

Iniciamos una serie de acercamientos en profundidad a los autores de los nuestros libros del año, con una entrevista al argentino Sergio Chejfec. Su notable *Mis dos mundos* (Candaya, 2008) no solo significó un esperado desembarco en España sino que debería significar el reconocimiento definitivo de una obra que, como se verá, por momentos parecía condenada a la oscuridad.

—¿De dónde nace esa obsesión por ser un escritor oculto o desconocido? ¿Cómo se sobrelleva la dualidad de intentar lograr algo artístico y mantenerse al margen del mundillo literario?

—En primer lugar, no creo que sea una obsesión, sino una situación creada por las circunstancias. Mi primera novela, *Lenta biografía*, la terminé en el año 1984 y tardé unos seis años en publicarla. Era una época especial en Argentina y las editoriales no asumían muchos riesgos. Era la época de la apertura democrática, todo tenía que volver a reconstituirse. No había tejido cultural. Lo que sucedió con *Lenta biografía* resultó ser algo paradigmático para mí, algo que no asimilé del todo... Una de las primeras editoriales a las que la mandé era una editorial pequeña, artesanal; la llevaba una señora muy curiosa. Yo tuve el manuscrito ahí durante dos años. La señora me decía que le costaba mucho leerla, que sólo podía leer una página por día. Era evidente que no le gustaba, porque aún a ese ritmo en cuatro cinco meses habría podido leerla. Pero yo no percibía eso como un rechazo. Me parecía natural que esa persona no quisiera publicar mi novela. Por un lado, por lo tanto, fue una imposición de las circunstancias. Yo no empecé teniendo obsesión ninguna por ocultarme o por el secreto... De hecho, en Argentina, la mayoría de escritores son ocultos o secretos o no reconocidos... o pertenecen a un círculo muy reducido. Por otro lado, sí que hay una especie de inclinación estética y cultural, medio adorniana, de no sentirme muy atraído por las operaciones del mercado cultural.

—¿Tiene eso algo que ver con su idea de que sus libros deben defenderse solos, con la voluntad de que no lleven comentarios en las solapas o fragmentos de críticas positivas?

—Prefiero que no haya comentarios en las solapas porque, por un lado, fechan en exceso el libro. Imagino ese libro, años después, en una librería de viejo... Uno no sabe cómo

Entrevista de Juan Trejo

pueden derivar las cosas. Esas notas se las agregas al libro, pero después van a tener una lectura que no puedes controlar. Son como incrustaciones que obedecen a la coyuntura. Son como anclas, etiquetas.

—¿Qué pasó inmediatamente después de la dictadura para que no tuviese una red de contactos que le permitiese publicar un poco más rápido?

—No es que no la tuviese, es que mi red de contactos no funcionaba. Nadie quería publicar mi libro. Las editoriales no se interesaban por él porque se suponía que no iba a vender. Entre otras cosas, porque se publicaba poca literatura argentina y menos de escritores inéditos. Finalmente Sudamericana se interesó por él. Pero en la editorial Sudamericana, y esta es una costumbre que siguen practicando, te dicen que van a publicar tu libro pero no te dicen cuándo. Estuvo como cuatro años allí, y nunca parecían encontrar el momento adecuado para sacarlo. Finalmente opté publicar *Lenta biografía* en una editorial más pequeña, pero lo bueno fue que seis meses después de comunicarle mi intención, cuando el libro estaba ya por salir, me llamaron de Sudamericana para decirme que ya estaban listas las pruebas para ser corregidas. Ni siquiera habían procesado mi aviso. Por supuesto no había contrato ni nada por el estilo.

—¿Qué significó para usted irrumpir finalmente en la escena literaria argentina en torno al grupo de la revista Babel, una revista de crítica legendaria en su país?

—De *Babel* no tengo mucho que decir. Fue un grupo que surgió alrededor de un proyecto de Martín Caparros y Jorge Dorio. Según ellos era necesario, para la cultura de Buenos Aires, crear una revista sobre libros. También lo entendían como algo que podía dejarles un buen dinero, porque no había ninguna publicación que diese cuenta de las novedades editoriales; ni siquiera los suplementos culturales de los periódicos cumplían del todo esa función. Así que era una buena idea. Alrededor de ellos se congregó un grupo de gente, amigos, escritores, que llevaron adelante esa revista. Pero no había algo así como una comunidad que compartiese criterios estéticos de forma completa. Fue más que nada una coincidencia generacional. Éramos todos jóvenes escritores, algunos

SERGIO CHEJFEC

“Los escritores originales me producen desconfianza”

con obra publicada y otros no, como era mi caso. Al volver la vista atrás para reconstruir el pasado, se tiende a acentuar las líneas de agrupamiento, pero en ese momento yo no me sentí representado ni reivindicado por ese grupo. Sobre todo había buena onda entre nosotros.

—*Ha dicho que no le gusta figurar, sin embargo, en sus libros utilizas casi exclusivamente la primera persona.*

—Para mí, la primera persona obedece en mis textos a una intención muy concreta. Como no hay una intriga predominante, en el sentido convencional, que dirija todo el desarrollo de la acción, sino que más bien son narraciones que se expanden por acumulación y por digresión, el narrador siempre tiene un papel predominante. El narrador es el personaje que está en primer plano, lo dirige todo; es algo más que una simple primera persona. El narrador expone todo un arco de cuestiones y de ideas y de intuiciones.

—*Cuando ese narrador habla de sí mismo, curiosamente, hay una ausencia total de rotundidad, de ampulosidad. Hay algo que yo identifico con los escritores judíos norteamericanos: Roth, Bellow...*

—Nunca lo había pensado así, en términos de literatura judía. Pero es cierto que la literatura judía tiende hacia eso: a no tomarse muy en serio a uno mismo. Parece que exige la construcción de esa clase de personajes. Los protagonistas, en primer lugar, tienen una muy baja opinión de sí mismos.

—*La cuestión del judaísmo la trató de forma directa en Lenta biografía, el libro, sobre su padre, pero ¿es una cuestión que tiene presente como escritor?*

—No al modo de otros escritores judíos latinoamericanos, donde lo judío está presente como representación literaria del pasado en general o en términos de choque cultural, básicamente en un registro costumbrista; a modo de celebración, precisamente, del choque cultural, de la familia y de las viejas anécdotas de inmigración... En mi caso, lo judío se centra en una relación con el origen, con mi propio pasado. Lo que a mí me gustaría sería representar ese origen con marcas culturales difusas. A mí no me interesa representar una dimensión de mi judaísmo en términos

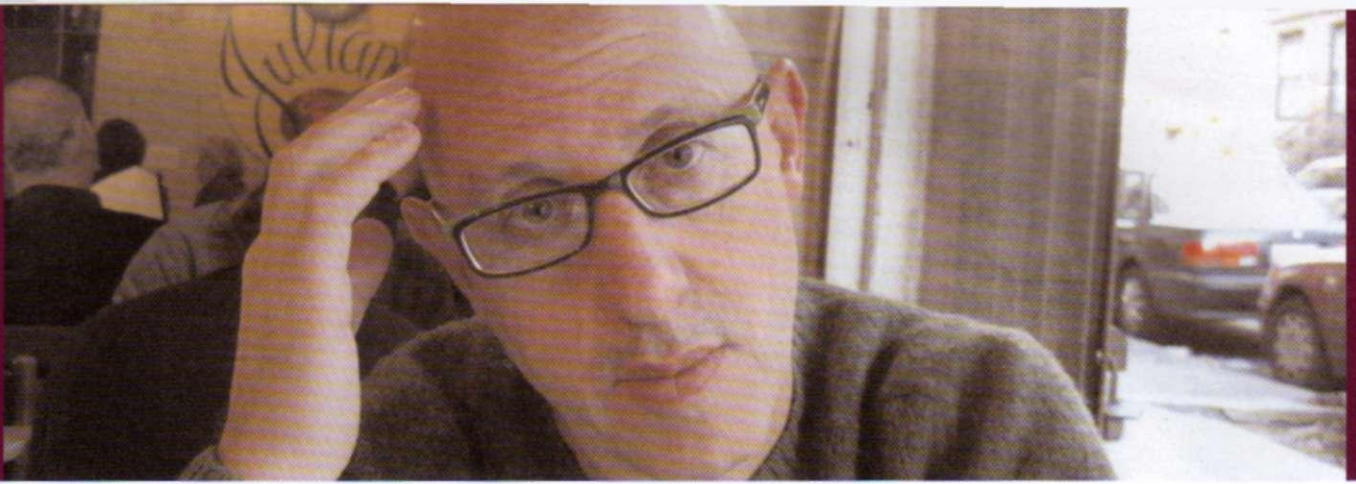
que puedan ser previsibles. Porque, en sí, mantengo tengo una relación difusa con el judaísmo. Por eso no es una constante en términos explícitos en mis libros y, cuando aparece, retrata aspectos ambivalentes. Pero es cierto que en mi obra hay lo que podría denominarse una corriente subterránea respecto a esa cuestión.

—*Se aprecia una fuerte conciencia de la lengua castellana en su escritura, como basada en la decisión y la voluntad. Me refiero al mismo grado de conciencia que Kafka tenía al escribir en alemán o Conrad al escribir en inglés. Escribe en un castellano que parece adquirido y adoptado.*

—Eso es absolutamente cierto. De hecho, mis primeras novelas fueron obra de esa voluntad de adquirir un lenguaje; fueron un proceso de adquisición del lenguaje. Eso tiene que ver con mi relación personal con la lengua y con mi formación, que fue muy poco sistemática, más bien bastante adventicia, e incluso con la adquisición de la lengua en el pasado. En mi familia no se hablaba castellano. Se hablaba yidish. Mi madre era la única persona adulta de la familia que hablaba un español bien articulado, porque es de ascendencia uruguaya. Yo nací y me crié en un ambiente en el que se hablaba en yidish todo el tiempo. Y siempre hubo en la familia una percepción del castellano como una lengua natural pero contaminada. Mi mujer todavía me reprende de vez en cuando porque, según ella, hay palabras que no utilizo bien... En casa, de hecho, teníamos una percepción de que el ámbito no judío era un ámbito potencialmente hostil, curiosamente extranjero. Derivado de ese caos lingüístico que era mi hogar, yo empecé a hablar a los cinco años. Antes no hablaba. Y esa tensión es algo que tal vez todavía se mantiene en mí, en otro plano. Trato de reproducir en los libros esa situación, ese no saber muy bien qué es lo que hay que decir ante una determinada situación.

—*¿Diría que queda en su lengua literaria algo de ese sustrato familiar?*

—Hace poco, en el *New York Review of Books* apareció un artículo muy interesante de Harold Bloom sobre un gran volumen de historia del yidish. Lo que decía Bloom era que el yidish, por su propia constitución, fue siempre un idioma de medias palabras. No había palabras para todo, era un



idioma familiar. Se usaba para transmitir sentimientos, emociones y cosas prácticas. Como tenía un rango lexical tan limitado, tomaba palabras prestadas de los idiomas que tenía alrededor, y siempre necesitaba de lo gestual. Los hablantes de yidish precisaban de toda una serie de ayudas externas para expresar el significado correcto de lo que estaban diciendo. Porque toda la connotación era contextual no había matizaciones lingüísticas posibles. Me impactó mucho leer ese artículo porque pensé que, en gran parte, el clima que yo quería representar en *Lenta biografía*, era el clima de las reuniones familiares en las que se hablaba en yidish. Esa mezcla de significados literalmente acotados, pero amplísimos en su dimensión contextual, emocional y sentimental.

—Curiosamente, para mí su castellano tiene un punto centroeuropeo, por decirlo de algún modo. Suena un poco a Miguel Sáenz, a sus traducciones de Bernhard, Schnitzler, Dóblin, Sebald...

—Miguel Sáenz es un maestro. Eso es indiscutible. Él fue muy importante en mi formación como escritor. La difusión de las traducciones de Miguel Sáenz coincidió con la apertura democrática, que conllevó cambios inmediatos en la universidad. Un amigo que estudió conmigo, Osvaldo Pardo, que ahora está en Estados Unidos, decía en broma que habría que hacer una cátedra Miguel Sáenz. Consistiría únicamente en leer textos traducidos por Miguel Sáenz, y que dependiendo de la forma como los alumnos leyeran esos textos en voz alta aprobarían o no la materia. Esto lo digo para dar a entender que la irrupción de sus traducciones se produjo en un clima de mucho entusiasmo y también de admiración. Para mí fue muy revelador.

—Con su escritura, con ese castellano tan singular, parece pretender ser objetivo, como si intentase captar una verdad que está ahí sin que quede teñida de localismo alguno.

—Eso responde a una intención de ser neutral. No neutral en términos de referencia lingüística, de no usar argentinismos o algo así. Más bien como un grado cero de la valoración. Porque me parece que cuantos más obstáculos pongamos para evitar una relación demasiado referencial con el objeto que tratamos mejor. Utilizar un lenguaje neutro es agregarle complejidad a lo que queremos decir, a pesar de

que pudiese parecer lo contrario. Y en la literatura, creo, lo que escasea es lo neutral.

—En sus libros hablas mucho de la debilidad, de la dificultad de encontrar un lugar en el que habitar. Parece como si compensase esa debilidad con una sintaxis muy poderosa.

—Me gusta ver cuánto puede resistir una frase. No en términos solamente técnicos, sino en una especie de tono. Las frases están empujadas hacia la expansión, porque existe un mensaje, pero está constreñido por la fórmula, por la ecuación de la frase. Me gusta tratar de bordear ese límite, tratar de hacer elástica la frase... No hasta el punto de que sea incomprendible, pero sí trabajar con ese límite para que se vea que existe en cuanto tal. Por eso me gusta poner frases sin terminar, y recomenzar con otra oración para evidenciar que la arbitrariedad del narrador también juega un papel en el campo más estrictamente lingüístico.

—Por eso precisamente, su prosa es muy precisa y a un tiempo muy poco musical, muy poco identificable con Argentina.

—No sé cómo decirlo sin que suene vanidoso... Desde el principio tuve una relación conflictiva con cierto espacio de la literatura argentina. Me parecía que la literatura argentina tenía un horizonte bastante limitado por lo que habitualmente se denomina el realismo más descriptivo, el que busca la identificación más inmediata con el lector. Me parecía una literatura que tenía un rango emocional, de imaginación sentimental y cultural, muy limitado. Ningún rango que excediese lo básico: o blanco o negro

—Como en el *Martín Fierro*, donde un hombre, en un arranque, pasa del bando de los malos al de los buenos.

—El eje del *Martín Fierro* es muy primario, sí. Si hay que obedecer a Borges, ese libro es la condena de la literatura argentina. Desde mi punto de vista, lo que yo quería hacer tenía que aspirar a otra cosa. Quería proponer un universo más complejo. Porque los escritores que me gustaban y me gustan, aquellos con los que me sentía más identificado, trataban de hacerlo. Como en el caso de Juan José Saer o Antonio Di Benedetto en Argentina. Porque como ciudadanos estamos sometidos a un bombardeo constante que

Me gusta poner frases sin terminar, y recomenzar con otra oración para evidenciar que la arbitrariedad del narrador también juega un papel en el campo más estrictamente lingüístico.

trata de convencernos de que las cosas son más o menos simples. Por eso creo que la literatura no tiene que hacer las cosas más sencillas sino añadir complejidad. Para hacer que nos detengamos sobre lo que entendemos como natural y simple y esquemático.

—Ha nombrado a Saerya Di Benedetto. Dos escritores muy significativos para usted. ¿Cree que César Aira, al que nombra indirectamente en Mis dos mundos, es el escritor vivo con el que mantiene una relación literaria más estrecha?

Por supuesto, Aira es un escritor sumamente importante para la literatura argentina contemporánea. Cuando empecé a leerlo, allá por el año 90, me produjo una gran sorpresa y un gran impacto. Fue la revelación de un nuevo universo literario. Para mí, Saer también es muy importante; es fundamental. Pero tengo que reconocer que Saer es como si cerrara una conversación, y Aira es como si la abriera. En algunos casos es más productivo Saer que Aira, porque Aira deja zonas enteras de la "realidad" completamente indefinidas. En cambio Saer es mucho más literario en el sentido convencional del término. Hay una densidad que puede encontrarse en los libros de Saer que no puede encontrarse en los de Aira. A Aira no puedes leerlo en términos de literatura convencional, clásica. Lo que más me interesa de él es una faceta que no suele percibirse a simple vista: una faceta trágica. Concluye sus libros como para que se autodestruyan, porque básicamente es lo que siempre acaba ocurriendo en sus tramas. No tanto malograrlas, al contrario, es como una de esas cintas de la serie *Misión Imposible*: este mensaje se autodestruirá... La hecatombe con la que acaba cada una de sus novelas hace que se destruyan los pilares sobre los que esa narración ha sido construida. Eso tiene un componente trágico o receptivo que a mí me resulta muy interesante e incluso admirable, hasta cierto punto. Aunque yo no podría suscribirlo, porque también me gusta que la literatura funcione de otro modo.

—Leyéndole se tiene la impresión de que la cuestión de la temporalidad está muy presente en su forma de escribir. Parece el eje que todo lo vertebra.

—Más que la temporalidad, lo que me interesa son las cuestiones relacionadas con el espacio. En tanto que

escritor, siempre hay que tener presente la cuestión de la temporalidad, pues se trata de narraciones. Pero lo que más me interesa es tratar de calificar o trabajar con los sentidos asociados al espacio. Con el tiempo se pueden hacer muchas cosas. Tenemos diferentes herramientas para medir el tiempo empírico y podemos también examinarlo de un modo metafísico. Sin embargo, el espacio está siempre sometido únicamente a dimensiones empíricas. El tiempo vale para todo, en literatura y en otras artes. Puedes jugar mucho con el tiempo... En cambio, el espacio es más etéreo, más discontinuo y amorfo. Me interesa poner en primer plano esa relación difusa y ambigua que pueden tener los personajes o el narrador con la dimensión espacial.

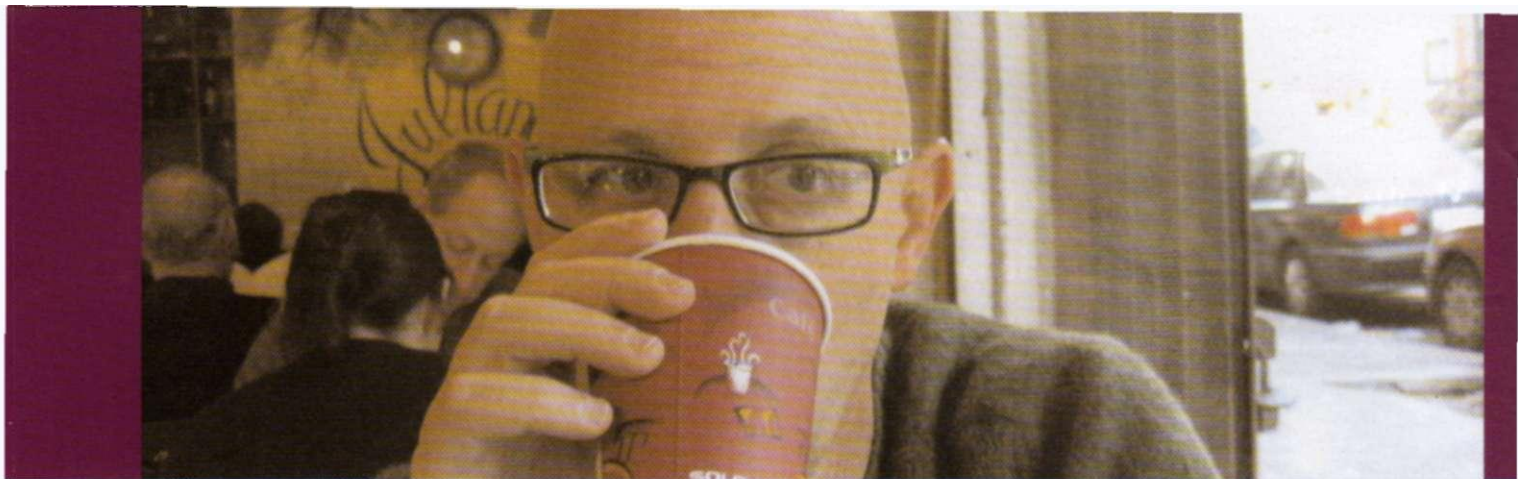
—Pero, habitualmente, el tiempo se concibe como algo más extraño que el espacio...

—Es cierto que el tiempo se concibe como algo más misterioso, sin duda, precisamente porque forma parte de nuestras vidas y nuestra cotidianidad, de nuestra forma de ver el mundo, nuestra psicología y nuestra cultura. Pero esa amplitud de onda que tiene el tiempo hace que pueda ser objeto de muchísimos procedimientos y que ya esté todo bastante formateado... Me refiero a la representación que nosotros podemos llevar a cabo del tiempo. Pero el espacio, como es únicamente una dimensión empírica, creo que es mucho más rico, porque permite más libertad.

—Tiempo y espacio, en cualquier caso, difícilmente podrían tratarse por separado. Además, los espacios de los que usted habla, sobre todo en Mis dos mundos, tienen mucho que ver con una determinada manera, muy temporal, de experimentarlos.

—Me refería antes a cómo el tiempo suele ser tratado como eje de la narración... Durante un tiempo yo solía decir que quería tratar el espacio como si fuese tiempo. Darle al espacio una dimensión sucesiva. Seguramente algo condenado al fracaso..., pero es que la literatura no tiene por qué representar el éxito.

—En cualquier caso, leerle obliga a ralentizar, a detenerse. Sin que por ello hablemos de prosa decimonónica... Todo lo contrario. Sus libros son cortos, pero es imposible leerlos de



un tirón. Responde al tópico de que son más grandes por dentro que por fuera...

—Sí hay una apuesta por eso. En mis textos, las situaciones se hacen elásticas, buscan alguna clase de expansión, para no quedar constreñidas a la anécdota que les ha dado pie. Porque para todos nosotros es evidente que las cosas *nos* siguen ocurriendo una vez que han dejado de ocurrir. Somos producto de lo que hemos vivido en cualquier momento del pasado. Las cosas no ocurren de una vez y para siempre, sino que siguen ocurriendo.

—¿Existe la intención por su parte, en ese acto de hacer elásticas las situaciones, de redimir el pasado en el presente?

—No. Mi intención es mucho más acotada en este caso. No hay una interpretación metafísica de la relación que establecemos con el tiempo o con el pasado. Es más bien una intención que tiene que ver con lo perceptivo. Y también con mis propias limitaciones. Porque a mí me gustaría crear una narración que avanzase mediante la descripción y los diálogos, en el sentido tradicional, pero me resulta imposible. Los diálogos están más allá de mis posibilidades.

—Me pareció muy curioso, y muy apropiado, precisamente, que hablase del sudafricano William Kentridge en Mis dos mundos, un artista para el que la temporalidad tiene ese matiz de simultaneidad del que habla. En sus dibujos está presente lo que se ve, pero también queda siempre patente un rastro del dibujo anterior.

—Me interesa mucho la relación que Kentridge traza con la construcción de sus películas, que al cabo resulta transparente. Ves la película y, al mismo tiempo, ves cómo se ha ido creando. Eso es genial. Es una arquitectura narrativa que a mí me gusta poner en escena. Tiene mucho que ver con mi idea del narrador: una figura casi imperial, omnipotente, que no sólo maneja lo superficial. Como lector, sin embargo, no tiendo especialmente a ese tipo de textos. Leo cosas que están muy apartadas de mi línea...

—Textos que, por oposición, pueden reafirmarlo en tu postura.

—No crea. A veces me siento triste por no poder emular ciertas formas de escribir. En cualquier caso, me gusta mucho la literatura con errores. Las obras de escritores con una formación poco académica, mal formados por

así decirlo, autodidactas. Tal vez por la conciencia de mi propia formación. No me gusta la literatura... correcta. Intachable. Porque en la imperfección puedo encontrar fisuras.

—Y las fisuras son la puerta a lo desconocido.

—Sí, claro. Son modificadoras. Disparan la imaginación.

—Leyendo Mis dos mundos me vinieron varios escritores a la cabeza, como Peter Handke, en concreto su libro La tarde de un escritor...

—No he leído ese libro. Pero leí mucho a Hanke y me gusta...

—Y también Sebald... ¿Le molesta que lo comparen con Sebald o que salga a relucir su nombre cuando se habla de usted?

No me molesta, pero me incomoda un poco. Porque creo que Sebald es un escritor genial, y yo simplemente hago lo que puedo; si bien tengo ciertos reparos respecto a uno de sus libros: *Austerlitz*, sobre el que escribí una cosa. No me molesta que me comparen, insisto, pero me parece una incongruencia. Con su obra, Sebald pretende transmitir algo muy concreto, algo relacionado con la historia y la cultura europeas. Por otra parte, hay en él un sentido de culpa que pone de manifiesto en sus libros. Lo que yo pretendo transmitir es algo más difuso, no tengo una intención tan definida como la que tenía Sebald. Es verdad que cada uno puedo leer los libros de Sebald como quiera, pero yo creo que existía una intencionalidad en él, como autor, que también se encargaba de manifestar más allá de sus libros. Esa idea benjaminiana que él tenía de la historia y de la cultura, en la que cada objeto, por pequeño y cotidiano que sea, aparece cargado de pasado, yo no la tengo. Pero la relación poética que establece con el entorno, con la realidad física y el espacio, la encuentro muy inspiradora.

—Cuando comenté que su prosa parecía centroeuropea, se me olvidó añadir que, efectivamente, carecía del peso de la culpa o del peso de lo programático.

—Yo no tengo algo para transmitir. Pero sin duda tanto Handke, como Sebald o Saer o Aira son escritores impor-

Me gusta mucho la literatura con errores. Las obras de escritores con una formación poco académica, mal formados por así decirlo, autodidactas. Tal vez por la conciencia de mi propia formación. No me gusta la literatura... correcta. Intachable. Porque en la imperfección puedo encontrar fisuras.

tantes para mí. Son lecturas de las que me impregné y que me han marcado mucho. Y no tengo reparo alguno en reconocerlo porque no creo en la originalidad. Es más, los escritores originales me producen desconfianza.

—Sobre todo, al leer *Mis dos mundos*, me he acordado de Robert Walser. No tanto de sus libros, de *El paseo por ejemplo*, sino del libro de conversaciones con Cari Seelig.

—Es lo último que leí de Walser...

—Bueno, podría considerarse su gran obra. He pensado en Walser porque sus libros tampoco tienen ese peso del que hablábamos. No tiene una misión.

—Hace mucho que no leo nada de Walser, lo leí en los años ochenta. No me impresionó mucho en su momento. Me costaba acabar sus libros. Tengo más presente las conversaciones con Cari Seelig.

—En cualquier caso, en su obra está muy presente el paseo y el viaje. Partiendo de *Mis dos mundos* y recordando Baroni: un viaje, su libro sobre Venezuela, se me ha ocurrido pensar que tal vez el viaje es cosa de juventud, porque uno necesita "descubrirse" y el paseo es algo más propio de la madurez, porque uno necesita "reconocerse".

—Es probable. Durante el paseo uno recapacita. En el viaje uno se siente más curioso, descubre. Esperas menos cosas del paseo que del viaje. Se pueden encontrar viajes ralentizados, pero entonces es como un efecto de las circunstancias exteriores o debido a algún problema personal o de salud. Sin embargo, el paseo es en sí mismo ralentizado. Porque uno va regulando la economía del avance. En ese sentido, el paseo está menos sometido a las imposiciones externas. El paseo es más romántico.

—En *Mis dos mundos* hay toda una reflexión, precisamente, sobre el hecho de ser *flanéur* en el siglo XXI. Porque el parque es un poco un lugar al margen de las aglomeraciones, del turismo...

—Sobre todo hay un sentido de la decepción. Lo que se extrae del libro es que no se puede ser *flanéur*. El narrador comprende que lo que le ha servido, lo que ha querido hacer durante toda su vida: pasear, caminar, conocer, ahora ya no le aporta nada. Es como si se hubiese desvanecido su curio-

sidad. Hay nostalgia por lo perdido y ansiedad por intentar recuperarlo. Y hay tensión porque se palpa que lo que se anhela es irrecuperable.

—Junto a su obra narrativa ha elaborado también una obra ensayística. Algunos de sus ensayos han sido muy celebrados en Argentina. Como lector, se tiene la impresión de que sus procedimientos narrativos, por así decirlo, pasan con mucha facilidad de un campo a otro.

—Si en las narraciones intento transmitir una forma de pensar, en los ensayos intento transmitir alguna experiencia, ya sea de lectura o de intercambio cultural. Trato de no encarar los ensayos como un texto que tiene un tema de análisis... Trato de colocarme como protagonista de una experiencia de percepción. Por eso me gusta utilizar anécdotas, historias que estén relacionadas con el tema en cuestión.

—Atendiendo a su biografía, sabiendo que vivió ocho años en Venezuela y lleva ya unos cuantos en Nueva York, ¿se definirías como un exiliado voluntario? ¿Huyó de Argentina o simplemente lo empujaron las circunstancias?

—La salida de Argentina fue voluntaria, pero yo no hablaría de exilio porque para mí no tiene una connotación de desgarro. Soy una persona nostálgica y pienso mucho en mi país. Me intereso por lo que ocurre allí, y también echo de menos a mi familia. Pero nunca he tenido un sentimiento doloroso o melodramático respecto a Argentina. De hecho, en los años ochenta yo estaba muy aburrido de vivir en Argentina, quería vivir en otro sitio. Pero como era bastante vago y conformista, no hice como otra gente que agarra las maletas y se va. No hice nada. Pero entonces recibí una oferta de trabajo de Caracas... Podría haber sido de Bolivia o de Colombia, y yo habría aceptado igualmente. Venezuela, en cualquier caso, resultó ser un país ideal para mí, porque es un país muy poroso y sumamente hospitalario. Me sirvió mucho vivir fuera de Argentina. Me distancié y ahí se produjo una coincidencia física y emocional: la distancia que yo quería transmitir en mis textos era también tangible entonces. Podía escribir sabiendo que iba a ser publicado únicamente en Argentina. Al mismo tiempo, creo que fui muy afortunado al recalar en un país un poco parecido y un poco diferente al mío; sobre todo no era un país del primer mundo. Todas mis experiencias al vivir allí, no pasaban por

el eje habitual del exiliado tercermundista que llega a Estados Unidos o a Europa. Venezuela, para mí, era como Argentina pero con otro color. No me sentía extranjero. Era como otra dimensión de mi país.

—*En Venezuela, sin embargo, no exististe como escritor a nivel público. Siguió publicando sólo en su país de origen.*

—Nunca publiqué en Venezuela porque las editoriales a las que les envié mis manuscritos o bien no me contestaban o bien rechazaban mis libros. Y, como ya he dicho, nunca me ha gustado frecuentar la vida literaria de cócteles y demás. Tenía amigos en el mundillo cultural, pero soy torpe para esas cosas.

—*¿Eso explicaría también por qué nunca hasta ahora había publicado en España?*

—Yo mandé manuscritos a editoriales españolas. Es cierto que no golpeé a las puertas de esas editoriales con mucha insistencia, ni recurrí a agentes... Lo intenté. Para mí intentarlo es enviar el manuscrito. Tal vez para otra persona signifique otra cosa.

—*Literariamente, entonces, ¿qué significaron para usted los años que pasó en Venezuela?*

—Venezuela para mí fue encontrarme con una literatura poco literaria. Me gusta Victoria Di Stefano, que es otra cosa... Pero lo que más me interesó de Venezuela es esa franja de la literatura poco correcta. Por efecto de su proceso de modernización, que es tan concentrado en el tiempo y con tantos recursos, después de los años cuarenta, que coincide con una situación un tanto explosiva, se produjeron libros de lo más curioso. Porque hay una generación o dos que provienen del entorno rural, iletrados casi, que se hacen escritores por un ejercicio de voluntad, desde Osvaldo Trejo hasta Salvador Garmienta, pasando por Renato Rodríguez y casi todos los poetas. Eso es fantástico, porque tú puedes encontrar grietas, todo el imaginario que no encuentras en la literatura correcta, bien formada.

—*Ahora está en Nueva York. ¿Cómo es su vida allí? Lo digo pensando en lo que ha contado sobre Venezuela y el primer mundo...*

—Estoy en Nueva York en mi época de los paseos, ya no de

los viajes... Para mí Nueva York es una ciudad de reconocimiento. Llega un momento en que uno tiene la vida pautada por sus propios intereses y limitaciones, por eso yo no tengo ya un ansia de consumo cultural, como si fuese a esa ciudad de visita. Yo no quiero procesarlo todo rápido... En Nueva York me siento muy feliz por el paisaje urbano, arquitectónico, por el conglomerado cultural y lingüístico que es esa ciudad. Es un lugar fantástico para vivir. Pero no sé si tiene un impacto muy cabal, por ahora, en mi escritura. De hecho, para mí estar en Nueva York es no estar ni en Venezuela ni en Argentina, más que estar en Nueva York. Durante los primeros cinco meses en Estados Unidos vivimos en Nueva Jersey, y la vida en el suburbio, que fue lo que entonces experimentamos, sí tuvo un impacto muy fuerte en mí. Me siento afortunado por haber pasado por eso también, por esa forma de vida tan cargada de artificiosidad.

—*Ha dicho que echaba de menos Argentina, que es una persona nostálgica...*

—Sí. No puedo pensar que no voy a volver a vivir en Argentina. Porque uno ve que, aunque te esfuerces por mantener lazos y tener contacto, el paso del tiempo es muy dominante. Hay cosas a las que les pierdo el pulso: nuevos escritores, nuevas revistas... Y vuelves a tu país y tienes una percepción muy fragmentaria de lo que ocurre allí, muy indirecta. Y eso produce un poco de malestar, porque hace evidente la distancia.

—*Bien. La pregunta entonces, siendo argentino, cae por su propio peso: ¿qué le parece la elección de Diego Armando Maradona como seleccionador nacional?*

—Creo que la selección argentina, nombrando a Maradona, ha caído en el último escalón. La selección argentina es un combinado caracterizado desde hace años por la mediocridad, la falta de personalidad en el juego. Ha seguido criterios sumamente timoratos... Es una selección con muy buenos jugadores, pero condicionada por los intereses comerciales. Creo que elegir a Maradona es el último recurso que ha tenido la AFA (Asociación de Fútbol Argentino) para seguir recaudando dinero, para seguir recibiendo el apoyo de los sponsors. Se trata simplemente de una triste operación mercantil. Representa, por lo tanto, el momento de mayor decadencia, tanto en términos institucionales como futbolísticos. •

LOS LIBROS DEL 2008

LÁPICES Y ANGUSTIAS

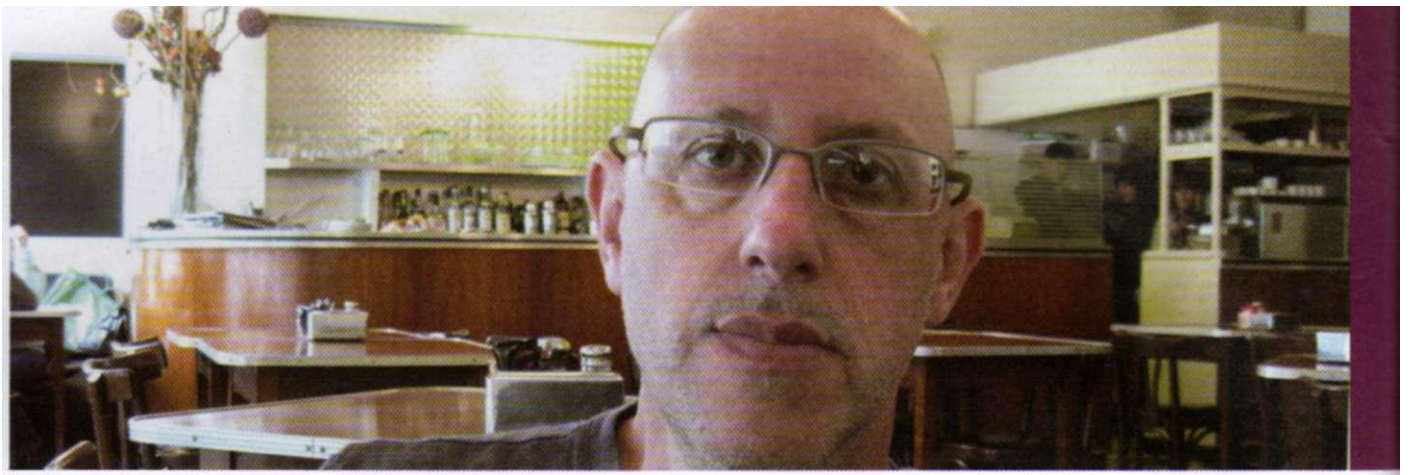
por Sergio Chejfec

Gracias a Fogwill, hace algunos años leí la edición uruguaya de *El discurso vacío*, de Mario Levrero. La novela tiene un planteamiento engañoso, que aparenta ser inocente y en realidad es interesado. Poco satisfecho consigo mismo, digamos con su vida y su conexión con la realidad, el narrador intenta cambiar. Para ello decide hacer ejercicios caligráficos, que procuran lograr una nueva letra. El cambio de letra, se supone, producirá cambios en la conducta. Levrero es conciente del conductismo de su estrategia, pero no está en condiciones de someterse a mayores y probablemente inciertas complejidades de tipo psicoanalítico. Por lo tanto escribe poniendo especial atención en conseguir una grafía legible, redonda, de proporciones equilibradas, nueva. Al escribir, el resultado en general es bueno cuando se concentra en el trazo; pero cuando se distrae y escribe aquello que le interesa, lo que piensa o cuando narra la propia deriva de la distracción, vuelve como una condena a la denostada letra habitual.

Levrero da a entender que el discurso debe ser vacío para que la letra consiga una buena forma y, consecuentemente, para que la escritura alcance alguna virtud terapéutica. A la vez, el planteo interesado es subyacente; el discurso apuesta a la ilegibilidad, o en todo caso a lo inútil, de aquello que no es ejercicio de caligrafía, entrenamiento de precisión motriz y enderezamiento de formas desviadas. ¿Cómo conjugar los extremos de letra correcta e incomodidad, digamos, espiritual? La letra correcta, estilizada, no tiene cualidades terapéuticas por su eventual belleza y proporcionalidad, sino porque su ejercicio representa un esfuerzo físico. Los obstáculos, límites y contriciones moldean la voluntad y dan fuerza, templan el espíritu y retribuyen el esfuerzo. Este es un principio con el que Levrero entabla una guerra permanente; no porque busque denostarlo, sino porque no logra asumirlo pese a sus intentos y termina sucumbiendo a él. Es un viejo axioma leído muchos años atrás en un número del *Selecciones del Reader's Digest*, que en cierto modo se convierte en *leit motiv* del texto continuador de *El discurso vacío*, "El diario de la beca" correspondiente a *La novela luminosa*. Ese Diario de la beca viene a ser la versión exagerada y proliferante de los ejercicios caligráficos "vacíos" del autor. Hay en ellos un compromiso casi único: escribir lo que se le ocurre, con una sola condición: que sea lo que le ocurre.

(Otro ejemplo de disciplinamiento caligráfico, extremo en varios sentidos, es Néstor Sánchez. El "Diario de Manhattan" son las páginas de un *homeless*. Sánchez se impone llevar el diario con la mano izquierda, como una forma de regresar a la infancia de la escritura. Escribir es un punto de apoyo, como dice; pero hacerlo con la izquierda es volver a los cinco años, cuando cada palabra dibujada era un descubrimiento acompañado de crispación. Los obstáculos, las imposiciones y los esfuerzos funcionan como puntos de apoyo. Sánchez no se detiene; para ello establece nuevas restricciones en pocos días: no usar guantes en el frío de enero, no poner las manos en los bolsillos, no cruzar las piernas en ninguna circunstancia, subir a la vereda con el pie izquierdo; llegado un momento, todas las cosas deben ser hechas por el flanco izquierdo, condenando al cuerpo a una incomodidad perpetua. Las restricciones continuas se complementan con los desafíos; uno de ellos, exitoso al primer intento, es dormir en el peligroso barrio de Harlem.)

Como es lógico, el único espacio privado presente en el breve texto de Sánchez es el propio cuerpo; por ello es inevitable que la intimidad se recorte a cada momento sobre la ciudad (la calle, el clima, el azar urbano, las regulaciones), tal como ocurre en los relatos de locos o marginales. Por un lado está la voluntad individual, más o menos firme, y la serie de pruebas corporales necesarias; por otro, Nueva York y sus escalas (la gran maquinaria económica y social, que escande el flujo de gente y las conductas físicas, y la microescala, hecha de vehículos, pequeñas tiendas y sucesos menores). El relato de Sánchez se construye a partir de la ausencia de mediaciones y refugios materiales (es un escritor sin gabinete, sin espacio de escritura, sin techo); por lo tanto la experiencia no encuentra sitios de transición hacia la esfera privada, la cual, como existe de modo obligado, debe replegarse tras el esfuerzo corporal para ponerse de manifiesto, debe ser una mera expresión. Ahí hay un mundo de hechos sugerido y a medias revelado, que se apoya en las acciones obsesivas de los vagabundos: el plano de la vida subjetiva sin herramientas emocionales, sin lugar de intimidad, dominado por las condiciones de su privación, o sea el mundo de los rituales privados sin sitio dónde fijarse, excepto el recoveco, refugio o escondite. Por contraste, la incomodidad de Sánchez tiende a la abstracción.



El mismo cuerpo funciona como una célula de peticiones y reparos morales; en el extremo opuesto del arco, la ciudad turbulenta y maliciosa que domina voluntades a través de los flujos económicos y espacios comunicacionales.

Contorsionista de la escasez, Levrero advierte muy bien el impredecible efecto de la mezcla entre estado depresivo y vida callejera. Dice en las páginas iniciales del Diario de la beca: "Morirse debe ser como salir a la calle, cosa que me cuesta cada día más, pero sin la esperanza de retornar a casa". La casa es el espacio donde la vida privada puede proliferar en dimensiones y aspectos, y por lo tanto donde las restricciones físicas no son inevitables. Sin embargo, en la medida en que funciona también como sitio de reclusión y escenario de manías, la casa se perfila como una especie de tumba. El encierro, a su vez, desencadena dos operaciones: la observación hacia el exterior y el relato de lo observado. Ambos órdenes están implicados en la noción de realidad, porque en última instancia Levrero concibe la escritura como una propiciación o inducción de los hechos reales.

El Diario de la beca apareció, dentro de *La novela luminosa*, como la mayoría de los libros en general y como todos los de Levrero en particular, sin gran estridencia. La muerte del autor otorgó a este nuevo libro apenas mayor visibilidad que la acostumbrada. Sin embargo es razonable creer que paulatinamente será bastante subrayado, no sólo como texto singular de un escritor de por sí especial, sino también como un evento notorio, que apunta a desacomodar las ideas dominantes sobre aquello que deben decir y cómo deben representar los escritores su intimidad. De alguna manera, *El discurso vacío* consiste en la antesala, en primer lugar tímida, de El diario de la beca. Si la práctica caligráfica debe ser aliteraria para conseguir la perfección, el diario como recuento de hechos y de complicaciones habituales adquiere dimensión literaria gracias a la negatividad en la que se funda. Muchas cosas, en realidad muchos tonos pertenecientes a la convención de los diarios no aparecen aquí; no obstante, el carácter negativo del diario de Levrero no se funda en operaciones de sustracción (no contar esto, lo otro, evitar asumir ciertos registros, etc.), sino sobre todo en la falta de selección de los materiales. Es una falta de selección aparente, sin duda, pero que opera como manifestación de una personalidad literaria tan auténtica como auto-representada y bastarda.

Hay tres principios que organizan este Diario: la escasez, la repetición y, consecuentemente, la ambigua abundancia derivada de la combinación de ambas. Podría decirse que las dos son condiciones abstractas para fundar relatos de la incomodidad, en la medida en que hoy (digamos desde varios siglos atrás) la incomodidad tiene patente literaria cuando proviene de alguna obsesión personal. No todas las obsesiones se manifiestan como incomodidad; pero siempre los incómodos deben ser personas obsesadas por algo. Decir incomodidad significa aludir eventualmente al difuso arco de la insania y la inadaptación, y también a los casos curiosos de las manías y las conductas rutinizadas. En un punto, cualquier hábito es síntoma de incomodidad, porque su misma existencia es un recorte repetido de la experiencia. Levrero pone en escena una incomodidad curiosamente plebeya, no solamente por los sucesos y condiciones ideológicas del texto, sino básicamente por el prosaísmo con que se relaciona con sus hábitos, con sus adicciones y con la realidad en general.

El prosaísmo funciona como naturaleza. Es el mundo que exige ser celebrado en su mismo idioma, a veces como flección idiosincrásica y a veces como fatalidad trágica (y a veces como las dos juntas). El contexto del relato de Levrero es crepuscular: la representación de la edad adulta, de las limitaciones del cuerpo, de la soledad, la muerte y la enfermedad. Junto a esto, las adicciones, los contratiempos y las costumbres: los horarios cambiados del sueño, el software y los jueguitos de computadora, las páginas de desnudos, las mejoras en la casa, la preocupación por la comida, las sombras señales del cuerpo, los medicamentos, la lectura de diarios literarios y de novelas policiales, los sueños, la pasiva y dependiente vida social y, como un motor obligado y propiciador del relato del diario, la Fundación Guggenheim, a cuyo inspirador, Mr. Guggenheim, honra cada tantas páginas con una suerte de informe, entre irónico y culposo.

La Fundación financia el diario de Levrero, que escribe como alternativa ante la imposibilidad de llevar adelante el proyecto original, para el cual está dirigida la beca: la continuación de *La novela luminosa*. Esa suerte de disculpa frente al mecenas muestra varias de las tensiones ideológicas del texto, como también sus opciones literarias. En primer lugar, como texto desviado, en el sentido que revuelve la

idea de lo que hoy debe ser un diario literario, o sea, como sitio hiper regulado donde un sujeto empapado y tapizado de cultura global negocia con soltura el significado de su pasado individual y las aristas polifacéticas de su experiencia múltiple, siempre a punto de sucumbir y siempre a salvo, como un atleta de la complejidad y el sentido. Comparado con esos personajes-escritores polivalentes, Levrero es una especie de pordiosero de la literatura, con un sistema de referencias literarias estropeado, al borde de la inutilidad (por ejemplo Rosa Chacel, de quien se asombra que pueda escribir, siendo tan tonta, un diario con el que encuentra muchas cosas en común; Sommerset Maughan, en quien valora la "virtud de la mediocridad deliberada"; Thomas Bernhard, de quien envidia la admiración que provoca; y las novelas policiales, suerte de alimento perenne e indistinto).

Levrero parece obedecer a la consigna de que, en un punto, todo diario es una construcción banal. Las operaciones con las que separa su texto de cualquier idea glamorosa de confesión o de conflicto subjetivo o cultural en última instancia idílico, no hablan solamente de una elección técnica y una definición personal; transitan, también, el campo de la identidad literaria. La falta de corrección de los materiales forma parte de la estrategia introspectiva; quizá no pertenezcan tanto a su mitología personal de escritor, en la medida en que todo el tiempo se preocupa por preservar, a través de constantes golpes de pecho y sentimientos de culpa, las propias aunque débiles cualidades morales (puestas en entredicho por la adversidad o, más tibio, los contratiempos prácticos). En este sentido, la incorrección literaria de Levrero es básicamente incompleta. Esa cercanía sólo aproximativa a la transgresión, determina el tono prosaico de la experiencia representada (el prosaísmo no reside en el acopio de comida, la fiaca para afeitarse o la impavidez frente a la ventana, sino en la resistencia subjetiva ante los propios excesos); y allí es donde anida la incomodidad, una tensión constante entre el prurito moral y la indolencia. ¿Qué convierte a un ser generoso pero mezquino, egoísta pero sentimental, maniático pero circunspecto, adictivo pero curioso, en un verdadero héroe literario? La capacidad de relatar su incomodidad asumiendo la medianía.

Levrero muestra aquella virtud que lamentaba no tener Alejandra Pizarnik, el don del relato; como decía ella, la posibilidad de contar y describir ("quiero escribir cuentos, quiero escribir novelas, quiero escribir en prosa"). Ambos escritores escenifican la incomodidad, pero el aparato de Pizarnik es vetusto pese a las múltiples alternativas a las que recurre (diario sentimental, literario, de viajes, de lecturas, de impresiones, etc.). Estas convenciones van asfixiando el diario paulatinamente, al someterlo a regímenes esporádicos pero siempre esquemáticos. Uno podría sostener que la resistencia, o interés, de Pizarnik reside precisamente en la contradictoria impregnación de las convenciones, a las que sin embargo siempre sucumbe y fuera de las cuales no construye alguna voz auténtica. (Es relevante la pregunta que efectúa acerca de Aurelia, de Nerval: "¿Cómo es posible que estando loco se haya expresado mediante un estilo sereno, dulcísimo? Me pregunto qué sucedería si todos los locos recibieran una cultura clásica".) Sólo en los últimos años aparecerá la increpación más elocuente del diario, la relacionada con el acento y la lengua argentinos, y su eventual carencia, aunque más como lamento que como baluarte.

Al igual que Sánchez, Pizarnik se sometía a ejercicios de escritura con la mano izquierda. Cuando lamenta su dificultad para la prosa, a veces recuerda la fantasía infantil del lápiz mágico, que sin intervención de nadie resolvía las sumas y restas. El lápiz mágico es el sueño de casi todo escritor. Por un lado la escritura autónoma, irreflexiva pero verdadera; por el otro la escritura resistente a cualquier tipo de material: cada cosa, cualquiera sea, portando la marca indeleble del estilo. El lápiz mágico es la deliberación última y la inocencia extrema. Lápiz mágico debería ser también la máxima categoría jerárquica de la escritura, como se dice de los jugadores de fútbol que tienen la pelota atada. Un escritor "lápiz mágico" es un omnipotente; no alguien que puede escribir todo, sino quien convierte todo lo que escribe en su propio régimen sin pérdida de energía. Levrero, que se esmeraba por superar la "angustia difusa" para alcanzar el "ocio" que le permitiera crear, advirtió (maña o treta de veterano) que el lápiz mágico era la misma incomodidad; que nada hay detrás o debajo, escondido, cuando se escribe. Que la profundidad, si existe, aparece después.