

La última aventura A Sergio Chejfec

 Daniela Alcívar Bellolio

A pesar de la profusión abstrusa de su sintaxis, la escritura de Sergio Chejfec aparece cada vez atravesada por una suerte de ascetismo, una especie de austeridad. Por eso, estando estructuralmente vinculada con la exploración del sentimiento —le interesaban sobre todo los experimentos de escritura que se propusieran alcanzar una verdad “como estatuto sentimental” (1996: 9)—, nunca fue fácil encontrar el punto exacto en que se propusiera representarlo o encarnarlo en la escritura. Los vericuetos de sus relatos se desplegaban en la cadencia de una voz razonante, digresiva, empecinada en el discurrir y en el hallazgo de nuevos senderos bifurcados para explorar de modo disquisitivo el misterioso ámbito del sentir. En ese ritmo y en esa sintaxis por momentos difícil de desentrañar, la fuerza de los afectos se transformaba sin atenuarse: actuaba siempre de modo indirecto, al sesgo.¹ Quiero decir que la obra de Chejfec está todo el tiempo versando —quizá este sea el verbo preciso— sobre la naturaleza, la potencia, los alcances y la perduración de los sentimientos sin buscar imponerlos al lector: presentándoselos desde diferentes perspectivas, como un estudio o bosquejo en el que se analiza, del objeto, sus particularidades, sus ángulos, sus anomalías o extrañezas, antes de emprender la pintura definitiva. Solo que, en Chejfec, ese camino, ese proyecto, esas *notas* son la obra y su carácter conjetural e inacabado es la marca de una escritura que fue desprendiéndose de atributos hasta hacerse reconocible por su austeridad, sin embargo, tan elocuente, tan pródiga.

El recurso a la idea del estudio —en términos plásticos— no es antojadiza. La presencia de la imagen en Chejfec es fundamental, ya sea en sus formas explícitas o en las más indirectas. En *Mis dos mundos* (2008), por ejemplo, el narrador mira una escena en el parque en el que se desarrolla todo el relato como si fuera un dibujo del sudafricano William Kentridge: el recorrido de las miradas, los trayectos del agua y de los objetos, todo aparece, en su devenir imagen, como si hubiera sido dibujado o estuviera, en ese mismo momento, dibujándose. El narrador describe minuciosamente los cuadros de Kentridge, de los que destaca el accionar de la mirada y, en particular, de la mirada de uno de sus personajes, Félix (este nombre se repite al menos tres veces en la obra de Chejfec: en *Los incompletos*, *Mis dos mundos* y *La experiencia dramática*): marcada con líneas punteadas, su mirada está haciéndose, ocurriendo, “en renovación continua”, mientras “contempla un punto del paisaje, un rincón de la habitación o las estrellas del firmamento” (2008: 107). En cierto momento de contemplación paroxística, en

¹ Utilizo aquí como sinónimos las palabras *afecto* y *sentimiento* porque la segunda fue profusamente empleada por Chejfec en sus novelas y ensayos y constituyó uno de sus objetos de investigación más importantes aunque, teniendo en cuenta la distinción fundamental que entre ambas nociones precisaron Gilles Deleuze y Félix Guattari, en la obra de Chejfec los sentimientos se comportan y se caracterizan como afectos, es decir, como entes sin sujeto, “devenires no humanos del hombre” que desbordan cualquier subjetividad (1999: 170) o que, más precisamente, transforman las subjetividades, propician su devenir otra cosa menor, más ambigua, menos orgánica.

el que la imagen de una fuente de agua, de la acción de las gotas sobre el color de unas buganvillas, alcanza su mayor grado de intensidad, el paisaje observado se remite a un universo plástico similar al del sudafricano: en el colmo de la detención de los fenómenos transformados en imagen, el mundo se escribe como dibujo, se traza a mano:

(...) a partir de este pensamiento comencé a imaginar un mundo hecho de líneas punteadas, el dibujo indeciso de los contornos y el diseño de las relaciones. Así como el agua, uno podía también delinear los sonidos, los recorridos físicos, los cambios materiales y la sucesión temporal. El trazo significaba una relación establecida entre los objetos, que podían ser o no de la misma naturaleza. Pero claro, al tratarse de una representación material cada conexión quedaba, permanecía dibujada sobre el papel y se superponía con otras previas o posteriores, creando ese efecto “fuente” (...): la trama de líneas punteadas que se cortan y cuyos arcos terminan un poco confundidos y diseñando una compleja madeja; no ilegible con cierto esfuerzo, solo apenas caótica. (Ibíd: 79-80)

En *El llamado de la especie* (1997) las migraciones de la protagonista son vehiculizadas por un acontecimiento sentimental (el vínculo ambiguamente erótico de la narradora con sus vecinas o amigas) en relación con la fijación de una imagen de paisaje, la detención del mundo en imagen, que se escribe desde una disposición ecrásica, como si fuera un cuadro lo que se procura describir: “Este poblado se ve silencioso. Nadie camina. El sol brilla en las paredes de las casas, que parecen más altas gracias al declive de las calles. Es el momento de la siesta, la hora cuando se descansa en un simulacro de la noche” (1997: 9). La composición da cuenta aún de cierto equilibrio paisajístico: la ausencia humana se compensa con las marcas de su presencia temporalmente interrumpida; y si esta falta amenaza con el desajuste de las medidas del mundo, los árboles suplen momentáneamente ese papel imponiendo “su referencia con la vertical” para traer de vuelta las proporciones, aunque, se lee en el texto, sea entonces “cuando el paisaje se vuelve más raro”. El declive de las calles encuentra su correlato y su límite formal (se vuelve a asentar) en la horizontalidad del agua: “Al final del declive está el agua, que soporta tranquila mientras todo el pueblo se derrama de a poco sobre ella” (ibíd.).

En *Los planetas* (1999), relato de posdictadura en el que el narrador, S., reconstruye el recuerdo de su amistad con M., secuestrado y asesinado por los militares, es el trazo del mapa tentativo y evocativo de las caminatas que hicieron juntos los amigos por las periferias de la ciudad de Buenos Aires lo que abre el espacio para mantener viva la posibilidad de la memoria cuando el olvido, esa fuerza imponderable, empieza a imponerse. S. recrea y repasa los paseos con el amigo muerto, y pierde en esos recorridos digresivos, tan materiales como improbables en términos de verificación, en cada vuelta, un poco más de lo que fueron S., la ciudad cuando estaban juntos, la amistad, la comunidad imprecisa y verdadera que formaban. Esta forma de olvidar es, también, una cuestión de imagen:

Todo lo que se mueve, pensaba M, todo aquello que pierde o gana calor, deja su huella imborrable. “Si los recorridos que seguimos por la ciudad, juntos o separados, quedaran marcados se verían dibujos asombrosos, todos simples formando una maraña ordenada” dijo M. A veces estarían alejados, otras veces no: más cercanos, a lo mejor casi a punto de chocar sin darse cuenta; otras veces estarían más o menos alejados, ni muy lejos ni muy cerca, también a veces estarían distantes. Pero el esquema de la figura, o en todo caso la naturaleza de los cambios y movimientos, habría de permanecer siempre (1999: 127).

Podría tomar ejemplos de este tipo de cada una de las novelas de Chejfec. La imagen ocupó un lugar central en su política narrativa. También, así como en estas citas, podría ir relacionando la figuración de un sentimiento con la construcción de imágenes: en *Boca de lobo* (2000), la del límite (geográfico y territorial, socioeconómico, etario) como dispositivo fundamental para narrar el amor abyecto de un escritor por una niña obrera; en *El aire* (1992), el avance —tan visual como material— del campo sobre la ciudad articulado con la creciente ruina de un hombre abandonado por su mujer; en *Los incompletos* (2004), la superposición del paisaje del Río de la Plata y el de la estepa rusa condensando y confundiendo los recuerdos imposibles y las formas de pensar de dos amigos separados por miles de kilómetros de distancia y figurando, de ese modo también, las modulaciones del desarraigo, la amistad interrumpida y la versión más austera imaginable de la nostalgia.

¿De qué manera la imagen puede hacer más vivible la vida? En *La cámara lúcida* (1980), Roland Barthes ensaya quizá una respuesta: en la claridad de lo que nos entrega sustrayéndonos, la imagen vuelve viva la ausencia, la torna una especie de presencia por obra de una escritura amorosa. “Sin significación, pero solicitando la profundidad de todos los sentidos posibles; irrelatada y sin embargo patente”, diría Blanchot (2002: 20). Para Barthes, lo único de la imagen (fotográfica) es que es capaz de hacer coincidir en un instante desplazado lo vivo y la Muerte, el tiempo en que alguien o algo estuvo vivo y, sin embargo, ya había muerto, esa paradoja temporal, ese anacronismo. Si la literatura sirve para algo —sigo con Barthes, ahora en su ensayo sobre Chateaubriand— sea quizá “para sufrir menos”, y no porque nos cure del mal de ser, de la enfermedad de la finitud, sino porque abre un espacio *irónico*, es decir paradójico, una distancia hecha del exceso de palabras en “la viscosa manía de sufrir” (2003: 113).

La potencia ética de la imagen sentimental chejfequiana se relaciona sobre todo con la postulación especulativa, discreta, del “poder de un lenguaje inútil” (ibíd). Si la aparición del sentimiento en su obra fue siempre anodina, ajena a los aspavientos, generosa en su modo de desplegarse abundantemente en vericuetos sintácticos que daban cuenta de un pensamiento y una escritura generosos, transparente en su opacidad, intensa de un modo singular e irrepetible, es quizá porque en su centro —que siempre estaba dispersándose, diseminándose— anidaba la certeza de que el único modo de llegar a la verdad de algo era el rodeo, la búsqueda modesta pero persistente en las periferias —esos lugares liminares sobre los que nunca dejó de escribir— por medios tan indirectos como la caminata o la escritura.

Haber conocido a Chejfec habiendo conocido antes su obra es haber tenido el privilegio de acercarse a los modos discretos en que una obra y su autor, por la fuerza de afectos misteriosos y singulares, se conforman y se transforman entre sí, y transforman sin proponérselo aquello que llegan a tocar, generando una futuridad estética, ética, sensible, sostenida en la legítima rareza de esa escritura perdurable, que ha de sobrevivir, que ya sobrevivió a su autor. Es también la alegría instantánea de experimentar la cercanía con el poder de un lenguaje inútil —inútil para combatir a la enfermedad y a la muerte— que se erige soberano en medio de una prodigalidad que lleva, extrañamente, conmovedoramente, al misterio del silencio, que es también la más insondable aventura.

Entonces, justo cuando acabamos de frenar y el vagón inmóvil se ha convertido en la promesa del próximo viaje, observo el perfil de su cara mirando por la ventana y digo: “Esta ha sido nuestra mejor aventura”. Ante lo cual M se da vuelta y responde con una sonrisa: “Sí, nuestra mejor aventura” (1999: 279-280).

Bibliografía

- » Barthes, R. (2003 [1965]). *Chateaubriand: Vida de Rancé*. En *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Barthes, R. (2005 [1980]). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós.
- » Blanchot, M. (2002 [1955]). *El espacio literario*. Madrid, Editoria Nacional.
- » Chejfec, S. (1992). *El aire*. Buenos Aires, Alfaguara.
- » Chejfec, S. (1996). *Cinco*. Buenos Aires, Simurg.
- » Chejfec, S. (2008 [1997]). *El llamado de la especie*. Buenos Aires, Alfaguara.
- » Chejfec, S. (2010 [1999]). *Los planetas*. Buenos Aires, Alfaguara.
- » Chejfec, S. (2000). *Boca de lobo*. Buenos Aires, Alfaguara.
- » Chejfec, S. (2004). *Los incompletos*. Buenos Aires, Alfaguara.
- » Chejfec, S. (2008). *Mis dos mundos*. Buenos Aires, Alfaguara.
- » Deleuze, G. y Guattari, F. (1999 [1991]). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama.