

## UNA POÉTICA DE LA INDETERMINACIÓN: NOTAS SOBRE SERGIO CHEJFEC

Edgardo H. Berg\*

**Resumen:** Se podría decir que si en un comienzo la poética del escritor argentino Sergio Chejfec (1956) convocaba a Juan José Saer, como su ancestro y padre textual privilegiado, a partir de *El aire* (1992) y, más precisamente, con sus novelas *Los planetas* (1999), *Boca de lobo* (2000) y *Los incompletos* (2004) se percibe cierto efecto o eco evanescente propio de la narrativa de César Aira. Podríamos decir que la poética de Chejfec se potencia en una radical negatividad que vulnera y erosiona cualquier intento de clasificación y de definición más o menos imaginable. Y si el progreso narrativo, entendido como un continuo, es el sistema narrativo elegido por nuestro autor, la frase bien podría entenderse como un programa estético.

**Palabras-clave:** poética; indeterminación; ciudad; incompletad; continuo.

## 1. Los comienzos

Sergio Chejfec como muchos de los redactores y columnistas de la revista *Babel*, se inician dentro del equipo de redacción de "Tiempo Cultura", el suplemento cultural del diario capitalino *Tiempo Argentino*, editado entre los años 1982 y 1986. El suplemento opera como una instancia de modernización de la crítica literaria y del pensamiento contemporáneo e introduce una serie de intervenciones de intelectuales que, durante la última dictadura militar (1976-1983), no habían tenido espacios en otros suplementos culturales de los grandes medios gráficos del país. Los redactores y colaboradores (Daniel Guebel, Martín Caparrós, Jorge Dorio, Alan Pauls, Sergio Chejfec, entre otros) son estudiantes universitarios y jóvenes escritores con sus primeras obras publicadas o en proceso de gestación. "La vanguardia, hoy: el futuro es ayer" (*Tiempo Argentino*, 27/3/83) es el primer artículo, resultado de un encuentro en el que varios escritores discuten sobre la posibilidad de una literatura de vanguardia en la actualidad, de su pertenencia o adhesión programática a ella. Arturo Carrera, Rodolfo Fogwill, Nicolás Peyceré, Luis Thonis, Eduardo Gruner ponen en cuestión la categoría de vanguardia para definir una posición estética contemporánea, en un contexto histórico tan distante y diferente a las primeras décadas del siglo XX; así como reconocen a Leónidas y Osvaldo Lamborghini como faros literarios y destacan el valor literario de la obra narrativa de César Aira. La sección, a su vez, adelanta lo que será, años más tarde, el horizonte de transformación de la teoría y crítica literarias que se desarrollará en *Babel. Revista de Libros*. El diario *Tiempo Argentino* deja de aparecer en 1986 y, en 1987, nace el autodenominado grupo "Shangai", cuyo manifiesto es publicado, en ese mismo año, en el diario *Página 12* y en la revista *El periodista*. Sus integrantes van a ser los futuros directores y colaboradores de la revista *Babel*: Martín Caparrós, Jorge Dorio, Daniel Guebel, Carlos Eduardo Feiling, Luis Chitarroni, Alan Pauls, Sergio Chejfec.

## 2. La dispersión de la lectura

No hace falta decir que para un narrador toda referencia literaria y paseo sobre su biblioteca personal, por incidental que parezca, puede promover un debate infinito entre las aseveraciones críticas de una obra ajena y la inscripción especular, que declara un autor como sujeto de su propio entendimiento. En 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 autoral pueden ser excursiones mudas y sin ruido, marcas de legitimidad de la propia obra.

Bajo los seudónimos de Sergio Racuzzi o de Rita Fonseca, en sus primeras intervenciones, Chejfec comenzó a delinear, en breves notas o reseñas, su pensamiento literario y su práctica crítica que, en muchos casos, podrían pensarse como relatos en espejo: hablar sobre los libros ajenos es hablar al mismo tiempo de los propios. Ficciones críticas y brevísimas lecturas que, a manera de trazos o de huellas inscriptas, permiten entrever como un mapa literario, las capas y los sedimentos de su poética, entrevista en fragmentos anticipatorios. Así por ejemplo, la breve nota, firmada con el pseudónimo femenino de Rita Fonseca, sobre la publicación en español de los relatos de Thomas Bernhard en la revista *Fin de siglo* (nº 8, p. 61), su comentario sobre la obtención del Premio Nadal por parte de Juan José Saer, o la "Nota introductoria" a la entrevista que le realizara al autor santafecino, en la revista *Pie de página* (1983, p. 3) junto a Mónica Tamborenea, y firmada con las iniciales S. R. (luego confirmadas por el nombre completo de Sergio Racuzzi), señalizaban la lección de sus primeros maestros, visibles en su primera novela, *Lenta biografía* (1990). En la nota introductoria se colocaba a la producción de Saer bajo el signo de la marginalidad (o mejor de los caminos marginales) y la excentricidad. Y, Chejfec, convalidaba su obra a partir de una contundencia "que no puede sino tener (una) descendencia en la literatura argentina". Operación, si se quiere, borgeana, el futuro autor o el novelista en estado de enunciación prefigura los signos que podrán leerse en su propia obra; colocándose como un continuador de una obra central, dentro de su perspectiva, en la literatura argentina. La afirmación de Chejfec, se lee no lejos de las afirmaciones de Iuri Tiniánov en *Avanguardia e tradizione* (1968, p. 135): o, muy cerca de la inflexión paródica de Emilio Renzi en *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia: "[...] quizá habrá de fundar en el país cierta descendencia de sobrinos" (1983, p. 3). Quizá, en este sentido, no sea causal el apartado dedicado a la novela *El entonado* y la dedicatoria a Juan José Saer que abre *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo* (2005), el último libro de ensayos de Chejfec.

Se podría decir que si en los comienzos la narrativa del autor convocaba a Juan José Saer, como su ancestro y padre textual privilegiado, a partir de *El aire* (1992) y, más precisamente, con sus novelas *Los planetas* (1999) y *Boca de lobo* (2000) se percibe cierto efecto o eco evanescente propio de la narrativa de César Aira. La incidencia ficcional de ciertos actos banales no impide al autor, que cualquier fragmento o escena narrativa, por insignificante que parezca, resulte un terreno de experimentación o se encuentre vacilante, ante la impresión grávida del ensayo. La inversión o el desvío de las intenciones primarias generan, muchas veces, en Chejfec, una anomalía y una suerte de descomposición del concepto clásico de novela, que remite como sabemos, en sus presupuestos estéticos básicos, a la gran tradición del realismo europeo.

Así por ejemplo, la novela *Boca de lobo* reanuda ciertos tópicos y motivos de la llamada novela social de los años '60: la localización de los hechos en un barrio suburbano, una fábrica como espacio central, un obrero despedido porque se resiste a aprehender el funcionamiento de una nueva máquina, un hombre adulto que, en la novela oficia como narrador, se enamora de Delia, una trabajadora fabril adolescente, abandonada cuando queda embarazada. La novela vuelve sobre una problemática propia de esa época: las relaciones de dominación, la alienación producto de la división del trabajo, la relación enajenante entre el trabajador y la máquina de trabajo, la relación entre trabajador y su producto de trabajo. Sin embargo, no hay en *Boca de lobo* marcas referenciales precisas, ni en las coordenadas espacio-temporales, ni en el sistema de nominación: no sabemos a qué urbe corresponde el suburbio donde transita la pareja protagonista, no sabemos bien hacia dónde se dirige la mujer que baja de un colectivo, no sabemos en qué fábrica trabaja, no sabemos tampoco cuándo transcurre la historia. La novela parece plantearse formalmente, como es propio en la poética de Chejfec, sobre la indeterminación y la incompletud: los capítulos armados a través de las breves pausas que genera la puntuación, los lugares levemente extrañados, las calles sin dirección o destino fijo, la desintegración de los lugares conocidos y familiares, los personajes anónimos o des-figurados.<sup>[1]</sup>

En este sentido, se podría decir que Chejfec, mira la escena social como un extranjero y se coloca en un lugar excentrico, por fuera de los postulados estéticos del realismo. A las preguntas ¿cómo narrar la historia? ¿cómo referir los hechos reales?, Chejfec formula otras: ¿cómo narrar lo indeterminado? ¿cómo se puede encontrar lo insustancial? O mejor, ¿cómo narrar las capas delgadas e invisibles que emergen sobre la superficie de las cosas? O, más precisamente, ¿cómo formular una ficción proletaria, cuando el sujeto social motor del cambio ha desaparecido, o al menos, está suspendido en la contemporaneidad como categoría histórica? En este sentido, la apuesta es fuerte y Chejfec se arriesga a elaborar una suerte de tratado de antropología fabril cuando la clase obrera, en la actualidad, se halla en pleno proceso de desproletarización.<sup>[2]</sup>

Si es verdad, como afirma Gilles Deleuze (1989, p. 93-96), que el sentido común es el peor de los sentidos, con Chejfec asistimos a

una experiencia narrativa que nos dice que el sentido no es lo que falta, sino que las palabras, siempre errantes y en suspenso, se construyen y significan en la falta. Se sabe, alguien, en algún lugar, hace creer, y alguien descrea de lo dicho. La contracara del pacto de fe de la ficción, como sabemos, es la traición. La historia en Chejfec, siempre hay que buscarla en otro lugar: ahí donde el tiempo proyecta la sombra de un aplazamiento o, allí, donde la escritura traza el rostro de su propio enigma. La verdad, diría Chejfec, siempre es aleatoria.

### 3. Retrato de autor

Hace unos años, Beatriz Sarlo en un capítulo de su libro *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina* (1994), trazaba una serie de retratos que configuraban de algún modo cuatro modelos de artistas modernos –un pintor, un músico y dos escritores- Lo peculiar era que Sarlo trabajaba esos microrrelatos a partir del sobreentendido y la elipsis del nombre propio. En uno de los últimos apartados del capítulo “El lugar del arte”, describe la singularidad de la conformación intelectual y las marcas de la escritura de un escritor, todavía muy joven. A partir de esta biografía encubierta de Sarlo, se dice que el autor estudió literatura en la Universidad de Buenos Aires, mientras trabajaba como taxista y, cuando obtuvo el título universitario, renunció a una carrera académica y, por supuesto, abandonó el oficio de taxista. El retrato era de Sergio Chejfec y, más allá de la secuencia de breves episodios, más o menos banales, más o menos singulares, lo que me interesa resaltar es una lectura que hace Sarlo de sus primeras novelas –*Lenta biografía* y *Moral*, ambas de 1990- que preanuncia, si se quiere, algunos rasgos de la apuesta narrativa del autor. Por esos años, Beatriz Sarlo afirmaba:

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

Esa situación de peligro, que estaba presente ya en las primeras novelas del autor, se constituía, principalmente, en la configuración de un contrato de lectura, lento y moroso, a partir de una sintaxis narrativa que hacía de las frases extensas, saturadas de guiones y paréntesis su modo de ser básico.<sup>[3]</sup> En este sentido, muchas veces, como lectores, quedamos atrapados en una suerte de telaraña ante el naufragio de la lengua, sumergidos en la torsión de las palabras que se enrollan sobre sí mismas y se desarrollan, vacilantes, en infinitos erizos. El arte de dar vueltas la frase y extender los posibles narrativos tendrá, más tarde, su equivalencia con la manía ambulatória de sus personajes sobre el territorio urbano. Si se quiere el caminar, el vagabundear encuentra una primera definición como espacio de enunciación. Como si sus novelas fueran una ficción teórica sobre cierta manera de caminar. Una manera de aproximarse a tientas sobre los bordes imprecisos e inestables de la experiencia narrativa.

Asimismo, la singular decisión de convertir la ambigüedad y la incertidumbre en el propio objeto narrativo, mostraba un itinerario que no elegía los caminos más seguros y previsible. Podríamos decir que la vibración de fronteras genéricas, la estetización y politización de la memoria, las descripciones apenas entrevistas, las ideas fuera de lugar y la errancia como escenario del discurso son motivos y entonaciones que convocan a la constitución de un nombre propio.

Si para George Steiner (2000, p. 34-35) la literatura contemporánea puede ser considerada como una literatura de exilio permanente, el estilo de Chejfec, como la identidad de sus personajes, es un estilo vagabundo y fuera de casa, al manejar el código novelístico como un extranjero.

En este sentido, la narrativa de Chejfec se presenta bajo la forma inestable del ensayo –la experimentación- afirmando la inconclusión permanente de la novela. Los registros mezclados, la vibración de fronteras genéricas, la estetización y politización de la memoria, las descripciones apenas entrevistas, las ideas fuera de lugar y la errancia como escenario del discurso son motivos y entonaciones que convocan a la constitución de un nombre propio.

¿Cómo poner a prueba un pensamiento errático? ¿Cómo dar forma a historias sin terminar? ¿Cómo narrar lo indeterminado? ¿Cómo narrar las capas delgadas e imprecisas que emergen sobre el estado de las cosas? Esos son algunos de los interrogantes que Chejfec asume como propios del arte narrativo contemporáneo.

### 4. La escritura como acto de delegación

El no lugar de una historia familiar, la ausencia de una persona amada o la presencia-ausencia de un amigo desaparecido que interpela –en tanto cuerpo insepulto- convocando su propia rememoración son algunos focos o centros tonales que arman el escenario narrativo de los textos de Chejfec.

Los recuerdos en las novelas de Chejfec son como monedas gastadas y perdidas, incapaces de encadenarse en una sucesión. Si el uso desviado del registro autobiográfico (en particular en su vertiente biográfica), tanto en *Lenta biografía* como en *Moral*, convoca secretamente a Marcel Schwob y a Jorge Luis Borges, en donde la intensidad (sintética y emblemática) se roza con la extensión (morosa, digresiva y, por momentos, autoreferencial), en “El extranjero” (1993), el recuerdo se extiende en el tiempo inmóvil que produce la muerte de un hermano (Ernesto en el relato) o, en la novela *Los planetas*, se concentra en los efectos migratorios del pasado (en el hipotético e irreal destino de M, el amigo de S, desaparecido en los años ‘70’, persistiendo, como un pacto velado de ausencia, en el presente continuo de una foto).<sup>[4]</sup> Así también, en su incursión en el registro poético, Chejfec remite a la coartada genealógica. En “Botín de guerra”, el primer poema de su serie *Tres poemas y una merced* (2003), establece un singular modo de testimonio, un poema desplazado que opera sobre el ensayo de Joseph Brodsky, del mismo nombre, perteneciente al libro *Del dolor y la razón* (1995), escrito como una forma de testamento, antes de su muerte en 1996. El sujeto en proceso de enunciación toma prestada la vida de otro (la biografía extranjera de Brodsky) y, al mismo tiempo, al hacerlo, construye su propia identidad. Las dos historias, las dos vidas casan, literalmente, sus duraciones. Y el poema es el lugar donde se unen los destinos.

En *Lenta biografía*, el pasado europeo, el exilio y el holocausto judío eran hechos insalvables en torno al cual giraba la infancia del narrador. ¿Qué sucede cuando quién relata tiene que componer un universo que se esfuma en los rostros y gestos borrados de sus ancestros judíos? ¿Cómo es posible computar, más allá del registro sentimental, una experiencia que parece inescrutable y fuera de lugar? ¿Cómo conjeturar y recomponer las piezas de una memoria –la del narrador y la paterna- fracturada para siempre?

Fijarse una identidad e inscribirse en la genealogía paterna es también expropiar el origen, traicionar el nombre del padre para fijar el territorio propio del narrador. Donar al padre una versión de su vida, si se quiere, es un acto de fidelidad; pero también, es hacerlo perder el rostro en la diáspora de las palabras ajenas.

Si la primera novela convocaba, en un relato que circulaba a media voz y en sordina en los entreactos de sobremesa, a la historia de un sobreviviente de los campos de exterminio nazi, en *Los planetas* (1999), Chejfec apartándose visiblemente del registro testimonial y encubriendo los nombres propios de una historia personal en los desdoblamientos del sujeto (“M de Miguel o de Mauricio; también podría decir M de Daniel ya que, como sabemos, detrás de las letras puede haber cualquier nombre” [1999, p. 18]), transforma la historia de un desaparecido de la última dictadura militar, en una historia de escritura. Quien quiere recordar a su amigo de la infancia y de la adolescencia, porque ha olvidado, reconstruye una historia de la que S (suponemos que Sergio) es su heredero. La escritura, en este sentido, cumple, otra vez, la función de un don: escribir sobre M es devolver la palabra a aquel que ya no puede hablar.

Un narrador externo y neutro a la historia ensaya contar –porque el registro de la novela es a la vez, ensayístico e íntimo- lo que sabe el amigo de M y lo que éste puede conjeturar sobre su vida. La novela se extiende sobre los efectos migratorios y erráticos del pasado de un personaje, que como un cuerpo ausente y fantasma, migra, de escena en escena, de relato en relato, atravesando y poblando los rastros huidizos de quien quiere estar en estado de memoria. Y si las historias de vida de S y M constituyen dos planos que se ofrecen simétricos y complementarios, cuando M desaparece, lo hace para que S empiece el libro:

Ultimaron los detalles en la puerta, y gozando por anticipado la ilusión proveniente sólo de su imaginación, ambos rieron de felicidad al trocar sus nombres. Sergio le dijo Sergio a Miguel y Miguel le dijo Miguel a Sergio”. (Chejfec, 1999, p. 47)  
“Eran equivalentes. Decir Sergio, por ejemplo, significaba decir eso mismo y el otro a la vez; lo mismo sucedía al decir Miguel. (Chejfec, 1999, p. 53)

El desaparecido, el ausente impone la tutela y la mirada perpetua e interminable. Cuando ya no importe la posibilidad de narrar la extensión de los posibles y las escenas narrativas parezcan haber terminado, está lo que viene después: las fotografías de infancia conservadas como “talismanes”, el “block maravilloso” de un diario incompleto y fragmentario que, como un palimpsesto, inscribe la huella permanente de lo escrito y su borramiento. Y si la “olvidadiza memoria” es el carril indispensable que recorre el intercambio narrativo, el narrador, el sujeto en estado de memoria, es un Aquiles que enfrenta, andando hacia atrás, a la tortuga paradójica del tiempo.

### 5. Ciudad

Decía que el arte de dar vueltas a las frases y extender los posibles narrativos tiene como su equivalente el arte ambulatório de los personajes sobre el territorio urbano. En casi todos sus textos, Chejfec introduce la figura de un personaje de naturaleza vagabunda y

aventurera. Barroso (*El aire*), la narradora, amiga de Estela e Isabel (*El llamado de la especie*), Sergio o Miguel (*Los planetas*), Delia o su compañero (*Boca de lobo*) y Félix (*Los incompletos*) son sujetos que marchan, siempre en estado de paseo o errancia. Ajenos a la seguridad que da la pertenencia a un sitio y desprovistos, por elección, de identidad civil o barrial, convocan la imagen y el rostro desfigurado del forastero y el migrante, que nos remiten al tópico del judío errante y a la tradición cultural de las fábulas jásidicas. Dice Michel De Certeau (1996, p. 116) que andar es no tener lugar. Los personajes de Cheftec, muchas veces, desprovistos de un lugar seguro y caracterizados por un nomadismo crónico, son sujetos desterritorializados que sólo fijan residencias transitorias. Y si los personajes, como en los relatos kafkianos, pierden a menudo su identidad y son nombrados, muchas veces, por las iniciales del nombre propio o con una letra del alfabeto (X, Y, Z, en *El llamado de la especie*, M y S en *Los planetas*), al recorrer el espacio urbano, transitan una ciudad extrañada, sin contornos precisos. El eclipse del rostro, el borramiento paulatino de la identidad fija de sus personajes se corresponde con el paseo por un territorio inhóspito o fantasmal. Cheftec se detiene sobre los desperdicios del paisaje urbano, como si una catástrofe hubiera dejado sus rastros. Terrenos baldíos, barrios abandonados y pauperizados, cúmulos de desperdicios y de chatarras. Al modo de un paisaje postindustrial, propio de la ciencia ficción contemporánea, las ciudades modernas se han convertido, más que en un espacio urbano, en una capa geológica. Espacios vacíos y amorfos que pierden sus coordenadas euclidianas y olvidan sus límites. Parece como si todo estuviera a punto de su disolución, bajo el estado incivil de la vegetación y la presencia inerte de los cuerpos inorgánicos.

Bajo la mirada del que está extasiado el espacio urbano puede construirse como una alegoría de tiempos superpuestos. La entrada sigilosa y enigmática de una carta por debajo de una puerta puede generar una intriga, una historia de amor o de ausencia. Se podría decir que *El aire* de Sergio Cheftec comienza ahí, cuando se ha abierto una fisura o se ha roto un pacto o una alianza. La primera carta que el protagonista reconoce de su mujer, como índice de desorganización de un sistema cerrado-el espacio íntimo y privado de un departamento-forja un exceso, origina y da lugar a la narración:

Adentro había una pequeña hoja doblada en dos, y en ella un breve mensaje escrito con esa misma letra que antes o después había puesto "Barroso": "Me voy a Carmelo. No me sigas. Más adelante voy a escribirte ". No había firma, cosa para él innecesaria; había reconocido la letra de Benavente. (1992, p. 14)

Este episodio, verdadera armazón del relato, funda la espera y deviene en el texto como coordenada de espacio-tiempo. En tanto intervalo es un vacío que se ha abierto en la vida de Barroso en relación al tiempo de otro (su mujer, Benavente); en tanto intersticio, es una grieta que el protagonista percibirá, más tarde, en el paisaje urbano. La repetición de la instancia de la letra -las tres cartas que recibe Barroso de su mujer- confirman un estado expectante del protagonista que invierte el narrema clásico: es Barroso el que espera y Benavente la que viaja. La intriga se mantiene en el texto, por la ausencia de la mujer y la postergación infinita del encuentro. El creer para Barroso, toma la forma de una palabra -la carta-siempre diferida y aplazada, que colma el intervalo entre una pérdida presente y la creencia de un encuentro futuro.<sup>[5]</sup> Sumergido en un presente continuo ("el pasado era el olvido, el futuro era irreal, quedaba entonces por lo tanto el presente aislado del universo"), el riesgo que asume el protagonista es estar expuesto al tiempo que depende de otro. Mientras Benavente viaja por la costa uruguaya. Barroso se queda inmóvil por el "encantamiento" del tiempo de la espera.<sup>[6]</sup>

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

La carta, decía, es un exceso, un ex-cursus. La falta o la ausencia que las tres cartas traslucen, provocan otro sistema de circulación, otro itinerario. Los desplazamientos y migraciones de la ausente determinan a Barroso, lo arrojan fuera de lugar como un sujeto extra-vagante. Cuando el protagonista desecha la posibilidad de agotar la semiosis o de capturar el sentido siempre furtivo de la letra y abandona el proyecto de seguir a su mujer por Carmelo, Colonia o Montevideo, de donde llegan las tres cartas, se extravía en la escena pública. La fisura que abre el tiempo de la espera provoca ese desfase, un pasaje de lo privado a la otra escena: la grafía del camino urbano. Barroso circula, traspasa casi sin saberlo, de una grafía privada a una cartografía pública.

Los rastros que disemina la topografía urbana proyectan un paisaje, una ciudad en vías de su desintegración. El dinero ha sido reemplazado por el vidrio y por Buenos Aires circulan nuevos traperos; y los recientes lúmpenes, son botelleros profesionales. Trastocando centro y periferia, ahora, los asentamientos no son extramuros sino que ocupan las terrazas y los techos de los edificios más próximos. La disgregación social y las transformaciones negativas del paisaje diseñan una hipótesis regresiva; son los sedimentos de la pesadilla futura: plantas silvestres que crecen, vecindarios degradados y gente portando botellas o rescatando los desechos de los contenedores de los edificios y los restaurantes. El aire urbano se vuelve irresistible, viscoso, porque se ha abierto otra grieta. La visión de la ciudad es literalmente alegórica, si se me permite este oximoron, porque reúne los fragmentos, los desperdicios y ruinas del diseño urbano. Su imagen se ha hecho quebradiza, como el vidrio que es moneda de cambio de los nuevos lúmpenes o parías sociales de la ciudad. Para Barroso, el espacio hueco, la grieta que origina la ausencia de Benavente, ahora, se percibe como pura extensión. Las manchas de pasto, el pajonal, la tierra baldía son señales de irrupción de otro tiempo. Ese cambio de la causalidad en el trayecto ciudadano es una fuga hacia el pasado preurbano, o una inclusión de la naturaleza rural en la ciudad.<sup>[7]</sup>

*El llamado de la especie*, recupera dos líneas de sentido presentes en sus textos anteriores: por un lado, la escritura asociada al recuerdo y a la experiencia privada, por otro, a la reflexión sobre el espacio urbano. Una vaga imagen congelada de un pequeño pueblo de provincia, desierto e indeterminado, donde las mínimas referencias se volatilizan en el aire o en el silencio de la hora de la siesta, es el primer paneo narrativo que abre la nouvelle. A partir de esa imagen aterradora por su quietud, se insertan las primeras historias, los primeros encuentros, las primeras migraciones narrativas, los primeros traslados y viajes. Pequeñas historias, más o menos desgraciadas o venturosas, sumergidas sobre una geografía ambulatória que va acechando las huellas de la experiencia. Miniaturas, cuadros narrativos o breves pasajes; pequeños incidentes o catástrofes: una niña que espera la llegada de su padre, el azar de una carta fechada a destiempo o un paisaje urbano que comienza a transfigurarse. En la nouvelle una narradora recuerda. Recuerda o quiere recordar. La mujer de la que se ignora todo (salvo algunos incidentes de su infancia) quiere recuperar las modulaciones y los tonos, las digresiones y los paréntesis de las charlas entre sus dos amigas (Estela y Silvia, luego trastocada con el nombre de Isabel). Entre diurna y onírica, el registro imparcial y fragmentario de esa experiencia de otro tiempo presente se va diseñando, entre flashes, en una topografía de fronteras móviles. En este sentido, *El llamado de la especie* toma el ritmo y la sintaxis del inconsciente, la estructura del sueño o del delirio. Las frases entrecortadas y deshilvanadas o los subtítulos como carteles de ruta (una serie de sintagmas nominales, verbales o adverbiales) parecen computar las súbitas fulguraciones de sentido o las pequeñas epifanias del pasado. Es entonces cuando la narradora deja de estar ausente y se inscribe como voz. Descubre que ya no hay un punto de Arquímedes, un mapa seguro en ese viaje a destiempo que implica toda vuelta al pueblo natal.

Las diferentes historias que la narradora cuenta o quiere recordar transcurren en un lugar incierto, probablemente latinoamericano. San Carlos es más o menos igual a cualquier lugar o sitio contemporáneo. Espacios imprecisos y cambiantes, poblados fantasmas donde duermen gente emigrada al costado de la ruta o vagan, extraviados, personajes sin nombre (x, y o z) y perros anémicos y sin olfato. La narradora recorre y se sumerge por el detritus urbano; y los desechos y los terrenos baldíos comienzan a confundir, otra vez, la naturaleza rural y la urbana, presagiando un inevitable retorno a lo silvestre. Fábricas, ranchos, galpones abandonados, calles sin retorno o destino, lugares desplazados e incompletos, ruinas o escombros; en definitiva, los nuevos escenarios urbanos se configuran sobre la base de la destrucción del barrio o la zona.

¿Pero qué pasa cuando la ciudad, la geografía urbana forma parte del recuerdo? ¿O cuando las calles próximas que transitamos, en la niñez o en la adolescencia, mudan sus temporalidades y retornan cargadas de lejanía? ¿Qué lugar ocupa la ausencia? O mejor, ¿dónde se aloja el cuerpo ausente en la complicidad silenciosa de la ciudad?

En este sentido, en *Los planetas*, la ciudad cuenta también un relato de identidad y despojo; y registra la compleja relación entre la memoria histórica y el olvido. Lo perdido o extraviado se renueva y conserva, sugiriendo una paradójica persistencia, al modo de las pistas dejadas atrás después de una caminata. Dicho de otro modo, la aventura del tiempo que postula la novela es al mismo tiempo una aventura espacial. Buenos Aires exhibe las marcas de su historia, las huellas de un tiempo pasado percibido antes de su disolución u olvido. Los fragmentos narrativos, las microhistorias y las fábulas, levemente kafkianas, narran también, a su modo, cómo una ciudad familiar puede convertirse, bajo la mirada del que recuerda o trata de recordar, en un espacio extrañado y desconocido. Y si la (auto)biografía que cuenta la novela tiene que ver con el transcurso del tiempo del otro, el perpetuo presente, planetario y errante que evoca a M, las huellas de una ciudad perdida, con sus calles fuera de destino y sus lugares transformados, forman parte, si se quiere, de una (auto)biografía espacial. Y si andar es no tener un sitio o un lugar fijo, el que recuerda, olvidando, en su vagabundeo por las calles descubre, como resto, la herida y el surco cavado en el pozo del tiempo: Y en su permanente zig-zag, la escritura se transforma en un torbellino de tiempos fracturados y superpuestos. Los lugares y espacios vívidos, los zonas recorridas son historias ambulatorias, pasados-presentes que van y vienen; y se despliegan dialogando como relatos en espera.

Cuando las iniciales de un cuerpo presente en su ausencia se entrecruzan con la pérdida de la cadena onomástica que designa las calles transitadas, el espacio urbano adquiere su "pátina mortuoria" con los restos esparcidos sobre su extensión. Y es aquí, cuando Buenos Aires, escenifica un teatro siniestro y "verista" como forma subsidiaria de la estela dejada por los cadáveres insepultos que inundan la ciudad:

Si las calles de una ciudad están preñadas de un pasado inconcluso que nunca termina de decir lo que tiene que decir y el escribir es un acto de cercanía y vecindad con el otro, la historia que cuenta *Los planetas* de Sergio Cheftec bien podría pensarse como un acto de redención política: el futuro de un pasado que aún no ha terminado.<sup>[8]</sup>

## 6. Una novela sin atributos

Robert Musil escribió, hace tiempo, una novela titulada *El hombre sin cualidades* (1930-1943), que daba cuenta de la experiencia impersonal y ajena de un personaje (Ulrich en la novela) habitante de la gran urbe moderna. La perspectiva de una ciudad global en la actualidad, siguiendo las consideraciones de Saskia Sassen (1999), hace ver a una ciudad cualquiera como un sitio intercambiable, indeterminado e impreciso. Buenos Aires o cualquier ciudad latinoamericana pueden confundirse en su extensión con Moscú o Manchester, para nombrar algunos de los sitios que aparecen en las novelas de Chejfec.

En el contexto global de las comunicaciones instantáneas, donde todo puede suceder simultáneamente, al mismo tiempo y en cualquier lugar, alguien, en Buenos Aires, recibe postales y esquelas de un amigo que ha decidido viajar por el mundo y convertirse en un argentino en fuga permanente. Se podría afirmar que la espera es la respiración de la última novela de Sergio Chejfec y el entretimiento es el compás narrativo que permite el intercambio comunicativo, la circulación de historias fragmentarias y a medio hacer. *Los incompletos* (2004), nos vuelve a mostrar, como si fueran las siluetas de un panorama reflejado en una tarjeta postal, las vidas artificiales y las memorias huecas de personajes anclados en una Moscú indeterminada. Al igual que manequines, sin rostro ni identidad, manejados por un tramoyista, se mueven por la vida como "fichas de madera de un dominó ciego". La novela de Chejfec, en este sentido, no es otra cosa que las cavilaciones, hipótesis y conjeturas imaginarias de un narrador sobre el destino irreal e inconcluso de sus personajes. Quien narra en *Los incompletos*, traduce o imagina los pasos de Félix, un personaje atrapado entre dos tiempos: el tiempo de las referencias que remiten a una Moscú extrañada y enigmática y el tiempo anterior de la partida, que si regresa, regresa de modo azaroso, cómo esquivarlas de acontecimientos. Si se quiere, los protagonistas de este diálogo, el narrador sedentario y el viajero crónico, siempre hablan a destiempo.

La vida quizá sea una novela. Los protagonistas de *Los incompletos* transcurren buena parte de sus días en el hotel Salgado, un hotel incierto, perdido y abandonado en las afueras de Moscú; y mantienen con la novela que los alberga una relación de incertidumbre. Masha y Félix, extrañados para el mundo como para sí mismos, son sujetos reducidos al estado del fragmento, incompletos. Félix, Masha o H, son maquetas, hipótesis, ideas, proyectos inconclusos, la parte de una vida que ignoran. El personaje de la novela, en el sentido tradicional que damos a este término, en Chejfec, se debilita o se disuelve: "A veces he pensado en Félix, dice el narrador, como una persona plana, sin psicología, sin contradicciones e incluso sin subjetividad. Lo mismo puede decirse de Masha" (Chejfec 2004, p. 147).

Pero en la inseguridad incierta de un breve lapsus o de una interrupción, en algún momento, Masha y Félix maridan sus duraciones y se prestan sus vidas: quieren "convertirse en personajes de una novela" (Chejfec, 2004, p. 84-89; 97). Masha imagina la vida de Félix como sacada de un libro y Félix, al mismo tiempo, imagina la vida de Masha como la historia de una heroína recién salida de una novela a punto de leer. Como monedas de cambio, las vidas son los billetes contados en la página oculta que sostiene Masha y el libro es el sitio donde el dinero (novelresco) duerme.

Muchas veces hemos leído o escuchado que el género novelístico ha llegado a su fin: argumento, espacio, tiempo, personajes, todo el inventario del arte de narrar ha desaparecido o se ha reducido hasta lo irreconocible.

La progresión narrativa en Chejfec, suele ser un continuo de breves episodios, encuentros-desencuentros y situaciones-prólogos. Se trata, más bien, de una progresión engañosa de historias inconclusas y truncas. Como relatos en suspenso adquieren la forma de anuncios, siluetas o advertencias que nunca se cumplen del todo. Estas microhistorias a medio borrar parecen describir, como órbitas flotantes, el trazo irregular y discontinuo de la escritura. Y si los textos de Chejfec avanzan hacia algún lugar, si es posible hablar de avance en sus novelas, es porque registran, entre la proximidad y la lejanía, la herida intempestiva del pasado en el presente.

Chejfec, con su última novela, lleva el espacio narrativo hasta los confines y su búsqueda se transforma en un plano que parece vacío o deshabitado. Se diría que la novela se ha convertido en un ensayo sobre el género, o más precisamente que la novela es un ensayo sobre las ruinas del arte novelesco. Escenas que se intersectan con otras, soluciones provisionarias, encrucijadas imaginarias que no cierran. Escribir puede tener al menos un sentido, como lo sugiere Maurice Blanchot (1990, p. 54-55): explorar y gastar los errores. Para Chejfec, la novela no es un género petrificado, ni una forma fija, codificada históricamente, sino más bien un modo de relatar, a tientas, un mundo de acciones indeterminadas y posibles. El riesgo que asume Chejfec es experimentar y narrar sobre las huellas visibles de lo que todavía no es. Una novela si se quiere en construcción.

## Referencias

- BARTHES, Roland (1989). **Fragmentos de un discurso amoroso**. México: Siglo XXI, 1989.
- BERG, Edgardo H. "La joven narrativa argentina de los 90: ¿nueva o novedad?" **Revista Letras**, n° 45, p. 31-40, 1996.
- \_\_\_\_\_. "Ficciones urbanas". **Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas**, Vol. "Proliferaciones narrativas", n° 10, p. 23-38, 1998.
- \_\_\_\_\_. "Planetas autónomos (sobre *El llamado de la especie* de Sergio Chejfec)". **Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura**, vol. 15, number 2, p. 220-221, Spring 2000.
- \_\_\_\_\_. "Interferencias (sobre *El llamado de la especie* de Sergio Chejfec)". **Revista Actual**, vol. 1, 45, vol. 1, enero-marzo 2001.
- \_\_\_\_\_. "Ficciones proletarias. Literatura y ciudad en las últimas décadas". En: Bocchino, Adriana. (Ed.) **Puntos de partida/puntos de llegada**. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata-Estansislao Balder, Serie Crítica/ Ensayo, 2003, p. 72-178.
- \_\_\_\_\_. "Signo de extranjería (sobre Sergio Chejfec)". **Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas**, Año XII, n° 15, p. 87-107, 2003-2004.
- \_\_\_\_\_. "Extranjería (mínimas sobre Sergio Chejfec)". En Arpes, Marcela y Ricaud, Nora (Ed. ). **Encuentro de literatura argentina con el discurso crítico**, XII Congreso de Literatura Argentina. Buenos Aires: Artes Gráficas Andi, Laboratorio de Medios Gráficos UNPA-UARG, 2005, p. 205-215.
- \_\_\_\_\_. "Memoria y experiencia urbana en *Los planetas*, de Sergio Chejfec". **Revista Hispamérica**, n° 102, p. 115-121, diciembre 2005.
- BERG, Edgardo y FERNÁNDEZ, Nancy. "Fuera de lugar (entrevista a Sergio Chejfec)". **Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas**, vol. "Ciudad y escritura. Géneros y miradas", n° 11, 1999, p. 319-332.
- BLANCHOT, Maurice. **La escritura del desastre**. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- BRODSKY, Joseph. **Del dolor y la razón**. Barcelona: Destino, [1995] 2000.
- CHEJFEC, Sergio. "Descomposiciones (sobre Relatos de Thomas Bernhardt)". **Fin de siglo**, Sección Libros, n° 8, p. 61, febrero de 1988. [Escrito bajo el pseudónimo de Rita Fonseca].
- \_\_\_\_\_. "La obra de Saer y el premio Nadal". **Fin de siglo**, Sección Libros, n° 8, p. 60-61, febrero de 1998. [Escrito bajo el pseudónimo de Rita Fonseca].
- \_\_\_\_\_. **Lenta biografía**. Buenos Aires: Punto Sur, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Moral**. Buenos Aires: Punto Sur, 1990.
- \_\_\_\_\_. **El aire**. Buenos Aires: Alfaguara, 1992.
- \_\_\_\_\_. **El llamado de la especie**. Rosario Beatriz Viterbo, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Los planetas**. Buenos Aires: Alfaguara, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Boca de lobo**. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Gallos y huesos**. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Los incompletos**. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.
- \_\_\_\_\_. **El punto vacilante**. Literatura, idas y mundo privado. Buenos Aires: Norma, Colección Vitral, 2005.
- CHEJFEC, Sergio (bajo el pseudónimo de Sergio Racuzzi) y TAMBORENEA, Mónica. "Poder decirlo todo (entrevista a Juan José Saer)". **Pie de página**, n° 2, p. 3-7, 1983. [La entrevista incluye la introducción realizada por Sergio Chejfec y firmada por las iniciales S. R. (Sergio Racuzzi)].
- DE CERTEAU, Michel. **Heterologues**. Discourse in the other. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- \_\_\_\_\_. "Crear: una práctica de la diferencia". **Descartes**, n° 10, p. 49-64, 1992.
- \_\_\_\_\_. "La invención de lo cotidiano 1". **Artes de hacer**. México: Universidad Iberoamericana, 1996.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica del sentido**. Barcelona: Paidós, 1989.
- FEILING, Carlos Eduardo. "Nota retroductoria". En Chejfec, Sergio. **Lenta biografía**. Buenos Aires: Punto Sur, 1990, p. 165-170.
- FREUD, Sigmund. "Recuerdo, repetición y elaboración". En **Obras completas**, Tomo II. Madrid: Biblioteca Nueva, [1914]1981, p. 1683-1688.
- \_\_\_\_\_. "El <<block>> mágico". En **Obras completas**, Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva, [1924] 1981, p. 2808-2811.
- \_\_\_\_\_. "Duelo y melancolía". En **Obras completas**, Tomo II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, p. 2091-2100.
- HUYSSSEN, Andreas. **En busca del futuro perdido**. Cultura y memoria en tiempos de globalización. México: F.C. E, 2002.
- PAULS, Alan. "Elogio de la distancia". **Radial Libros**, Suplemento de *Página/12*, p.5, 4 de julio de 1999.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. **Radiografía de la pampa**. Buenos Aires: Losada, [1933] 1991.
- SARLO, Beatriz. "La ficción inteligente". En **Clarín** (Suplemento Cultura y Nación). Buenos Aires, 12 de noviembre de 1992.
- \_\_\_\_\_. "El lugar del arte". En Sarlo, Beatriz. **Escenas de la vida postmoderna**. Intelectuales, arte y video cultura en la Argentina, cap. IV. Buenos Aires: Ariel, 1994, p. 133-152 [capítulo donde la crítica sugiere un retrato autobiográfico del autor].
- \_\_\_\_\_. "Anomalías". **Punto de Vista**, Año XX, n° 57, p. 21-23, 1997.
- SASSEN, Saskia. **La ciudad global**. Nueva York, Londres, Tokio. Buenos Aires: Eudeba., 1999.
- STEINER, George. **Extraterritorialidad**. Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000.
- TYNIAHOV, JURII. **Avanguardia e tradizione**. Bari: Dédalo Libri, 1968.

**Title:** A Poetics of Indetermination: Notes on Sergio Chejfec

**Author:** Edgardo H. Berg

**Abstract:** One can say that if in the beginning the poetics of the Argentinean writer Sergio Chejfec (1956) claimed Juan José Saer as his ancestral and a privileged textual father, from *El aire* (1992) and, more precisely, with his novels *Los planetas* (1999), *Boca de lobo* (2000) and *Los incompletos* (2004) one perceives a certain effect or echo evanescent from the very narrative of César Aira. One could say that Chejfec's poetics acquires potency in a radical negativity, which erodes and makes vulnerable any attempt to classification and of a more or less imaginable definition. And if the narrative progress, understood as a continuum, is the narrative system selected by our author, the sentence could well be understood as aesthetic program.

**Keywords:** poetics; indetermination; city; continuum.

**Titre:** Une poétique de l'incertitude: Remarques sur Sergio Chejfec

**Auteur:** Edgardo H. Berg

**Résumé:** On peut dire que, si au départ, la poétique de l'écrivain argentin Sergio Chejfec (1956) appelait Juan Saer comme son ancêtre et père textuel privilégié, à partir de *El Aire* (1992) et, plus précisément, avec ses romans *Los planetas* (1999), *Boca de Lobo* (2000) et *Los incompletos* (2004) on se rend compte d'un certain effet ou écho évanescent même de la narration de César Aira. On pourrait dire que la poétique de Chejfec se rend puissante dans une dénégation radicale qui blesse et ronge n'importe quel essai de classement et de définition plus ou moins imaginable. Et si le progrès narratif, compris comme un continu, est le système narratif choisi par notre auteur, la phrase pourrait bien être comprise comme un programme esthétique.

**Mots-clés:** poétiques; indétermination; ville; continuum

**Título:** Uma poética da indeterminação: Notas sobre Sergio Chejfec

**Autor:** Edgardo H. Berg

**Resumo:** Pode-se dizer que se, no princípio, a poética do escritor argentino Sergio Chejfec (1956) convocava Juan José Saer como seu ancestral e pai textual privilegiado, a partir de *El aire* (1992) e, mais precisamente, com seus romances *Los planetas* (1999), *Boca de lobo* (2000) e *Los incompletos* (2004) percebe-se certo efeito ou eco evanescente próprio da narrativa de César Aira. Poderíamos dizer que a poética de Chejfec potencializa-se numa radical negatividade que vulnera e corrói qualquer tentativa de classificação e de definição mais ou menos imaginável. E se o progresso narrativo, entendido como um contínuo, é o sistema narrativo escolhido por nosso autor, a frase bem poderia ser entendida enquanto um programa estético.

**Palavras-chave:** poética; indeterminação; cidade; incompletude; contínuo.

[1] Personajes des-figurados. Con esto quiero decir que estan contruidos por fuera de los protocolos de la teoría lukacsiana del personaje –en tanto tipos o figuras representativas–, ya que tienden a desvanecerse, como en una fábula kafkiana, en las iniciales de una letra –F, M o G–

[2] Un análisis más detallado de la novela lo desarrollé en mi artículo "Ficciones proletarias. Literatura y ciudad en las últimas décadas" (2003, p. 172-178).

[3] Hace unos años, el escritor argentino Carlos Eduardo Feiling (1990, p. 170) afirmaba a propósito de la primera novela de Chejfec: "Como toda novela, *Lenta biografía* es pedagógica, ofrece al lector una forma de ejercitar su sensibilidad, de cultivar sus ocios a través de una suspensión "inmoral" de la teleología cotidiana. Como toda novela buena, *Lenta biografía* ha sabido resolver un problema alegórico: la medida de su triunfo reside en haber encontrado los procedimientos (paréntesis, guiones) con que presentar a la figura del perseguido de una manera estéticamente atractiva.

[4] Sobre el uso del registro autobiográfico y el particular tratamiento del género por parte de Chejfec, son interesantes las reflexiones que él mismo autor sostiene en una entrevista que le realizara junto a Nancy Fernández, en el año 1999. Ver Berg, Edgardo y Fernández, Nancy (1999, p. 319-332).

[5] En un excelente artículo sobre la función social del creer, dice Michel de Certeau que el creer mantiene una relación privilegiada con la palabra: "Frecuentemente toma la forma de una palabra, que colma el intervalo entre una pérdida presente (lo que se confía) y una remuneración por venir (lo que será recuperado). Bifaz, la palabra sumerge a este presente de pérdida en un porvenir anticipado. Su status (¿qué no es acaso el de toda palabra?) es decir a la vez la ausencia de la cosa y la promesa de su retorno" (1992, p. 51). En este sentido, se podría decir que Barroso es un "crédulo" que espera la confirmación de una alianza o contrato de fe a partir de una carta, que nunca llega.

[6] En el capítulo sobre la espera de *Fragments de un discurso amoroso*, Roland Barthes se detiene en el gesto y la escenografía que la misma produce como una pieza de teatro. La espera instala una temporalidad diferente y define al que espera como un sujeto sedentario e inmóvil, subordinado a un conjunto de interdicciones y retrasos: cartas, citas, llamadas telefónicas. Como "un bulto en un rincón", ese sujeto "encogido en un lugar", "en sufrimiento", se halla sometido al tiempo del otro. Por eso Barthes (1989, p. 124) va decir: "La espera es un encantamiento: recibí la orden de no moverme".

[7] La desintegración urbana que en la novela de Chejfec funciona como una suerte de ruralismo moderno o escena retro –al modo de la ciencia-ficción, en las reflexiones de Ezequiel Martínez Estrada, del cual la novela toma prestada ciertas reflexiones y funcionan como inscripciones a modo de homenaje, se constituye como un relato atemporal que deconstruye el ideograma moderno de la ciudad. Cuando Martínez Estrada (1991, p. 203) describe la topografía y el perfil arquitectónico porteño, no hace otra cosa que contar un relato genealógico que nos remite al esquema civilización /barbarie pero invertido en sus términos. Buenos Aires es una especie de reduplicación de la pampa porque ha ido formándose de manera discontinua y quebrada, a través de grietas, por fracturas y zonas francas: "Los terrenos baldíos de ayer son las casas de un piso ahora. Al principio se construía sobre la tierra, a la izquierda o la derecha, esporádicamente; hoy se utiliza el primer piso como terreno, y las casas de un piso ya son los terrenos baldíos de las casas de dos o más" (Martínez Estrada).

[8] Tomo prestadas algunas ideas sobre la dinámica del recuerdo y las temporalidades superpuestas que implica el ejercicio de la memoria desarrolladas por Andreas Huyssen (2002).

\* Doctor, Universidad Nacional de Mar del Plata. ([edgardoberg@mdp.edu.ar](mailto:edgardoberg@mdp.edu.ar)).

