

LITERATURAS EN TRÁNSITO (SOBRE LA NARRATIVA DE SERGIO CHEJFEC)

Ana Cecilia Olmos*

Resumo

Este artículo aborda la narrativa de Sergio Chejfec desde un aspecto en particular: los procedimientos de escritura que rompen con los imperativos identitarios que sujetan la literatura a una representación de la cultura de origen. El universo ficcional de Chejfec diseña espacios imaginarios atravesados por tránsitos e itinerarios que problematizan la relación de la escritura con sus anclajes locales. En ese sentido, sus novelas alteran las cartografías literarias que se consagraron con el *Boom* latinoamericano y que las políticas del mercado editorial se encargaron de reproducir hasta el cansancio en décadas posteriores. Como parte de un linaje que incluye los nombres de Borges, Onetti o Saer, la narrativa de Chejfec asume una perspectiva exterior que desestabiliza los presupuestos identitarios erigidos en valor estético. Una perspectiva exterior que es inherente a la literatura cuando se la piensa en términos de autonomía estética, pero que, en este caso, se presenta bajo la forma de un tránsito que socava los protocolos de la representatividad. Una posición estética que Chejfec compartió con otros escritores argentinos que, a fines de los años 80, se reunieron bajo el nombre de Grupo Shanghai.

Palavras-chave

Cartografías Literarias; Manifiesto Shanghai; Narrativa argentina; Sergio Chejfec.

Abstract

This paper discusses Sergio Chejfec's narrative from one particular aspect: the writing procedures that shatter the identity imperatives of literature as a representation of the culture of origin. Chejfec's fictional universe designs imaginary spaces traversed by itineraries that problematize the relationship between the text and its local anchors. In that sense, his novels alter the literary cartographies consecrated by the Latin American *Boom* and endlessly reproduced by the literary publishing market in later decades. As part of a lineage that includes the names of Borges, Onetti or Saer, Chejfec's narrative adopts an outside perspective that destabilizes identity suppositions raised as aesthetic value. This outside perspective is inherent in literature in terms of aesthetic autonomy, but in this case, it is present in a transit from that undermines representative protocols. Chejfec shared this aesthetic position with other Argentinian writers who gathered under the name of Shanghai Group in the late 80's.

Keywords

Argentinian Narrative; Literary Cartographies; Sergio Chejfec; Shanghai Manifest.

* Departamento de Letras Modernas. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP) – Brasil. E-mail: anaolmos@usp.br

En la primavera de 1987, el *Diario de poesía* transcribía, en la última página del número 06 (seis), un "panfleto" anónimo titulado "Shanghai" que, según decía el copete de la publicación, circulaba por los bares, redacciones y librerías de Buenos Aires. Por detrás de la elaboración del enigmático texto, estaban Martín Caparrós, Jorge Dorio, Luis Chitarroni, Daniel Guebel, Alan Pauls, Ricardo Ibarlucía, Sergio Bizzio, Daniel Samoilovich, Diego Bigongiari y Sergio Chejfec. Al año siguiente, algunos de esos escritores organizarían *Babel. Revista de libros* (1988-1991).

El texto se presentaba como el manifiesto de un supuesto grupo literario autodenominado "Shanghai". A partir de la repetición del sintagma "Shanghai es...", el manifiesto jugaba con una serie de predicados que, en todas sus variantes, desdibujaba el campo semántico del término y atentaba contra una referencia determinada. Las últimas líneas del manifiesto exacerbaban ese efecto de vaciamiento de significado:

Shangai suena a chino básico, y solo lo incomprensible azuza la mirada. Shangai, la palabra Shangai, no existe, porque puede escribirse de tantas formas distintas que ni siquiera es necesario escribirla. En inglés, *to shangai* significa "emborrachar con malas artes y en un puerto cualquiera a un marinero desocupado, y embarcarlo, ebrio, dormido, en un navío a punto de levar anclas".

Shangai es una nostalgia que no está ni en el pasado ni en el futuro.

Shangai es, sobre todo, un mito innecesario.

Shangai, afortunadamente, desaparecerá algún día de las cartas marinas (1987, p.40).

En ese juego paradójico que simula definir lo que resiste a cualquier definición, el manifiesto socavaba el carácter programático que caracteriza al género. En última instancia, "Shanghai" no vehiculaba ninguna propuesta en sentido positivo pero, con esa estrategia discursiva, dejaba implícito su cuestionamiento a cualquier principio representativo a partir del cual se pretendiese definir la literatura. Como explica Martín Caparrós en una entrevista dada en 2011, el grupo de escritores que, con un espíritu más lúdico que programático, se nucleó alrededor del manifiesto "Shanghai" compartía cierto hastío por los efectos residuales del *Boom* latinoamericano y tomaba distancia con relación a sus presupuestos estéticos e ideológicos. A fines de los años 80, esos "efectos residuales" del *Boom* latinoamericano podían reconocerse en las formas mercantilizadas del realismo mágico, en la identificación de la literatura con los valores nacionales o en las demandas de un compromiso político para el ejercicio literario en América Latina, tan debatido en las décadas anteriores. No es difícil identificar esa posición crítica en un manifiesto que embarcaba al lector "con malas artes" en un viaje sin rumbo, hacia un lugar sin origen y sin futuro, hacia "un mito innecesario". El manifiesto expresaba así el deseo iconoclasta de los nuevos escritores que se negaban a limitar la literatura a funciones de representación de lo latinoamericano y sus dilemas. "Shanghai", aunque suene a lejanía exotista, se presenta aquí vaciado de cualquier referencia geográfica específica. En el mejor de los casos, ese significante incomprensible e imposible de ser escrito remite a un verbo de deriva que perturba los diseños cartográficos y sus imperativos ideológicos y estéticos.

Liberada de cualquier finalidad representativa, para los escritores del grupo Shanghai, la literatura sólo podía ser el espacio de expresión incondicionada de una pluralidad de escrituras que resistían a ser pensadas en función de valores positivos y exteriores a ellas y que se sostenían, exclusivamente, en sus singularidades estilísticas. En 1989, Martín Caparrós, en su artículo "Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril", publicado en la revista *Babel*, fortalecía esta posición y postulaba la

narrativa "como mundo íntimo, encrucijada de aficionados, lugar de encuentro para nosotros mismos" y agregaba:

Querría insistir: decir que la literatura no sirve, descreer de cualquier función social de la literatura, queda entendido como un grado cero de la escritura, un despojamiento. Si, además, alguien escucha y lee, en el sentido fuerte, o si algún punto de las metamorfosis del lenguaje queda encerrado en una frase afortunada, o si un pujante rascacielos empieza a curvar delicuescentemente sus líneas ante la vista pavorosa de una novela bien lograda, serán todas cosas que aparezcan por añadidura, no buscadas, que serán básicamente innecesarias (CAPARRÓS, 1989, p. 44).

El grupo Shanghai fue una experiencia fugaz y el manifiesto quedó olvidado en las páginas de algunas revistas argentinas de la época¹. De alguna manera, un destino previsible. Hacia fines de los años 80, ese gesto provocador, que parecía querer recuperar una atmósfera de debate acerca de la literatura, acerca de su ser y su deber ser, estaba signado por un anacronismo del cual estos escritores eran concientes. El manifiesto era apenas un juego que, con cierta ironía, evocaba antiguas disputas en el seno de un campo literario que, por esos años, había perdido su virulencia y se mostraba amortecido debido a la disolución de las tensiones estético-ideológicas que aparejaba el avance implacable de las políticas neoliberales sobre la escena cultural.

En contraposición, el proyecto de hacer una revista se mostró como una estrategia más eficaz a la hora de intervenir en esa escena cultural y abrir un espacio de inserción y legitimación para estos escritores que, en algunos casos, ni siquiera habían publicado aún sus primeros títulos. *Babel. Revista de libros* aparece en abril de 1988, bajo la dirección de Martín Caparrós y Jorge Dorio y se publica hasta marzo de 1991. No se trataba de una revista de literatura que integrase el ejercicio de la crítica con la creación literaria sino de una revista sobre los libros que se publicaban por esos años, tal como rezaba el irónico slogan inscripto en sus tapas: "Todo sobre los libros que nadie puede comprar". La reseña crítica domina, por lo tanto, las páginas de la publicación y de su lectura pueden deducirse algunos lineamientos literarios que sus colaboradores compartían. En cierta medida, el artículo de Caparrós que acabo de citar resume esos lineamientos al postular la potencia de lo inútil como valor estético, pensar la escritura como dominio de la subjetividad, liberar la literatura de cualquier devoción localista o compromiso ideológico y hacer de ella una "encrucijada de aficionados, lugar de encuentro para nosotros mismos".

Aunque compartidos, estos lineamientos literarios no suponían una poética grupal, al contrario, abrían las posibilidades literarias a un horizonte de poéticas diversas. Tal vez la enunciación colectiva del manifiesto Shanghai y la peculiaridad de la revista *Babel*, que prescindía de textos de creación literaria, llevaron a confundir ciertos principios estéticos comunes al conjunto de los escritores con una poética grupal que no existió como tal². En todo caso, las poéticas disímiles de estos escritores se convocaban en una toma de posición crítica ante la lógica del mercado que, en los umbrales de los años 90, aún explotaba los "efectos residuales" del *Boom*, reduciendo la literatura a formas

¹ El manifiesto "Shanghai" fue publicado en el *Diario de poesía* y en la revista *El porteño*. Abandonado rápidamente como estrategia colectiva, los escritores desmintieron la existencia del grupo como tal, pero no dejaron de alimentar un cierto mito de origen en torno al manifiesto. Poco tiempo después, Viviana Gorbatto hace una entrevista a los escritores titulada "El grupo Shanghai da la cara" donde se percibe ese juego. La entrevista se publicó en *El periodista* de Buenos Aires, n. 181, 26 de febrero al 03 de marzo de 1988, p. 24-25.

² Como señala Hernán Sassi, contraponiéndose a las primeras lecturas que se realizaron de *Babel* y que tendían a uniformizar su propuesta: "A la distancia, en vez de mostrarse hija de un compacto ideario, la revista se revela como un prisma heterogéneo en el que convivieron generaciones viejas y nuevas, tradiciones disímiles y hasta antagónicas, genealogías estéticas múltiples e incluso concepciones políticas irreconciliables." "A pesar de Shanghai, a pesar de Babel". Disponible en <http://elinterpretador.com.ar/32HernanSassi-APesarDeShanghaiAPesarDeBabel.html#_edn3>. Acceso 29 de abril de 2013.

narrativas anquilosadas que la empujaban al nicho de la identidad latinoamericana, de la expresión de lo nacional o de cualquier otra representatividad específica³.

La transgresión de los presupuestos de género, la exacerbación de los juegos metaficcionales, el procesamiento ficcional de las teorías literarias, la apuesta al fragmento y la digresión, el culto a lo exótico como forma de liberar a la escritura de sus anclajes locales, son algunos de los rasgos que las poéticas narrativas de estos escritores asumían, más allá de sus singularidades, como estrategias críticas que buscaban liberar a la literatura de cualquier función social inmediata y recuperar la gratuidad de lo inútil y lo innecesario como valor. En un primer momento, esta posición atrajo sobre los escritores del grupo Shanghai el estigma de “posmodernos”, es decir, ajenos a una conflictividad histórica que se diluía en el escepticismo ideológico y la superficialidad estética. Sin embargo, lecturas específicas de esas poéticas ponen en evidencia que esta posición crítica no impide reconocer, como señala Hernán Sassi, que “en sus novelas se reinstauren, se dejen ver preguntas modernas o arcaicas, tribulaciones históricas, estéticas, generacionales y políticas”.

De esas poéticas narrativas que, una vez concluida la experiencia de *Babel*, siguieron sus propios derroteros a lo largo de los años 90 hasta hoy, me interesa abordar la de Sergio Chejfec. En sintonía con aquella posición inicial del grupo Shanghai, la narrativa de Chejfec corroe las pautas literarias tradicionales, subvierte los presupuestos del género, perturba las certezas de la representación, socava el prestigio de los grandes temas y rompe con los imperativos identitarios que sujetan la literatura a la cultura de origen. Es este último aspecto el que quiero comentar en esta oportunidad. Lejos de someter la literatura a una representación del lugar de origen, el universo ficcional de Chejfec diseña espacios imaginarios atravesados por tránsitos e itinerarios que problematizan la relación de la escritura con sus anclajes locales. En ese sentido, sus novelas alteran las cartografías literarias que se consagraron con el *Boom* latinoamericano y que las políticas del mercado editorial se encargaron de reproducir hasta el cansancio. Como parte de un linaje que incluye los nombres de Borges, Onetti o Saer, la narrativa de Chejfec asume una perspectiva exterior que desestabiliza los presupuestos identitarios erigidos en valor estético. Una perspectiva exterior que es inherente a la literatura cuando se la piensa en términos de autonomía estética, pero que, en este caso en particular, se presenta bajo la forma de un tránsito por fronteras geográficas, lingüísticas, literarias o culturales que socava los protocolos de la representatividad.

La imposibilidad del lugar

Lenta biografía, la primera novela de Chejfec, publicada en 1990, explora las formas de la autobiografía. El narrador intenta reconstruir la historia de vida de su padre como una forma indirecta de relatar su propia vida. Se trata, por tanto, de una especie de autobiografía diferida. El recuerdo y la memoria movilizan un relato que se despliega en un ritmo moroso pautado por la sintaxis compleja de la frase, la imprecisión de la conjetura y la vaguedad de la evocación. Como es de esperar en una novela de sesgo autobiográfico, la

³ Me refiero en líneas generales a una posición crítica de estos escritores ante las estrategias del mercado editorial. Esto supone también aludir a las supuestas polémicas que la revista estableció con los escritores de la colección Biblioteca del Sur, del Grupo Editorial Planeta, entre los cuales estaban Juan Forn, Rodrigo Fresán, Tomás Eloy Martínez, Antonio Dal Masetto, Marcelo Figueras y otros. No obstante, como han demostrado varios estudios, esas tensiones se sostenían en una falsa antinomia entre literatura experimental y narración tradicional que no es reconocible en esos términos ni en la revista *Babel* ni en la colección de Biblioteca del Sur. Cfr. el artículo de Hernán Sassi ya citado.

reflexión acerca del tiempo domina la narrativa, sin embargo, la atención dada al lugar como instancia necesaria para la configuración de un recuerdo, por más hipotético que éste sea, no está ausente de ella, dado que el pasado que el narrador desea reconstruir remite a la travesía que alejó a su padre de Europa. Una Europa arrasada por la guerra, donde su familia había sido exterminada y su lugar de origen aniquilado. Con relación a ese desplazamiento, dice el narrador:

Ese mismo mar oblicuo que él atravesó escapando del espanto generalizado, ese continente inclinado de su pasado que él se obstinaba en ocultar – como dije ya quizá demasiadas veces –, producían en mí esos recuerdos sesgados que no son otra cosa que las imaginaciones del pasado, y reproducían – algo involuntariamente – en ellos (en mí) la nostalgia propia de los desarraigos con la particularidad de que no era yo quien los había padecido sino la figura austera y silenciosa de mi padre (CHEJFEC, 1990, p. 102).

Ese pasado que el padre “se obstinaba en ocultar” se inscribe indirectamente en la biografía del narrador como una “nostalgia propia de los desarraigos” que enrarece su relación con la ciudad de origen y le desdibuja cualquier sentimiento de pertenencia:

No hay mayor diferencia entre el vadeo judío del mar Rojo y el viaje de mi padre a través del océano para llegar a la Argentina. Entre estos dos éxodos hubo muchos otros, vertiginosos y desconocidos, y a mí me parecía que con la misma brutalidad con que fueron muertos mis tíos y abuelos la casualidad – para decirlo de algún modo – había obrado para que termináramos naciendo en Buenos Aires (CHEJFEC, 1990, p. 47).

La travesía del padre y su silencio obstinado cancelan un pasado europeo imposible ya de ser aprehendido en un relato de vida. Al mismo tiempo, el carácter fortuito de esa migración corta los lazos del narrador con un pasado argentino, desnaturalizando su relación con el lugar de nacimiento. Ese desajuste se inscribe en las palabras del narrador que retorna insistentemente a esa experiencia de la pérdida irremediable de un territorio originario:

No hay – realmente – absolutamente lugar para poseer algún tipo de seguridades, excepto la certeza de nuestro propio azar y virtualidad que con la intención de perpetuar sólo conseguimos que varíen – indefinidamente – desaviniéndonos en todo momento con la realidad de un modo – aunque gradual – uniforme. No hay absolutamente lugar, y nos acercamos y nos alejamos; pero, no obstante, no hay absolutamente lugar (CHEJFEC, 2007, p. 90).

La primera edición de la novela se publica con un posfacio de Carlos E. Feiling que aparece también, como artículo, en la revista *Babel*. En ese texto, Feiling coloca de forma pertinente las preguntas que alían esa reflexión del narrador sobre el pasado a la imposibilidad de un lugar de origen: “¿Qué pasado tenemos una vez perdido el control sobre el área geográfica, el territorio?”; “¿Qué territorio pertenece a quien no recuerda un pasado?”; “¿Con qué método, cómo vivir en una ciudad en la que se ha nacido por obra de un desplazamiento forzoso, ‘involuntario?’”(FEILING, 1990, p. 05). Las preguntas colocan en evidencia que postular la inexistencia de un lugar de origen no supone apenas su ausencia, sino una relación desajustada con un territorio que ya no puede ser pensado como una instancia de reconocimiento para el sujeto.

Como ya señalé, *Lenta biografía* es una novela que experimenta con los límites de lo autobiográfico abriendo un margen de ambigüedad que permite, en alguna medida, identificar al narrador con el autor. Sería posible, en ese sentido, proyectar esa relación de desajuste del sujeto con su lugar de origen a la posición de Chejfec como escritor y, en particular, a su modo de pensar la relación entre literatura y territorio. En su ensayo “Lengua simple, nombre”,

Chejfec se refiere a la proximidad con la propia historia de vida que marcó la escritura de su primera novela. En ese texto, él reflexiona sobre las formas en que se hace presente en su literatura la extranjería; una extranjería que se deriva de la experiencia de vida de su padre y que se inscribe, no sólo en el nombre, sino también en la lengua, en la peculiaridad de su experiencia de escritura:

Por eso tengo a veces la impresión de escribir una lengua que me pertenece solo con intermitencia, que ha sido adquirida a costa de empeños y malentendidos y frente a la cual, cuando escribo, debo retroceder para tomar impulso como una manera de discriminar mejor lo que estoy queriendo decir. Pero también está el sentimiento contrario, que es un esfuerzo relativo y que, en un punto, escribir es algo natural, más allá de los resultados, cuando se es extraño o imperfecto. [...] Esa sensación de extranjería, percibir la propia escritura como una forma ajena y que se escribe sola, frente a la cual mi tarea consiste en asignar ideas, es para mí una constante (CHEJFEC, 2005, p. 204).

A partir de la lectura de este ensayo, es posible pensar que esa "sensación de extranjería" que atraviesa la relación de Chejfec con la escritura, asume en *Lenta biografía* la forma de un desajuste del narrador con su lugar de origen que le hace imposible cualquier sentimiento de pertenencia. Ahora bien, si en la primera novela esa desavenencia comporta las marcas de la propia historia de vida de Chejfec, en sus novelas posteriores, despojadas de esos indicios autobiográficos, ese desajuste va a adquirir el estatuto de procedimiento literario. La mayoría de los narradores y personajes de las novelas de Chejfec establecen una relación de extrañamiento con el lugar que los empuja a un incesante deambular de recorridos imprecisos y cartografías esquivas. Los relatos avanzan en función de derivas inciertas, generalmente por las periferias urbanas, revelándonos algo de la intimidad de esos narradores y personajes pero también de las condiciones del mundo, en un juego ambiguo de interioridad y exterioridad que densifica la relación entre sujeto y realidad.

La posibilidad del tránsito

Ese deambular incierto por territorios enrarecidos que predomina en el universo ficcional de Chejfec puede ser pensado como un procedimiento narrativo que desestructura la forma tradicional de la novela. La perspectiva subjetiva que asumen estos relatos del merodeo, el tiempo presente que se pliega al desplazamiento espacial y la indeterminación de las referencias geográficas desestabilizan los presupuestos tradicionales de la objetividad narrativa, el orden secuencial de los acontecimientos pasados y la transparencia de la representación realista. En ese sentido, esta poética resiste a las convenciones fáciles que estimula la lógica del mercado. Sin embargo, ese procedimiento narrativo también puede ser pensado como una constante de la escritura de Chejfec que le permite inscribir, de manera singular en cada una de sus novelas, esa relación de desavenencia entre el sujeto y el mundo. Una desavenencia que, por un lado, sumerge a la narración en la densidad de ese extrañamiento y, por otro, la desterritorializa, liberándola del culto al color local.

En *Los incompletos* (2004), el narrador recibe periódicamente mensajes de su amigo Félix que, desde su juventud, asumió la itinerancia como forma de vida. Poco elocuentes, los escuetos mensajes van configurando una geografía fragmentaria e incierta que empuja la imaginación del narrador hacia la conjetura de un mundo improbable. Al recibir una nueva tarjeta postal de Félix, el narrador especula:

No es que Félix se sintiera perdido, un poco solo y otro poco extraviado, sino que pensaba que la suya era una condición universal: olvidado, difuso, inexistente. Así, la idea de un país propio y de una ciudad natal remitía para Félix al orden de lo documental o lo facultativo, una especie de acto de fe; era posible verificar el recorrido, se podía pertenecer a un lugar, pero ello no se traducían a la esfera de la realidad, porque los países representaban geografías cada vez más inasibles, apelaciones que habían elegido expresarse en voz baja y en un nuevo idioma (CHEJFEC, 2004, p. 62).

Es esta posición de exterioridad, dada por una condición de extranjería o por una simple sensación de extrañamiento con el lugar, lo que define a estos narradores y personajes como "huéspedes escribas"⁴ que buscan, sin mucho entusiasmo, rasgos reconocibles en ciudades de rostros "inasibles".

Es el caso también del narrador de *Mis dos mundos* (2008) que deambula mapa en mano por las calles de una imprecisa ciudad del sur de Brasil. Atravesada por cierta ironía, su deriva no tiene otro propósito que el de "empaparse de hábitos locales", sin embargo, su curiosidad se ve tan poco estimulada por lo que contempla que duda entre admitir el tedio que le produce ese paisaje absolutamente previsible o sospechar de sus limitaciones que lo condenan a percibir sólo lo que se repite:

A veces he pensado que son las mismas ciudades las que tienen la culpa. La uniformación visual y económica, las grandes cadenas comerciales, las modas y los estilos transfronterizos, que relegan lo particular a un segundo plano, a un fondo borroso de colores envejecidos. Me cuesta encontrar modales propios en las calles, aun en el caso de que los encuentre y los reconozca, como si el idioma local hubiera hecho silencio y se impusieran las señales de un lenguaje práctico omnipresente, archisabido por todos e indistinto, incluso innecesario, sin modos particulares (CHEJFEC, 2008, p.16).

Como señala Graciela Speranza, debido a su desencanto, ese deambular urbano de las novelas de Chejfec viene a clausurar "una larga tradición literaria de caminantes iluminados" (SPERANZA, 2012, p. 111). Ya no se trata de la *flânerie* baudelairiana, las *promenades* surrealistas, las epifanías del Dublín de Joyce o las utopías revolucionarias de los situacionistas. En estas novelas, afirma Speranza, "sin nostalgia, sin dramatismo, sin revelaciones trascendentes, el paseante avanza entregado al vértigo horizontal de la vida urbana, conectando indicios superficiales, eslabones de una cadena sin secuencia ni sentido fijos" (SPERANZA, 2012, p. 113).

Si tenemos en cuenta la apreciación de Speranza, podríamos decir que en *Los incompletos* y *Mis dos mundos* repercute, sin nostalgia, sin dramatismo, sin revelaciones trascendentes, la frase insistente del narrador de *Lenta biografía*: "no hay lugar, no hay absolutamente lugar". De diferentes maneras, las tres novelas exploran las relaciones que el sujeto establece con el mundo; sus narradores y personajes transitan estableciendo conexiones en un espacio móvil que impide llegar a una instancia de reconocimiento de y con el lugar.

Me parece interesante recuperar aquí la distinción antropológica entre lugar y espacio para pensar ese desajuste entre el sujeto y el mundo que estas ficciones tematizan y también la distancia que la literatura de Chejfec toma con respecto a una función de representatividad de lo local. Desde una perspectiva antropológica, explica Marc Augé (1994), el lugar remite a una construcción simbólica plena de una comunidad localizada que comporta un principio de sentido para quien lo habita y un principio de inteligibilidad para quien lo observa. Principios que se manifiestan en la definición de identidades, la

⁴ "Pensé que la carta de Félix también podía ser eso, el acto de sometimiento con que se plegaba al hotel Salgado desde el momento cuando dibujó la primera letra, todavía inconciente de pertenecer a su legión de huéspedes escribas" (CHEJFEC, 2004, p. 52).

configuración de relaciones y el reconocimiento de una historia. Por detrás de esta noción de lugar, explica el antropólogo, subyace la idea de una relación de transparencia entre individuo, sociedad y cultura. Las profundas transformaciones del mundo contemporáneo, en gran medida provocadas por los avances tecnológicos en el campo de la comunicación y el transporte, han acelerado los tiempos y, explica Augé, parecen haber suprimido las condiciones de posibilidad del lugar, tal como lo entendía la antropología. En contraposición, lo que esta nueva experiencia de mundo ofrece es una superabundancia de espacios que despliegan superficies no simbólicas abiertas al tránsito. Una torsión paradójica del mundo, se podría decir, que, ante la imposibilidad de disponer de un principio de sentido y de inteligibilidad para pensar el lugar, hace proliferar los itinerarios.

Si para el narrador de *Lenta biografía* lo que se ha perdido es ese principio de sentido que le permita pensar su lugar de nacimiento en términos identitarios, relacionales e históricos, para el personaje de *Los incompletos* o para el narrador de *Mis dos mundos*, que recorren otras geografías, lo que se ha perdido es el principio de inteligibilidad que les permita particularizar las ciudades visitadas. Sea por la migración forzada, la opción por una errancia vital o el deambular aleatorio del viajero, esas ficciones insisten en la misma idea, en el mundo contemporáneo, no hay lugar, no hay absolutamente lugar.

En la última novela de Chejfec, *La experiencia dramática* (2012), acompañamos una larga y morosa caminata de Félix y su amiga Rose por las calles de una ciudad indeterminada. La extranjería de Félix se entrega a la familiaridad urbana con la que Rose lo conduce por lugares que conoce desde siempre. Cruces de avenidas, filas en el café, esperas ante los semáforos, galpones abandonados, son las referencias de un itinerario improvisado que escapan a cualquier forma de localización específica, sea real o simbólica. "Protagonistas de la geografía", Félix y Rose comparten un "aprecio por el rastro" que los empuja hacia una espacialidad anónima, abierta a la experiencia del pasaje, la provisionalidad y lo efímero.

Como en otras novelas del autor, la voz narrativa se pliega al desplazamiento de los personajes haciendo de ese recorrido el principio estructural del relato. Pero en este caso ese desplazamiento adquiere matices particulares gracias a la peculiar afición de Félix por los mapas en línea (*google maps*):

Concibe los mapas en línea como aparatos escénicos de vigilia continua, dentro de los cuales se siente incluido más allá de lo que haga o dónde esté en determinado momento; y por la combinación que encarnan entre observación insomne y fatal permanencia, se han convertido en un modelo de funcionamiento de la realidad diaria que le resulta muy inspirador. No piensa que desde la aparición de los mapas digitales su vida haya mejorado o sea menos indistinta, ni siquiera diferente, pero sí advierte que sus desplazamientos en general se han transformado en algo verificable por partida doble, como si en algún momento hubiese empezado a sembrar un rastro o halo electrónico y ahora estuviera a la mano una forma de asistir a lo que antes hacía pero no podía ver con sus propios ojos (CHEJFEC, 2012, p.10).

La seducción que estos mapas ejercen sobre el personaje hace que su desplazamiento vaya más allá de una deriva vital que indague los vínculos entre subjetividad y geografía. Para Félix, los mapas en línea permiten asistir a la simulación del propio recorrido, sea anticipada o retrospectivamente; ellos despliegan un espacio virtual que, desde la mirada de altura que suponen, le regalan la ilusión de ser espectador de sí mismo. Los mapas en línea seducen porque comportan tránsitos virtuales, desplazamientos simulados, actos en potencia, pero precisamente por ser esa su condición, la de una virtualidad

permanente que nunca se actualiza, esos tránsitos permanecen ajenos a la nostalgia, el dramatismo, las epifanías o los riesgos que definían al paseante moderno.

Sin embargo, como explica el narrador, lo que le intriga y le fascina a Félix de los mapas en línea es esa "capacidad de ensoñación", ese "hacer de cuenta", esa posibilidad que ofrecen de presentir "una existencia paralela y alterna". En su ensayo "La dispersión. Sobre la literatura del futuro como contigüidad" (2005), Chejfec apela a la misma imagen de un espacio alterno y paralelo para figurar el trabajo de la escritura, su intriga y fascinación. La página está siempre disponible junto al escritor, nos explica, como un "espacio alterno y secundario", abierto a todos los tránsitos y simulaciones. Retomando el ideario del manifiesto Shanghai, ajeno a cualquier devoción localista, en ese ensayo, Chejfec propone pensar la literatura da América Latina como un desplazamiento espacial que evite la representación directa del propio lugar, se deslice hacia otros territorios y haga de la narrativa un "culto periférico":

Por ejemplo, una literatura desplazada hacia los países linderos. Argentinos escribiendo sobre Chile, venezolanos sobre Guyana, brasileños sobre Uruguay, chilenos sobre Perú, mexicanos sobre Guatemala. O, para despojarla de connotaciones nacionales, entrerrianos escribiendo sobre Corrientes, merideños sobre Trujillo, paulistas sobre Rio Grande, tabasqueños sobre Chiapas. Ello significaría el futuro literario convertido en realidad y verdad a la vez (CHEJFEC, 2005, p. 33).

Así como los mapas en línea privilegian la posibilidad del recorrido sobre el estado de un saber geográfico y ofrecen un espacio no simbólico abierto a todos los tránsitos, la literatura no tiene por qué remitir a un social orgánico, al contrario, ella se ofrece como una red espacial móvil que perturba las disposiciones de los lugares desdibujando sus identidades. En ese sentido la literatura es "shanghai", una suerte de "navegación permanente" en el espacio del lenguaje que dibuja, para decirlo con la idea de Foucault (1968), una heterotopía geográfica que arruina la disposición de los lugares y sus fijaciones identitarias.

OLMOS, A. C. Literatures in transit (on Sergio Chejfec's narrative). **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 1, p. 74-83, 2013.

Referencias

AUGÉ, M. *Não lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

CAPARRÓS, M. Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril. **Babel. Revista de libros**, Buenos Aires, n. 10, p. 43-45, 1989. Disponible en <<http://hablandodelasunto.com.ar/?p=15745>>. Acceso en 18/03/2013.

CHEJFEC, S. La dispersión. Sobre la literatura del futuro como contigüidad. In: _____. *El punto vacilante*. Literatura, ideas y mundo privado. Buenos Aires, Norma Ed. 2005. p. 27- 33.

_____. *La experiencia dramática*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2012.

_____. *Lenta biografía*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2007.

_____. *Los incompletos*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2004.

_____. *Mis dos mundos*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2008.

FEILING, C. E. Una novela escrita en la Argentina. **Babel. Revista de libros**. n.17, Buenos Aires, p. 05-06, 1990.

FOUCAULT, M. Introducción. In: _____. *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI, 1968. p. 01-09.

LIBERTELLA, M. Un cambio de conversación: a veinte años del cierre de Babel. Revista Ñ. **Diario Clarín**, Buenos Aires, 17/06/2011. Disponible en <http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Luis_Chitarroni-Martin_Caparro_y_Alán_Pauls-Babel_0_501549848.html>. Acceso en 09/08/2011.

SPERANZA, G. *Atlas portátil de América Latina*. Arte y ficciones errantes. Barcelona: Anagrama, 2012.

SASSI, H. A pesar de Shanghai, a pesar de Babel. **El interpretador. Literatura, arte y pensamiento**. n. 32, 2007. Disponible en <http://elinterpretador.com.ar/32HernanSassi-APesarDeShanghaiAPesarDeBabel.html#_edn3>. Acceso: 29 de abril de 2013.

Recebido em 31/mar./2013. Aprovado em 14/mai./2013.