

Poéticas de la desolación: los límites de la dimensión ética frente a la irrupción de la dimensión estética

Isabel Quintana

La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce disenso, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación. Este trabajo cambia las coordenadas de lo representable, cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles, nuestra manera de relacionarlos con sujetos, la manera en la que nuestro mundo es poblado de acontecimientos y de figuras. La novela moderna ha practicado así una cierta democratización de la experiencia.

Jacques Rancière, *El espectador emancipado*

En las últimas novelas de Sergio Chejfec, *Baroni: un viaje*, y de Mario Bellatin, *El gran vidrio*, el arte sirve como motivo o excusa para desarrollar la propia poética de los escritores en torno a una preocupación central: los límites de la representación estética y literaria. Ambos retoman una suerte de estructura básica que caracteriza a sus respectivas obras, pero reformulada a partir de los objetos o temas que trabajan en sus libros. Chejfec vuelve a desarrollar de manera aditiva las derivas de un viaje emprendido por un narrador forastero –como en *Boca de Lobo* o *El llamado de la especie* y, en cierta forma, también en *Los planetas*– que se topa con lo que será el motivo

posterior de su deriva: la artista plástica y escultora Rafaela Baroni (el recurso utilizado por el autor es el de ir sumando fragmentos e ideas que ocuyen o impiden la estructura de un argumento). La novedad aquí consiste en que su relato tiene la forma de una narración ensayística en la que la trama novelesca (siempre precaria en sus obras) ha desaparecido completamente. Como en las obras anteriores de Chejfec, el narrador (suerte de *alter ego* del escritor) se irá aproximando paradójicamente de manera distanciada (nunca logra identificarse) a su objeto –en este caso, la vida de la pintora y la de sus obras– sumando escenas y descripciones, realizando asociaciones, intentando dar cuenta de una experiencia estética que sobrepasa la simple contemplación, poniendo de relieve el carácter indecible de la representación. Esa indecisión, a su vez, se traslada a los demás órdenes del mundo: geografía, historia, vida privada; lo que configura un entramado confuso y aleatorio (y aquí la referencia a Juan José Saer es más que obvia), una suerte de suspensión de toda inteligibilidad frente a los datos puros de la realidad.

En el caso de Bellatin, *El gran vidrio*, subtítulo *Tres autobiografías*, compuesto de tres *nouvelles*, puede considerarse una culminación de sus relatos anteriores ya que el elemento autobiográfico, presente siempre en su obra, se exhibe de manera más exasperada, especialmente por medio del ventriloquismo de uno de sus personajes y de la inscripción de su nombre propio, Mario Bellatin, en el texto. Pero también en dicha obra aparece el procedimiento del retorno permanente de sus narraciones anteriores, que es, en realidad, la lógica de su poética. Estas narraciones se articularán, entonces, en torno a las mismas escenas que aparecen en sus otros textos: mutilaciones y enfermedad en el contexto específico del funcionamiento disfuncional y autoritario de la familia y el Estado.

En definitiva, ambas escrituras trabajan sobre las tensiones de sus propias poéticas en función de cierta desmesura de los objetos representados. Pero Chejfec va destilando su escritura, rodeándola de una suerte de asepsia mientras despliega su hilvanado descriptivo en el que los personajes son meras instancias autónomas que por azar confluyen o se encuentran. Aunque claramente los vincula cierta simpatía o incluso fascinación (como sucedía con los personajes de *Boca de Lobo* o *El llamado*), no hay desborde de los personajes y del relato.

Bellatin, por su lado, escribe historias teñidas de rasgos alucinatorios a partir de la carencia inicial en el cuerpo de sus personajes, cuestión que lleva, a su vez, a narrar incansablemente una escena originaria: la mostración exhibicionista de las cualidades monstruosas de los cuerpos de los hijos y, a la vez, la pulsión ortopédica de los padres y las instituciones. De un fondo oscuro resurgen historias que articulan una trama para dar cuenta de la desmesura (por presencia o ausencia), de aquello que no permite una inscripción en el relato familiar y social. Si bien la voz narrativa aparece en cierta forma distanciada de lo

que narra, no hay distancia posible entre los hechos narrados y los narradores (como sí sucede en *Baroni* de Chejfec). Es que estos últimos son precisamente los protagonistas centrales de las historias; la asepsia, en este caso, conduce a una mayor turbación en el orden de la representación.

1. Etnografía y experiencia privada

Ella había hecho de su vida, en sus distintas profundidades y líneas de continuidad, una obra de arte, obviamente bastante dispersa, como también uniforme y polifacética a un tiempo.

El sello de lo artístico en Baroni estaba abierto, y por lo tanto todo, muchas cosas, podían sumarse y modificar cada elemento.

Sergio Chejfec

Baroni: un viaje se configura (como en *Boca de Lobo*, 2000 y *El llamado de la especie*, 1997) a partir de una voz narrativa que, en primer lugar, es extraña a la comunidad a la que se refiere. Una suerte de forastero que está tras la vida y la memoria de la artista popular Rafaela Baroni (actualmente consagrada desde las esferas oficiales). Para ello, realiza un viaje a Trujillo, provincia de Venezuela, que adquiere la forma de un viaje a su propia interioridad. Así, su gesto se inscribe en la tradición etnográfica de intelectuales y artistas que abandonan, por un momento, su universo ilustrado para abreviar de las fuentes populares o primitivas. Como en *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, se desciende a través de un paisaje desmesurado que agobia y confunde “se tiene la sensación de estar viajando en un pozo”¹ para acceder a la manifestación de una cierta revelación, en este caso estética, pero también religiosa.

La aparición de Baroni en la vida del narrador supone el inicio de una nueva experiencia, pero especialmente una modificación en su universo conceptual. La atracción que ejerce sobre él, entre otras razones, se debe a que su prolífica y heterodoxa obra se ha construido a partir de una economía casi residual de elementos.² En verdad, Baroni es a la vez heredera de una tradición (especialmente la de los talladores campesinos) e innovadora en su estilo: la austeridad y el respeto religioso de las estatuillas que esculpe conviven con la suntuosa ornamentación que les imprime especialmente por medio del color. Una doble fuerza atraviesa su obra: la voluntad representativa, por un

¹. Chejfec, Sergio, *Baroni: un viaje*, Buenos Aires, Alfaguara, 2007, p. 42. Todas las citas corresponden a esta edición.

². Esta reflexión sobre lo residual aparece también en el terreno de la ficción en *Boca de Lobo* y en *El llamado de la especie*, donde los protagonistas viven de los restos que les arroja la ciudad, los cuales reciclan y vuelven a poner en circulación, cuestión que he desarrollado en otros trabajos: “Peregrinajes en la ciudad y sus fronteras: el deseo de comunidad en la obra de Sergio Chejfec”, y “Ciudad y memoria en *Los planetas*”.

lado, y la estética (la ornamentación), por el otro. Ambas fuerzas confluyen en una suerte de “exageración realista” (72) que señala su carácter artificioso y, a la vez, simbólico. Este *superbarroquismo* provoca, a su vez, cierta indefinición e incertidumbre en el espectador, lo cual constituye la obra de Baroni en arte, dice el narrador. Pero además, la artista expande su afán representativo en una producción prolífica de diversos objetos: esculturas, pinturas, jardines, disfraces (que ella confecciona y utiliza en las apariciones públicas), *performances* (la de su propia muerte). Estos objetos se vinculan con sus propias vivencias y con el conocimiento que tiene de las cosas y a la vez le sirven para contar sus historias personales, leyendas o anécdotas. Estos relatos pueden ser pura invención, pero lo que importa es que son el contexto de realización de sus propios objetos. En definitiva, Baroni reactualiza el mundo de aparecidos, creencias y leyendas de su comunidad como una suerte de ritual primordial en el que se fundan la existencia y los hábitos de los pobladores. Dicha cuestión le es completamente ajena al narrador, quien todavía parece deslindar diferencias entre el mundo de la ficción y el de la realidad, conmovido ante la naturalidad con la que se desplazan de un espacio a otro Baroni, otros artistas populares y los pobladores.

Pero esta simpleza de Baroni fuertemente vinculada con los elementos de los que se nutre su obra: madera, tela, plantas, etcétera, que es lo que el narrador llama la “infancia del arte” (101), parece contradecirse con su origen familiar, en el cual Chejfec encuentra un trasfondo perturbador (una cierta “desesperación”). Se podría decir que en esta biografía ejemplar que va tramando reinscribe la historia de una tragedia: el cautiverio de Rafaela en su hogar (la obligan a casarse), su posterior huida (abandona a su esposo e hijos), su estadía en el cementerio (no tiene dinero suficiente para una pensión) y el padecimiento provisorio de una ceguera. Tales acontecimientos son los que llevarían a Baroni a convertirse en una artista cuya pulsión la lleva a “llenar todos los espacios vacíos” (74); una práctica artística multifacética que prolifera incesantemente colonizando territorios y objetos.

Tras esta consideración, Chejfec plantea, entonces, lo que será una suerte de teoría estética y que se inspira especialmente en torno a una estatuilla denominada “La mujer en la cruz”, que decide comprar. Pero no es el objeto en sí mismo el que ejerce atracción sobre él, sino lo que supone el trabajo de la artista, como si con la compra de la estatuilla hubiera adquirido parte de su vida misma, de su trabajo y de su esfuerzo cotidiano. De alguna manera, como decíamos al comienzo, este forastero reactualiza cierta pulsión vampírica presente en *Boca de lobo*: acceder a la verdad del otro –aunque claramente desdeña toda idea de verdad–, apropiándose de su vida para configurar así su propia experiencia. Y esto es así porque en esa mujer crucificada encuentra un pasado doble (el de la vida de Baroni y el de la propia estatuilla) que busca desentrañar, pero también la posibilidad de un “futuro”. Es

decir, la estatuilla fija una imagen (resume el pasado) y establece “el nuevo comienzo para una vida ya transitada” (65), que es, a su vez, una reactualización permanente de la vida pasada de la artista. Ésa es precisamente la escena que la misma artista ha establecido a través de las diversas *performances* de su propia muerte (sufre desde la niñez de catalepsia y en diversas ocasiones le realizaron ritos funerarios porque consideraron que estaba muerta), las cuales siempre son imprevisibles especialmente en su recepción, nunca se sabe cómo reaccionará el público. En cuanto instancia de lo contingente, su obra señala, en definitiva, una ambigüedad constitutiva que inmoviliza todo afán por poseerla en su totalidad. De este modo, el vampirismo del narrador fracasa ya que hay algo en el devenir de los objetos y de la propia actuación de los objetos que se le escapa. Como en *Boca de lobo* y *El llamado de la especie*, la ajenidad del otro permanece como tal, él se revela por momentos, pero dejando siempre a oscuras lo que constituiría la verdad de su propia subjetividad, lo que lo hace ser en el mundo y al mismo tiempo lo aparta de él. Siguiendo las huellas de la narrativa de Saer (*El limonero real*, *El entonado*, *La ocasión*, *Las nubes*, etcétera), la obra de Chejfec se mueve siempre en una instancia de indefinición, en la que el mundo y los sujetos que lo habitan aparecen como aquello que asoma, que da testimonio de su existencia al mismo tiempo que señala su problemática e inasible consistencia.

2. Poética de la desolación

Quiero, a partir de ahora, reproducir las imágenes fragmentadas que me rodean y que no llevan, como mi vida, a ninguna parte. Aunque para lograrlo deba usar, quizá por última vez, mi gracioso traje de pequeña muñeca de fantasía.

Mario Bellatin

Por su lado, la obra de Bellatin *El gran vidrio*³ remite a dos coordenadas espacio-simbólicas diferentes: la obra homónima de Marcel Duchamp y el carnaval que realizan en México los sin techo sobre los escombros de los edificios que antes los albergaban. Si la obra de Duchamp abre paso a una cuarta dimensión en la que el observador traspasa con su mirada el objeto (el vidrio) para encontrarse con otros objetos y signos, es este aspecto lúdico-onírico (la dimensión espacial se amplía y el vidrio se vuelve el espejo desfigurado del mundo) el que retorna en la obra de Bellatin como principio constructivo de su obra. En los mundos paralelos en los que habitan los sufíes del segundo relato, “La verdadera enfermedad de la sheika”, los sueños son precisamente los que guían la

³. Bellatin, Mario, *El gran vidrio*, Barcelona, Anagrama, 2007. Todas las citas corresponden a esta edición.

vida de esta comunidad a la que pertenece el escritor-personaje, Mario Bellatin. El sueño es esa instancia de visibilidad plena y, al mismo tiempo, indiscernible, en el que se debate su vida junto a la escritura de sus propios relatos y personajes. Por su lado, la religión, como en Baroni, no es un camino seguro de fe y entendimiento, sino más bien la puesta en suspenso de toda interpretación unívoca y cada integrante está inmerso en sus propias ensoñaciones, sus propias dudas (en Baroni, el narrador señalaba justamente la versatilidad y proliferación de creencias en torno a un mismo santo). Algunos buscan aferrarse al alma del otro para no estar solos en la travesía. Sólo ocasionalmente se produce una comunidad de creencias. La comunidad, en definitiva, se nutre de una suerte de soledad primordial inherente al sujeto que tanto la sustenta en el orden de la fantasía como la amenaza.

La cuestión de la visibilidad aparece dramatizada en las otras dos *nouvelles*: “Mi piel luminosa” y “Un personaje en apariencia moderno” (con la primera se inicia el texto y con la segunda se cierra). La primera es la historia de un niño encerrado en una “Escuela Especial” que, tras el abandono de la familia por parte del padre y la posterior desposesión de la casa, es obligado por su madre, quien está loca, a ostentar sus genitales en unas piletas públicas a cambio de objetos superfluos. El relato aséptico, no hay desborde o desmesura lexical, condensa, sin embargo, el estado febril de los personajes. El inicio de tal excitación es el momento en el que el desalojo comienza a ser una figura amenazadora para toda la familia.

“Un personaje en apariencia moderno” tiene como protagonista al propio Bellatin quien por momentos se traviste de mujer-marioneta, que también es exhibida por su padre y obligada a actuar como tal para despertar especialmente piedad en los propietarios que los amenazan con el desalojo. Es precisamente la última actuación de la muñeca sobre los escombros del edificio destrozado que habitaba hasta ese momento su familia –constantemente los obligan a dejar los departamentos que ocupan hasta que finalmente derriban el complejo edilicio en el que viven– la que cierra el texto y lo carnavaaliza sórdidamente. Por un lado, entonces, el velo se ha corrido, no hay posibilidad de ocultamiento en estos niños; por el contrario, el espectáculo al que son expuestos bordea la locura de una aparente visibilidad absoluta, no hay marco ni tela que señale un límite y una contención del sentido. La metonimia impide la simbolización de los cuerpos: los testículos desmesurados, la falta de un brazo, el cuerpo deforme, son esas partes expuestas las que producen ansiedades extrañas en el otro y una fisura en la subjetividad de las víctimas a las que se busca aniquilar.

Por otro lado, estos cuerpos narran, sin nunca en verdad narrar (no hay trama o argumento, sino una escritura fluctuante, virtual y contradictoria: “es mentira que” es una frase que se repite como un latiguillo para borrar lo que se dijo anteriormente) el horror de la ciudad contemporánea; es decir, sus

desperdicios. Del juego irreverente de *El gran vidrio* de Duchamp a los complejos habitaciones de la tumultuosa Ciudad de México hay, claro, una fractura epistemológica: los universos son necesariamente otros (el mundo del arte y el de la vida no son los mismos, aunque puedan iluminarse mutuamente). Sin embargo, el título de la novela de Bellatin es una gran ironía: *El gran vidrio* es ahora una performance que protagonizan los pobres de la ciudad quienes, habiendo sido despojados de sus viviendas, ritualizan dicha desposesión en un espectáculo que simplemente les brinda la confirmación de su desposesión misma, intentan, así, una mayor visibilidad social y su inscripción en el entretejido urbano que los desplaza hacia afuera o los *invisibiliza* (recordemos cómo en Baroni el territorio que ella crea es fundamental para la creación de vínculos y su posterior visibilidad pública). La indeterminación como rasgo predominante de la urbe es el rasgo articulador de las subjetividades, de los cuerpos (puros cuerpos o, mejor dicho, puras partes de los cuerpos) que deambulan por hospitales, hospicios o calles. La marginalidad es una marca en el cuerpo que ya no apunta a un territorio, sino que los va creando (o mejor dicho va creando bordes) en los desplazamientos (“yo soy el borde” parecerían decir). El horror ante la ausencia de un territorio en el que inscribir una marca de pertenencia lleva a esa pulsión por la repetición de la escena traumática (Baroni también sufre una desposesión extrema que la lleva a habitar en el cementerio hasta que es salvada por el que será luego su esposo): el despojo, que se duplica en el despojo que a su vez realizan los padres con sus hijos (despojo de ropas, los hijos convertidos en despojos, el despojo final de los genitales). Una suerte de *performance* que apunta a una redistribución de lugares, identidades, tiempos y espacios.

3. La dimensión estética: el momento indecible de lo político

Las propuestas de escrituras de Chejfec y Bellatin, aunque sumamente diferentes entre sí, transitan en torno al problema de lo estético, la representación y sus límites. En el caso de Chejfec hay una decisión primordial que determina su texto: para hablar de Venezuela, espacio que se le presenta como irrepresentable, elige hablar de la vida y obra de Baroni. Pero, en realidad, coloca en el centro de su escritura una reflexión estética que le permite dar cuenta de su propio universo perceptual y ontológico en una línea obviamente saeriana. Si bien siente una suerte de fascinación por su objeto, mantiene a raya toda exaltación mientras sus conflictos internos (verdad/realidad, escritura/realidad) son expuestos de manera racionalizada. Pero la estrategia es más que hábil puesto que para evitar hablar de los límites de la representación escrituraria (no sabe cómo dar cuenta del país) retoma, también en una

línea muy saeriana, la excusa del viaje etnográfico. Y entonces desplaza el problema de lo inefable para acercarse a la cuestión de lo indecible; es decir, va de lo ético, en tanto instancia de verdad o normativa, a lo político, como el momento de indefinición, previo a toda coagulación de sentido. Ello ocurre precisamente cuando deja el mundo campesino de Rafaela y llega a la ciudad de Caracas: “Habitar en el mundo sugiere melancolía [...] cuando vemos que nuestro lugar [...] es impreciso e incluso más, indecible, sin dudarle nos plegamos a ella” (179). Porque lo que Baroni de alguna manera pone en evidencia es que la representación es, a la vez, posible pero también indecible. De allí que la artista “traza un argumento y ninguna refutación” mostrando que la representación es posible (161), cuestión que la aleja de toda distancia o susceptibilidad irónica. Por otro lado, su propia obra trasluce una especie de abismamiento (171), que es el que Chejfec señala como ese *más allá* de las propias figuras, y es por ello que, apartándose de lo obvio, comienza a interesarse por lo que Baroni hace inadvertidamente (171) o simplemente no hace. Como en *Las nubes* o *El entonado*, de Saer, también este viajero sufre una modificación en su universo axiológico (la incidencia) que se traduce en su lectura de los signos u objetos –pasión ya presente en *Los planetas*–. Como Rafaela, apela ahora al mundo de la materia (un papel con el que comienza a jugar) para producir su propia proliferación de figuras aceptando la posibilidad de que éstas sufran nuevas modificaciones desdibujando el sistema de relaciones previstas, haciendo que toda composición sea un movimiento continuo que va de la representación a lo indefinido.

Por su lado, la obra de Bellatin dramatiza y encarna una cuestión que es central en la literatura del siglo xx, puesto que lo que ella de alguna manera plantea es: ¿cuál es el lugar del arte en la *representación* del dolor?, ¿cuáles son los límites de dicha *representación* estética? y ¿cómo evitar su banalización? Si bien podría decirse que la violencia, en especial política, a lo largo de la historia ha sido constitutiva de toda expresión artística⁴ a partir del siglo xx, en una coyuntura amenazada por la guerra, pero también en la que imperan los ideales de la revolución, los artistas polemizaron e interrogaron sobre sus propias posibilidades expresivas. Sin embargo, según surge de la obra de Bellatin, a fines del xx y comienzos del xxi, esta clase de polémica podría ser retomada sólo si se la piensa ajena a la dimensión de la política, en cuanto instancia de establecimiento de un sentido, y a su dimensión ética (normativa). Como una suerte de residuo utópico que, en el caso del autor mexicano, conduce a contar una y otra vez lo mismo, de allí la repetición de sus historias. Como si en ese volver a contar fuera limando, depurando, la escritura para llegar a ser un puro objeto estético

4. Pensemos solamente algunos pocos ejemplos tales como la tragedia griega, el teatro shakespereano, el teatro romántico alemán –Hebbel, Buchner–, las pinturas de Brueghel y Goya –cuyo *Saturno devorando a su propio hijo* es más que un ejemplo emblemático en este trabajo–, la obra de Sade.

que da nacimiento a la política como espacio de lo posible. En este sentido, se podría decir que el autor-hombre Bellatin y su obra conforman un mismo proyecto. Hacer de su propio “yo” (su carencia inicial, la pérdida de un brazo), como Baroni, una cuestión artística.⁵ Es decir, contraponer al dolor, la fuerza y voluntad que proviene del arte para intervenir en el reordenamiento y desajuste de lo sensible; es decir, como vimos cuando analizamos *El gran vidrio*, hacer emerger subjetividades y espacios inesperados, estableciendo un desacuerdo en las cartografías, produciendo, además, sus propias condiciones de posibilidad.

En definitiva, estas obras despliegan lo que Rancière denomina “el régimen de lo estético”, como aquello que desarticula las formas de lo visible: es decir, lo que se puede ver, cuestión que supone un determinado ordenamiento del mundo.⁶ Ajenas estas escrituras tanto del paradigma representativo (mimesis) como del expresivo (los modos de decir), pero también alejadas del concepto posmoderno de lo sublime (Lyotard), intervienen en los modos de configuración de subjetividades, lugares, comunidades, etcétera, traspasando la barrera de lo inefable –el dolor, lo abyecto– al poner a circular otras economías y espacialidades (pienso aquí especialmente en el proceso de reciclaje que realiza Baroni para elaborar sus obras o los circuitos de trueque y diversas formas de intercambio que acontecen en las ficciones de Chejfec, pero también en los espacios indefinidos que entreteje diluyendo en dichas ficciones los límites entre campo y ciudad, por ejemplo). Como decía anteriormente, y siguiendo con el pensamiento de Rancière, desde esta perspectiva, la literatura alcanza una dimensión política, no porque *represente* la realidad y busque así transformarla sino porque ella misma interviene sobre el mundo conocido al producir desplazamientos en el modo de considerar los objetos, los modos de enunciación, los nexos sociales y las subjetividades, cuestiones que, por otro lado, no aparecen en la escritura de estos autores de manera sencilla. Como un ejercicio incansable, Bellatin y Chejfec vuelven muchas veces sobre sus propios relatos y obsesiones trayéndolos a la escritura para desajustarlos, para hacerlos ingresar desde otra perspectiva, para desarticular los acuerdos de lectura. Mientras tanto, configuran hipótesis provisionales sobre el mundo y trazan otros recorridos.

5. He desarrollado estas ideas en el análisis de otras obras de Bellatin en: “Escenografías del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin”, en *Revista Iberoamericana*, Universidad de Pittsburgh, LXXV, 227, 2009, pp 487-504.

6. “En lugar de oponer radicalismo artístico y utopía estética, prefiero poner una distancia entre ellas. Y las sustituyo por un arte modesto, no solamente en cuanto a la afirmación de la singularidad de sus objetos. Este arte no es la instauración del mundo común a través de la singularidad absoluta de la forma, sino la redistribución de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado, o la creación de situaciones dirigidas a modificar nuestra mirada y nuestras actitudes con respecto a ese entorno colectivo. Estas micro-situaciones, apenas distinguibles de las de la vida ordinaria y presentadas en un modo irónico y lúdico más que crítico y denunciador, tienen a crear o recrear lazos entre los individuos, a suscitar modos de confrontación y de participación nuevos”. Ver Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona-Universidad Autónoma de Barcelona, 2005, pp. 11-12.

Bibliografía:

- Bellatin, Mario, *Flores*, México, Joaquín Mortiz, 2001.
- , *La escuela del dolor humano de Sechuán*, México, Tusquets, 2001.
- , *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- , *Pájaros transparentes*, Buenos Aires, Mansalva, 2006.
- Chejfec, Sergio, *Boca de lobo*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000.
- , *El llamado de la especie*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.
- , *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires, Norma, 2005.
- , *Los planetas*, Buenos Aires, Alfaguara, 1999.
- Lefort, Claude, *La invención democrática*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1990
- Quintana, Isabel, “Ciudad y memoria en *Los planetas*”, en *Latin American Literary Review*, vol. xxxiii, N° 63, 2004, pp. 65-80.
- , “Peregrinajes en la ciudad y sus fronteras: el deseo de comunidad en la obra de Sergio Chejfec”, en Godoy Anativia, Marcial y Rossana Reguillo (comps.), *Ciudades Translocales: Espacios, Flujo, representación. Perspectivas desde las Américas*, México-Nueva York, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente-Social Science Research Council, 2005, pp. 271-295.
- Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.
- , *La palabra muda*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- , *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, París, La Fabrique, 2000.