerca de la literatura misma, es característica de la escritura de Chejfec. Pero en este proceso especular entre literatura, memoria y vida física, algo queda profundamente alterado: ya no podemos confiar de un modo exclusivo en la idea de la literatura como un vehículo o mensajero destinado a comunicar un contenido o un significado extraliterarios. La presentación literaria, de una manera inevitable, plantea la pregunta por el escenario de su propia producción, sus propias condiciones de posibilidad, su propio poder de permanencia o su capacidad de decir algo distinto o inesperado.

La última parte de este pasaje, el que comienza con la oración "Algunos pensaban que la basura hablaba...", nos alerta acerca de una trampa. El señuelo reside en la idea de que el basural alberga toda una gama de significados que esperan ser descubiertos e interpretados. Los niños, en este caso, son críticos literarios en miniatura que se imaginan que están recuperando la historia del uso que se hizo de cada artefacto antes de ser desechado. El montón de basura sería entonces semejante a un tapiz gigantesco cuyas partes hubieran sido desmontadas, y que solo espera la llegada de unos ojos y de unas manos que lo vuelvan a armar. La tarea de recuperación historiográfica, de interpretación y de síntesis pone en evidencia de una forma invertida la ideología historicista que ve un proceso único en un solo sentido dominado del principio al fin por un objetivo o meta (*telos*) invisible, como en la concepción hegeliana de la historia como una evolución espiritual supervisada por el sujeto autoconsciente que verá la luz al final de la historia.

¿Era otra prueba de que el futuro había dejado de importar? Los pobladores quizá se revelaban contra el tiempo lineal, "histórico," que tanto los castigaba, optando por las alternativas que tuvieran más a la mano. Así, los desperdicios, para muchos un tipo de materia terminada que ha llegado al final de su ciclo de utilidad, tomaban un poco más de aliento: no importaba el futuro o el pasado, mejor o peor; importaba que fuera distinto. (*Boca de lobo* 144)

Este párrafo, que sigue a la descripción precedente por menos de una página, nos presenta un sutil pero significativo desplazamiento interpretativo. El énfasis ya no recae en la identificación y en la recuperación de un significado específico que ha sido olvidado o reprimido. Tal práctica hermenéutica, que presupone un uso, un olvido y un rescate del mismo continuum espaciotemporal, no se opone al modelo "lineal" represivo del tiempo histórico contra el cual los vecinos se rebelan. Contra este empirismo historiográfico *Boca de lobo* nos ofrece la imagen de los desperdicios, una materia que nos recuerda una diferencia radical, la posibilidad de romper el continuum ideológico que los esclaviza. Se podría decir que *los desperdicios* son una analogía material del sentimiento de indeterminación borgiano que comentamos con anterioridad. Por estar fuera de circulación, haber sido utilizados y descartados, y no sencillamente destruidos, cargan con el peso de otro tiempo en el cual las verdades del presente, que nos parecen por lo general obvias, no estaban en vigencia, sencillamente porque todavía no habían sido concebidas. De este modo la historicidad de la verdad y todas las construcciones con ella relacionadas se vuelven visibles y palpables en este escenario de objetos desechados.

Traducción de Julia de Ruschi

#### BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter. "Tesis de filosofía de la historia". *Angelus Novus*. H. A. Murena, trad. Barcelona: Edhasa, 1971.
- Berg, Edgardo. "Siete notas sobre la poética de Sergio Chejfec". *El Interpretador* 32 (diciembre 2007). <<http://www.elinterpretador.net>>.
- Borges, Jorge Luis. "La muralla y los libros". *Otras Inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1976.
- Chejfec, Sergio. *Boca de lobo*. Buenos Aires: Anagrama, 2000.
- \_\_\_\_\_. *El punto vacilante: Literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Norma, 2005.
- Derrida, Jacques. "This Strange Institution Called Literature." (Entrevista). *Acts of Literature*. Derek Attridge, ed. Nueva York: Routledge, 1992.

- Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. Nueva York: Free Press, 1992.
- Hegel, G. W. F. *Lectures on the Philosophy of World History. Introduction: Reason in History*. Cambridge: Cambridge UP, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Ciencia de la Lógica*. Buenos Aires: Solar, 1968.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan*. Oxford: Oxford UP, 2009.
- Jameson, Fredric. *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton UP, 1971.
- Kant, Immanuel. *Critique of Judgement*. Indianapolis: Hackett, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Critique of Pure Reason*. Buffalo: Prometheus, 1990.
- Kohan, Martín. “¿Escritura de lo social?” <[http://www.bazaramericano.com/bazar/articulos/social\\_kohan.htm](http://www.bazaramericano.com/bazar/articulos/social_kohan.htm)>.
- Lukács, György. “Reportage or Portrayal?” *Essays on Realism*. Cambridge: MIT Press, 1983.
- Marx, Karl. *El Capital*. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Neruda, Pablo. “Las Alturas de Machu Picchu”. *Canto Genera*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. Londres: Continuum, 2004.
- Schiller, Friedrich. *On the Aesthetic Education of Man*. Mineola, NY: Dover, 2004.

*Sergio Chejfec:*  
*Trayectorias de una escritura*

*Ensayos críticos*

Dianna C. Niebylski,  
*introducción, coordinación y edición*

ISBN: 1-930744-51-X

© Serie *Antonio Cornejo Polar*, 2012

INSTITUTO INTERNACIONAL DE  
LITERATURA IBEROAMERICANA

*Universidad de Pittsburgh*

1312 Cathedral of Learning

Pittsburgh, PA 15260

(412) 624-5246 • (412) 624-0829 FAX

[iili@pitt.edu](mailto:iili@pitt.edu)

[www.iilionline.org](http://www.iilionline.org)

---

*Colaboraron en la preparación de este libro:*

Composición y diseño gráfico: Erika Braga

Correctores: Enrique Chacón, Alejandra Marín y Arné Romanowski