



Formas de lo impersonal en *Modo linterna* de Sergio Chejfec

Juan José Guerra¹

Dpto. Humanidades, Universidad Nacional del Sur
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
juan.guerra@uns.edu.ar

Resumen: En el relato “Novelista documental” el narrador formula el “deseo de empezar de nuevo”, a lo que agrega que esto es “casi lo único que un escritor tiene vedado” (*Modo linterna* 112). Este enunciado un tanto enigmático, que parece plantear una interdicción a la fantasía de borrar todo lo dicho anteriormente por un escritor, no hace más que propiciar la posibilidad del recomienzo. Todos los textos que componen *Modo linterna* serían experimentos o puestas en práctica de ese anhelo. Este trabajo se propone analizar en ellos no solamente la singularidad formal que los constituye, sino también los diversos modos que asume la dimensión de lo impersonal en el libro: en la experiencia urbana, en la voz narrativa y en la percepción de lo real.

Palabras clave: Impersonalidad – Narrativa – Literatura contemporánea – Sergio Chejfec

Abstract: In the story "Novelista documental" the narrator formulates "desire to start over", to which he adds that this is "almost the only thing that a writer has forbidden" (*Modo linterna* 112). This somewhat enigmatic statement, which seems to pose an interdiction to the fantasy of erasing everything previously said by a writer, does nothing but propitiate the possibility of resuming. All the texts that make up *Modo linterna* would be experiments of that longing. The aim of this paper is to analyze not only the formal singularity that constitutes these texts, but also the different modes assumed by the dimension of the impersonal in the book: in the urban experience, in the narrative voice and in the perception of the real.

Keywords: Impersonality – Narrative – Contemporary Literature – Sergio Chejfec

¹ **Juan José Guerra** es Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad Nacional del Sur, donde se desempeña como docente en la cátedra de Teoría y Crítica Literaria I. Es doctorando en Letras por la misma institución y cuenta con una Beca Interna Doctoral de CONICET para realizar sus estudios de posgrado. Investiga sobre los imaginarios urbanos en la narrativa argentina contemporánea.

En el prólogo de *El hilo perdido*, Jacques Rancière señala cuáles fueron las objeciones planteadas por la crítica cuando se publicaron *Lord Jim* de Joseph Conrad o *La educación sentimental* de Gustave Flaubert. Ambos textos, que luego fueron considerados obras maestras de la modernidad, recibieron en su momento un tratamiento similar: se los consideró *no-libros, relatos erráticos, monstruos narrativos sin columna vertebral*. Rancière no se propone impugnar sino comprender los motivos de esas primeras reseñas y encuentra que estas representan un síntoma de que algo le sucedió a la ficción en ese período en particular: “Perdió el orden y las proporciones según las cuales se juzgaba su excelencia” (10). Es decir que la ficción moderna se funda sobre la destrucción de los parámetros que identificaban al arte ficcional hasta entonces:

(...) la columna vertebral que hace de ella un cuerpo que se sostiene por sí mismo, el ordenamiento interno que subordina los detalles a la perfección del conjunto, los encadenamientos de causas y de efectos que aseguran la inteligibilidad del relato a través de su desarrollo temporal (11).²

Los sutiles desplazamientos en las prácticas de escritura que produjo una obra como la de Flaubert implicaron, correlativamente, que su estilo fuese inicialmente rechazado. La cualidad monstruosa que se le adhirió a esos corrimientos define el alcance del desvío e instauro, para la narrativa que le sucedió, una ética de la experimentación. Si bien es aventurado establecer un rápido paralelismo entre el análisis de Rancière y producciones literarias de la contemporaneidad, como, por caso, la obra reciente de Sergio Chejfec, tal vez resulte válido, con todo, apuntar ciertas semejanzas entre los desplazamientos en el arte ficcional descritos por Rancière para el siglo XIX y para principios del XX, y los desplazamientos de la ficción contemporánea en un caso particular como el de Chejfec, cuya propia trayectoria artística describe un pasaje de formas literarias más convencionales –más fáciles de identificar, en cada caso, como novela, poesía

² Puesto a esbozar una ontología de la ficción, Rancière dice que esta no es la invención de mundos imaginarios: “Es ante todo una estructura de racionalidad: un modo de presentación que vuelve perceptibles e inteligibles las cosas, las situaciones o los acontecimientos; un modo de vinculación que construye formas de coexistencia, de sucesión y de encadenamiento causal entre acontecimientos, y da a esas formas los caracteres de lo posible, de lo real o de lo necesario” (12).

o ensayo– a nuevos modos de escritura que aproximan la ficción al ensayo, la crónica y las distintas formas de la autfiguración.³

Se puede advertir dicho movimiento con solo contraponer *El aire* y *Modo linterna*: si bien la novela tiene rasgos que la vuelven extraña a los modos más codificados de novelar o la distancian de estos,⁴ sería difícil sostener que el texto no es una novela, en tanto que los relatos que componen *Modo linterna* suponen un mayor grado de dificultad al momento de definir qué es lo que son.⁵ Es en ese sentido que, en el interior del sistema de la obra de Chejfec, aunque en relación con producciones anteriores como *Baroni: un viaje* o *Mis dos mundos*, los relatos de *Modo linterna* se podrían pensar como monstruos narrativos. Esto no quiere decir que exista un quiebre entre la primera producción del autor y sus textos más recientes, pero sí se puede verificar un recomienzo.

En un ensayo publicado en Rosario en el año 2010, “El escritor dormido”,⁶ Chejfec manifiesta que existe una forma, entre otras, de que el escritor lleve adelante su deseo de ausencia, de borrarse, y pueda liquidar la propia literatura. Esa forma es “el deseo de comenzar de nuevo”, es decir, “cuando los escritores quieren dejar atrás las huellas de la escritura habitual y empezar de cero” (154). No casualmente, esta reflexión se repite, de manera exacta, en el relato “Novelista documental” (publicado originalmente en el mismo año que el ensayo y luego recogido en *Modo linterna*), texto que se ubica en el centro de la colección, de modo –otra vez– no fortuito. El narrador se hospeda en un hotel en el que se desarrolla un encuentro de escritores y críticos literarios especializados en narrativa. Allí, mantiene una serie de conversaciones durante los desayunos con

³ En las primeras novelas de Chejfec, a pesar de su relativa extrañeza, los personajes son todavía el eje de la configuración narrativa. En cambio, textos como los de *Modo linterna* “se desarrollan bajo la tutela de un único protagonista: el narrador. O lo que es mejor, la figura del narrador, en la mayoría de sus textos es el personaje en que el autor ha encontrado sus argumentos siempre a medio hacer” (Berg “Sobre *Modo linterna*”). Este abandono de los personajes se puede relacionar con la estética de la antinovela o, incluso, de la novela objetivista; al respecto, cfr. Delgado “El personaje y su sombra”.

⁴ Se puede afirmar que ya en la repetición exacta del comienzo del libro al final de *El aire*, ya en esa circularidad está cifrada dicha extrañeza. Volveremos sobre esto más adelante.

⁵ Citemos solamente un intento de definición: “A medio camino entre la indagación etnográfica y urbanística, la crónica testimonial, el diario de viajes, el ensayo especulativo y la autobiografía, los relatos del volumen se mueven tensos, como aspiraba Witold Gombrowicz, en la inmadurez de la forma” (Berg “Sobre *Modo linterna*”).

⁶ El texto fue recientemente recogido en el libro *El visitante* (2017).

otro novelista, quien confiesa su estado de decepción y rechazo hacia el oficio que los convoca: “Está cansado de los coloquios literarios, le producen la más profunda desolación porque se siente presionado a hablar de literatura, cuando en realidad es algo acerca de lo cual nunca habla” (*Modo linterna* 99). El narrador escucha al otro descubrir “su delicada alma de frustraciones” y entiende que en la pérdida de la curiosidad y el entusiasmo por escribir se cifra el hecho de que al novelista no le interese la presencia de dos guacamayas gigantes en el jardín del hotel. En cambio, el narrador está obsesionado por documentar mediante una fotografía la existencia de esas aves. Buena parte del relato consiste en las tratativas del narrador con la cuidadora de las guacamayas para poder tomar una elusiva –por el movimiento de las aves– fotografía. Incluso, sobreviene la explicación:

Le explico que soy novelista, como todos los demás, y que preciso las fotos para documentar que es cierto lo que escribo; que mi principal temor es encontrar a alguien que me pida cuentas, y después ante mi silencio me acuse de inventar todo. Le explico también que hasta a mí me llama la atención este miedo, porque en realidad nunca me propuse escribir la verdad, al contrario, siempre desprecié las novelas basadas en los hechos reales. Pero de un tiempo a esta parte no sé si la realidad a secas, en todo caso el documento acerca de los hechos verdaderos, es lo único que me salva de una cierta sensación de disolución (106-107).

Esta pulsión documental estaba también enunciada en “El escritor dormido”,⁷ donde Chejfec admite que buena parte de lo que escribe como creación, recientemente, se vincula con su actividad pública de escritor. Además de evaluar el modo decisivo en que las formas de exposición pública configuran de una manera específica las identidades de los escritores, Chejfec añade otro elemento a su análisis del fenómeno literario actual: “La relación cada vez más insidiosa que tiene la novela o la narrativa en general, o hasta la literatura como

⁷ “Novelista documental” fue publicado en la revista *El Banquete* en 2010, mismo año en que “El escritor dormido” fue publicado en el *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Presumiblemente, el contenido de la ponencia que el narrador del relato va a leer en el encuentro de escritores se superpone con el de “El escritor dormido”. Sin embargo, en el relato Chejfec elide el momento de la lectura –de manera similar a lo que ocurre en *Mis dos mundos*– y se limita a resumir en pocas líneas la conferencia. Para añadir una capa más de complejidad al asunto, “El escritor dormido” fue leído por Chejfec en el II Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”, que tuvo lugar en Rosario en el año 2009. El panel del que participó llevaba por título “Los escritores en la sociedad del espectáculo”.

un todo, con lo documental” (“El escritor dormido” 156).⁸ La ficción requeriría de un anclaje en lo real, en la vida cierta, para encontrar una validación que de otro modo se le negaría por pertenecer únicamente al territorio de la invención. Este programa enunciado en la conferencia se materializa en “Novelista documental”, que, colocado en el centro estructural de *Modo linterna*, funciona como clave de lectura de toda la colección. Pero volviendo al “deseo de empezar de nuevo”, el narrador agrega que esto es “casi lo único que un escritor tiene vedado” (*Modo linterna* 112). Este enunciado un tanto enigmático, que parece plantear una interdicción a la fantasía de borrar todo lo dicho anteriormente, no hace más que propiciar la posibilidad del recomienzo. Todos los relatos de la colección serían experimentos o puestas en práctica de ese anhelo.

Cabe destacar, sin embargo, que la obra de Chejfec fue evaluada ya desde sus inicios en términos de una aproximación entre narración y formas que tienden hacia la escritura ensayística y autorreflexiva. Así, Beatriz Sarlo dice que “*El aire* tiene hipótesis originales que se organizan en una alegoría urbana donde el dinero ha sido reemplazado por el vidrio” (“La ficción inteligente” 393), en estricta relación con las tesis de Martínez Estrada acerca del avance de la ciudad sobre la llanura; agrega que “Chejfec muestra cómo piensa la literatura, cuál es su capacidad de construcción de mundo” (393); y, además, valora que en *Cinco* “Chejfec perfecciona su frase que, con los años, no pierde la cualidad autorreflexiva pero probablemente se simplifica” (395).⁹ Efectivamente, si desde el comienzo la escritura chejfequiana se constituyó como un monstruo narrativo, ese monstruo asumió una figura anfibia, en el sentido de que conjugó naturaleza

⁸ “Sin documento no hay novela” (*Modo linterna* 107), le dice el protagonista a la cuidadora de las guacamayas en “Novelista documental”. Sobre la pulsión documental en la obra reciente de Chejfec, dice Mariana Catalin: “El documento se necesita para escribir, el texto necesita abrirse a eso otro, pero al mismo tiempo lo escrito se afirma como tal a partir de esa apertura. Según se nos explica en otro texto posterior, ‘Introducción’, lo documental no restituye lo natural a la novela sino el artilugio, aquello que le falta, y presenta la materialidad bajo la forma de fábula” (*Con los ojos bien abiertos* 187-188).

⁹ Esta afirmación se explica porque Sarlo dedica buena parte de sus ensayos sobre Chejfec a la descripción y valoración de la frase en la obra del autor, según este enunciado que sostiene el peso de su argumentación: “La marca de un escritor es su sintaxis. Para decirlo de modo menos absoluto: la marca de un tipo de escritor es la forma de su frase” (“Anomalías” 394).

ficcional y no ficcional.¹⁰ Pero la diferencia entre su obra temprana y la más reciente reside en una cuestión de grado o, mejor dicho, de prevalencia, puesto que, cada vez más, los textos de Chejfec se alejan de los protocolos de la escritura ficcional, en favor de una deriva hacia formas híbridas.¹¹ En este sentido, Sandra Contreras señala que en la obra reciente del escritor el relato se presenta como un “artefacto tendiente a la producción de experiencias en las que se reedita alguna forma de *creencia* y a las que se suele asociar con un *trance*” (813). Los últimos libros de Chejfec, entonces, consistirían en una repetida indagación “en formas varias de ‘reposición de lo aurático’” (814), según la expresión del propio autor en *Últimas noticias de la escritura*, retomada por Contreras. Esta exploración no está desligada del deslizamiento de la literatura hacia el territorio de su extinción, en el sentido de que la escritura reciente de Chejfec deambularía por esa zona liminar en que la literatura amenaza, en cada momento, con disolverse. Si cabe formular una ontología de lo literario, esta debería sostenerse, en todo caso, sobre las ideas de extinción o disolución como procesos constitutivos de la literatura.

Ciudades

En un pasaje de *La ciudad occidental*, José Luis Romero dice que la ciudad también es “una traza que a veces se dibuja sobre el papel” (54).¹² La mediación de

¹⁰ En cuanto al carácter anfibio de la obra de Chejfec, Daniela Alcívar Bellolio analiza esta caracterización en relación con la novela *Mis dos mundos*: “En movimiento hacia el afuera, el narrador ensaya ser anfibio y espectral como los fantasmas con los que dice haberse encontrado; en parte sujeto y en parte paisaje disperso, un poco escritor por cumplir años que confiesa miedos y frustraciones y un poco ser anónimo buscando los modos de ser-afuera” (“La movilidad de los espectros” 9).

¹¹ Mariana Catalin propone “pensar el carácter reflexivo de las ficciones de Chejfec como un impulso ensayístico que, en su interacción con el impulso narrativo, le permite a ciertas producciones del autor un singular modo de interactuar (que implica la creación, la reflexión sobre y la perforación) con los paisajes culturales” (“En el borde de los paisajes culturales” 256). Ver también *Con los ojos bien abiertos* de la misma autora. Por otra parte, Reinaldo Laddaga sostiene que, si bien la prosa de Chejfec tiene una naturaleza compleja, “tampoco hay la parálisis ostentosa que asociamos con la resistencia a narrar de ciertas novelas de la modernidad tardía” (282).

¹² Romero se refiere a las ciudades que fundaron España y Portugal en América. Muchas veces el diseño de la ciudad sobre un papel precedía la existencia material de la ciudad. Es decir, primero se trazaba el damero y luego se lo trasladaba al terreno. En esta operación se jugaba “la ilusión de estos reinos de hacer del mundo americano, al que consideraban vacío, un mundo de ciudades como ya era para entonces –en los siglos XV y XVI– el europeo” (54).

las formas de representar la trama urbana, como los mapas o una guía telefónica con los respectivos domicilios de cada línea, se constituye en el modo de aproximación a la ciudad en dos relatos de *Modo linterna*. En ambos casos, los protagonistas vuelven a Buenos Aires luego de una prolongada estadía en el exterior.¹³ Esta circunstancia refuerza un elemento presente en sus respectivos reencuentros con la ciudad: un matiz de inconsistencia. Una mujer es convocada en “Los enfermos” a cuidar a un paciente anónimo en un hospital:

Cuando llega la noche busca el hospital por internet. La prolongada vida en el extranjero (ella cree que fue prolongada) le hizo olvidar varias cosas de la ciudad. En especial tiene problemas con las conexiones, porque no logra recomponer los espacios intermedios entre las zonas que sí recuerda; cada punto conocido es una mancha sobre la superficie evidente, pero ignorada, de lo que se ignora o está olvidado (53-54).

El dispositivo de búsqueda por internet produce en la mujer una vaga sensación de malestar. Experimenta cierto temor a quedar presa de una tecnología que, en poco tiempo, pueda volverse obsoleta, lo que la convertiría, en definitiva, en víctima de una moda pasajera. Esta sujeción a lo novedoso que en el futuro será vestigio de un momento cultural fechable hace que la protagonista piense que su vida perderá densidad y se disolverá en el vértigo de los adelantos técnicos. Como mecanismo de defensa ante la avanzada de lo efímero,¹⁴ la mujer “prefiere las costumbres instaladas y comprobadamente durables” (55) como, por ejemplo, la lectura de diarios impresos. Las actividades que connotan cierto imaginario de la contundencia o la solidez sustraen a la protagonista de la inconsistencia y la amenaza de la irrealidad. Pero toda la acción del relato conduce, irremediabilmente, hacia lo irreal: “Imagina por un momento el mapa de internet y se ve a sí misma como un punto que avanza titilante por el camino trazado” (57). La caminata por la ciudad material se cruza, entonces, con la cartografía de la

¹³ Si bien en “Los enfermos” no se nombra la ciudad, hay indicios que marcan que se trata de Buenos Aires; por caso, las barrancas y el río (*Modo linterna* 56-57).

¹⁴ El texto está atravesado por la relación entre tecnología y temporalidad: “Sigue considerando cosas por el estilo mientras avanza entre bultos y equipos médicos en desuso, algunos claramente anticuados, que parecen haber quedado allí como advertencia de lo efímero del tiempo, es decir, de la vida, y en especial como rastro de todo aquello que los individuos habrán debido tolerar en el pasado, esos artefactos adosados momentáneamente a sus cuerpos en busca de señales o para imponer correcciones, aparatos que, vistos ahora, resultaron siempre efímeros y fatales en un mismo movimiento” (61).

ciudad virtual. Asimismo, el relato avanza en dirección a un esquema de cajas chinas de mundos aislados dentro de otros mundos aislados: “Antes el hospital le había parecido un mundo aislado del mundo real, y ahora el dormitorio se manifiesta como un nuevo mundo separado del hospital” (66).

La mujer ensaya dos modos de conjurar la creciente irrealidad: la atención a los objetos y el recuerdo de un cuadro. En el primer caso, la mirada concentrada en las cosas (vasos y cucharas, pañuelos y retazos de ropa, frascos, caramelos, estampas o figuras religiosas, velas) permite anclar la experiencia en lo concreto, en contraposición con el carácter borroso de los sujetos (“lentas figuras humanas aparecen y desaparecen con pasos cortos y borrosos” 64) y la naturaleza desvaída del espacio (“Allí no hay ruidos sino sucedáneos de ruidos” 64) que predominan en la sala de enfermos. En el segundo caso, la mujer se deja llevar por un “hecho de la memoria”: recuerda la pintura *I malati* del artista italiano Giacomo Balla y, también, la ocasión en que vio el cuadro original en una sala de museo. Aquella vez no pudo tomar una foto, así que debió contentarse con volverlo a ver por internet. Una larga écfrasis describe el cuadro, que representa a una pareja de ancianos que aguardan a ser atendidos en la sala de espera de un hospital. La imagen se destaca por la austeridad, la carencia de detalles y los tonos oscuros, que generan en la mujer una asociación mental entre penumbra y enfermedad. Lo singular de este recuerdo, que es anterior a la llegada de la protagonista al hospital, es que las figuras del cuadro adquieren para ella una realidad más patente que la del mundo circundante:

No puede creer que sienta nostalgia por situaciones como esas, de desamparo recreado, que le parecen más rectas en sus manifestaciones (...) que las del mundo cierto de los enfermos verdaderos que en breve rato visitará (69).

Por otra parte, el protagonista de “El testigo”, Samich, también regresa a Buenos Aires desde el extranjero, pero la suya es una visita transitoria y no un retorno a largo plazo. Samich es definido como “un ser fronterizo en esta ciudad, un testigo o ejemplo proveniente de la geografía del pasado” (138). Su vínculo con la ciudad es el de un visitante ocasional que ha perdido las conexiones establecidas en un pasado remoto. El desajuste queda en evidencia en el breve intercambio que

mantiene con la madre y la hermana apenas ha aterrizado en Buenos Aires. Efectivamente, si bien a donde retorna es a su ciudad de origen, Samich no puede no sentirse un extraño en esta tierra:

Percibe que lo invade un sentimiento de no pertenencia, de separación o aislamiento, no sabe cómo llamarlo. Se siente igual a un extranjero. (...) siente que el lazo de compenetración con el lugar está desvanecido, se ha cortado por la parte más débil” (126).¹⁵

La sensación que invade a Samich se manifiesta también en la fractura de una lengua común, es decir, en la pérdida de las pocas palabras indispensables mediante las cuales una determinada comunidad se entiende. Esas palabras son las que, por su vida en otro hemisferio, Samich ya no conoce o no comprende.

La distancia temporal entre su vida pasada y la actual define un tránsito hacia la despersonalización, que opera mediante una curiosa pero habitual objetivación:

Ante la ciudad tenía imágenes muy precisas del pasado, recuerdos vigentes, referidos a alguien que era él mismo, cuya continuidad en la conciencia un poco exterior de Samich tropezaba sin embargo con la propia duración de esos recuerdos, produciéndose un efecto de divergencia. Era así que pasaba por la experiencia común de sentir que los recuerdos propios pertenecen a un tercero (130).

Hay dos modos de traducir la experiencia de la ciudad para Samich. El primero es el recorrido de los colectivos (“esas maravillosas cápsulas de movimiento” 130), que elabora una sintaxis ordenadora del caos de la vida urbana: “Los números proponían geografías organizadas” (134).¹⁶ Dada su ignorancia del paisaje actual, Samich recurre a su conocimiento anterior de las líneas de ómnibus y los trayectos que estas comunican para conseguir religarse con la ciudad, que le resulta, en el presente, difícil de aprehender. En este sentido, la arbitrariedad de

¹⁵ Desde el primer libro, *Lenta biografía*, se ha señalado la noción de *extranjería* como una de las claves para comprender el universo narrativo de Chejfec. Para un despliegue de dicha noción, cfr. “Paseo, narración y extranjería en Sergio Chejfec” de Berg y “Epic, novel, and subjectivity in Sergio Chejfec’s *Lenta biografía*” de Dettman.

¹⁶ Moreno Villamediana emplea el concepto de “gramática del viaje” para definir los modos del desplazamiento espacial en algunas novelas de Chejfec: “Esa gramática del viaje supone una discusión subordinada a la gramática precedente del relato, a una forma particular de construcción de una geografía que ha suplantado otra. En tal sentido, esa noción apela a la idea de paisajes encadenados, de espacios que se leen como eslabones temporales” (222).

los recorridos que los colectivos trazan sobre la geografía urbana le garantiza a Samich una posibilidad concreta de sustraerse a las potencias del olvido:

Esa suerte de conexiones ideales entre puntos separados de la ciudad, como si se tratara de regueros flotantes tan solo ciertos para quien los conoce o puede usarlos, a Samich le parecía extraordinaria en la medida en que desafiaban la organización de las calles, o incluso más, a veces las desmentían o perfeccionaban (133).

Paradójicamente, las redes que establecen los recorridos de los ómnibus brindan un conocimiento de la ciudad más real que el de la cuadrícula misma de las calles. En este elogio de los colectivos pareciera subyacer, irónicamente, una respuesta a las teorizaciones que postulan, por el contrario, un elogio de la lentitud. Inclusive, es un cambio de foco con respecto a las lecturas críticas sobre la obra de Chejfec que hacen hincapié en el carácter deambulatorio de una escritura que sigue, según una larga tradición literaria, los ritmos de la caminata.¹⁷ Pero para oponerse a esos planteos, el relato elige no el automóvil, emblema de la cultura de la velocidad y de la modernidad industrial, sino el transporte público. Entre las posibilidades que brinda ese tipo de vehículo, se encuentra la sugestiva posibilidad del anonimato.¹⁸ También, la certeza de un trayecto preestablecido y repetitivo, que establece una conexión entre dos puntos específicos de la urbe. Para Samich, el viaje en colectivo, en lo que tiene de arbitrario y controlado, supera la capacidad epistémica de los mapas.¹⁹

Por otro lado, es necesario aclarar que el relato tiene, en verdad, dos protagonistas: uno *inicial*, que es Julio Cortázar, y uno *nuevo*, que es Samich. El hallazgo de una carta escrita por Cortázar en 1939 y destinada a su amigo Luis Gagliardi desencadena la pesquisa que llevará adelante Samich. En la carta,

¹⁷ La bibliografía al respecto es numerosa; sin embargo, se puede destacar a los ya mencionados textos de Sarlo y de Berg, pero también “Entre Sebald y Google” de Carrión y “Los paseos de la memoria” de Oliver.

¹⁸ Por otra parte, el protagonista cifra su sensación de extranjería en el hecho de que ignora “de dónde vienen y hacia dónde van las personas con quienes comparte el colectivo” (126).

¹⁹ “Los mapas son redundantes e insuficientes a la vez. Únicamente los colectivos se le revelaron como objetos anfibios, entre inconcretos y ciertos, bajo la forma de dioramas mentales que resultaban de la trayectoria abstracta de cada línea” (Chejfec *Modo linterna* 132). Es un procedimiento habitual en Chejfec el de plantear en conjunción conceptos, en principio, antinómicos (en este fragmento, “inconcretos” y “ciertos”); en “Paisajes de la crisis, crisis de los afectos: *El aire* de Sergio Chejfec”, Alcívar Bellolio analiza este rasgo a partir de la noción de *contigüidad*.

Cortázar le pide al amigo que pase a visitarlo en Buenos Aires y agrega que, de hacerlo, podrá encontrar su número en la guía de teléfonos. Este dato marginal, casi una nota al pie carente de importancia, determina el segundo modo de aprehensión de la ciudad en el viaje de Samich, quien destina buena parte de su estadía en Buenos Aires a consultar las guías telefónicas de la década de 1930, disponibles en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional.²⁰ La consulta de un material tan extraño en una biblioteca –además de las situaciones incómodas que le genera al personaje en su intercambio con los empleados del lugar– le transmite a Samich una rara familiaridad: “la apelación a la guía como un medio a la mano para dar con otra persona, le inspira un sentido de convivencia urbana y a la vez doméstica, de contigüidad, más bien de vecindad, que tenía sepultado y encuentra vivo a pesar del tiempo transcurrido” (124).

Las guías telefónicas “describen un cuadro colectivo; así como son, mudas a su manera, hablan de la ciudad más de lo que muestran” (140). Son documentos en los que la vida se muestra sin interferencias, según la expresión de Samich. El relato tematiza el desplazamiento de la propia obra de Chejfec hacia nuevas formas ficcionales, según la descripción articulada al principio de este trabajo: “pero el hecho es que los libros llamados normales han dejado de motivarlo desde hace tiempo. Ahora quiere libros donde la vida se muestre sin interferencias” (123). Se refiere, en particular, al epistolario de Cortázar, cuya lectura le produce un impacto que las grandes obras del autor –novelas y libros de cuentos– no le generaron. Pero lo destacable es que esa pretensión de buscar en la letra la presencia de la vida sin interferencias lleva al protagonista a la lectura de guías telefónicas para encontrar ahí el dato cierto del domicilio de un escritor.

Este peculiar objeto de investigación termina por desbordarse y abre lugar a una pesquisa sobre los lugares exactos de la ciudad de Buenos Aires donde vivieron los grandes escritores del pasado. Samich imagina la ciudad como una extensa colonia de escritores: “busca reponer un mundo acotado y silenciosamente democrático de seres antiguos” (146). Hay en ese modo de

²⁰ La pesquisa de Samich reviste las formas de una obsesión: “En ese momento, para él no hay saber más importante que valga la pena ser protegido y atesorado que la antigua dirección de Cortázar” (135).

aproximación a lo real cierto componente de impersonalidad. El relato que imagina una suerte de comunidad de artistas se construye, en un principio, a partir de un intercambio epistolar, pero luego toda la textura de la última parte se funda en una investigación de índole catastral. Los materiales de los que se sirve Samich para recuperar el recuerdo de los hechos pasados son estrictamente *materiales*.²¹ Entonces, el interés por ligar literatura y vida tiene como objeto de indagación, paradójicamente, un documento aséptico y neutro como lo es una guía telefónica. Vale recordar que, para un sujeto que ha perdido las coordenadas de referencia que anclaban su conocimiento de la ciudad, “las cosas tenían mejor memoria que él” (130). El dato concreto, la fulguración que emana de objetos en apariencia inertes, permite iluminar una zona del recuerdo que se encontraba sepultada.

La voz impersonal

Ahora bien, “El testigo” tiene la particularidad de estar narrado en primera persona plural, más propia de los textos científicos que de los literarios, porque de lo que se trata en este caso es de un “nosotros” impersonal. Este artificio de una pluralidad modesta y ficticia le confiere a la voz narrativa una pretensión de objetividad y, en consecuencia, le da un matiz de distanciamiento al relato. Pero, al mismo tiempo, enrarece la narración, por cuanto vuelve difícil de localizar el lugar desde el cual se enuncia el relato. Por lo tanto, lo torna desvaído, espectral, en un movimiento de falsa proximidad o de engañosa lejanía. Este narrador peculiar, que muy bien podría suplir las funciones de una voz omnisciente tradicional, pone al descubierto, en cambio, el acontecer de un sujeto que se repliega o que, para hablar, necesita asumir una persona múltiple y no localizable.

Con todo, la voz narrativa tiene un sesgo impersonal incluso en aquellos relatos narrados en primera persona del singular. Como dice Daniela Alcívar Bellolio (2011) –en relación con *Mis dos mundos*–, aquí la primera persona, cuando adopta la actitud confesional, no supone, sin embargo, la transmisión de una corriente de interioridad, sino que, más bien, se constituye como el espacio de una

²¹ Cfr. “en la biblioteca toda página es por definición un material” (Chejfec *Modo linterna* 139).

intimidad que se exterioriza.²² El novelista que asiste al congreso de escritores, hace un recuento de su fallida intención de fotografiar las guacamayas. Pero, asimismo, habla del alcance de sus frustraciones y del ya mencionado deseo de comenzar de nuevo, motivado por una pulsión documental sin la cual se siente al borde de la disolución. Es decir que el sujeto requiere de la confirmación –la autenticación– que la materialidad de un documento brinda para lograr sustraerse a las potencias de desintegración e irrealidad que parecieran dominar el orden de lo real.

De todos modos, esa necesidad de aferrarse a los objetos del afuera para evitar que el sujeto se desrealice, no conduce a la desesperación del “yo”, sino a una suerte de mediana indolencia. En buena medida, el carácter desapasionado de ese “yo” que habla en el relato “Novelista documental” se acentúa por el manejo de la sintaxis y los tiempos verbales. Por momentos, la puntuación que divide el párrafo en oraciones breves, sumada al tiempo verbal presente, le da a la narración un tono observacional y despojado. Al estilo telegráfico se superponen reflexiones anotadas casi al pasar y, de pronto, enunciados que expresan una interioridad supuestamente desgarrada:

Ahora es de mañana y me dirijo hacia la sala de conferencias. He recuperado mi cámara de fotos, pero no he vuelto a ver a la empleada ni a los loros. Tampoco los escucho. En el desayuno, quizá por la ausencia de sus voces no puedo dejar de pensar en ellos, en dónde estarán. Este pensamiento me mortifica. (118)

Hay cierta frialdad en esa confesión de martirio, como si la declaración estuviera al borde de la impostura, aunque no llegase a ser, propiamente, una simulación.

²² “Esta noción de intimidad, contraria a la que la considera lo más privado de lo privado, aquello que guardamos en lo más profundo de nuestro ser y ocultamos celosamente de miradas ajenas, la considera un efecto del lenguaje, aquello que las palabras quieren pero no pueden decir, y que necesita del concepto de distancia para existir. Implica una distancia que permite a la lengua resonar. Ese espacio, curvatura o arruga, está en el interior del sujeto y es lo que permite al sonido de la propia voz viajar lo suficiente como para poder, al chocarse contra un obstáculo, crear un eco, una señal audible. La extrañeza que resulta de la percepción de la propia voz a destiempo de su emergencia descompone la identidad del sujeto con respecto a sí mismo e impugna sus pretensiones de individualidad, escenificando un intervalo que enrarece la unidad del sujeto y de su discurso” (Alcívar Bellolio “La movilidad de los espectros” 16).

En efecto, existe una tendencia al patetismo en los narradores en primera persona de *Modo linterna*. No obstante, no se presentan como subjetividades desgarradas que confiesen abiertamente los motivos de su malestar. Lo que se produce, en cambio, es cierto giro espectacular en la exhibición de una interioridad en aflicción. Mariana Catalin, en relación con *Mis dos mundos*, dice que en esa novela “hay por momentos una exacerbación de ese no poder, de la depresión del narrador, que llega hasta el límite de la ironía” (*Con los ojos bien abiertos* 178).²³ Pero incluso cuando esas reflexiones patéticas acontecen, lo que en verdad sucede es que la voz narrativa es hablada por lo patético. El sujeto se ahueca para hospedar una corriente de reflexión o de pensamiento que no hace mella en él, que no lo afecta ni parece transformarlo, sino que simplemente se sirve de él para acontecer. La reflexión no supone consuelo o alivio; asume, en cambio, la forma de un murmullo anónimo.²⁴

La filosofía contemporánea ha explorado sistemáticamente el campo de la impersonalidad. Según Roberto Esposito, lo impersonal

se sitúa fuera del horizonte de la persona, pero no en un lugar que no guarde relación con ella, sino más bien en su confín. (...) Lo impersonal (...) es el límite móvil, el margen crítico, que separa la semántica de la persona de su natural efecto de separación. Bloquea su resultado de reificación. No es una negación frontal –como lo sería una filosofía de la antipersona–, sino su alteración, su extraversion hacia una exterioridad que pone en tela de juicio e invierte su significado prevaleciente (27).

Esposito traza un recorrido a través de los distintos aportes que pensadores contemporáneos han hecho acerca del concepto de impersonalidad. En este sentido, el autor destaca que el análisis de Maurice Blanchot intensifica las investigaciones de Emmanuel Levinas, para quien la expresión impersonal *il y a* del idioma francés indica que el existir es “una experiencia en la que se pierde la

²³ Catalin establece, además, una conexión entre patetismo y movimiento hacia el ensayo: “Y es el modo en que se juega el patetismo en la articulación de la primera persona el que pone en primer plano el arriesgarse del cuerpo del sujeto en el enfrentamiento con su objeto que conlleva el movimiento ensayístico. Un énfasis en lo que de práctica tiene el ensayo (...), que se efectúa, además, en el presente con el que comienza la narración y en dos construcciones cohesivas que se reiteran insistentemente: ‘más adelante’ y ‘en realidad’” (*Con los ojos bien abiertos* 179-180).

²⁴ Cuando comenta el pensamiento del afuera de Foucault, Esposito sintetiza: “A diferencia del ‘yo pienso’, retirado en la interioridad de la reflexión, el ‘yo hablo’ se vuelca a una exterioridad donde el que habla es más bien el lenguaje, en la forma impersonal de un murmullo anónimo” (195).

distinción entre ser y nada, día y noche, vida y muerte” (187). Blanchot amplía el *il y a* de Levinas con su noción de lo neutro, pero también invierte la valoración. Mientras que Levinas considera la impersonalidad como una prisión de la que hay que salir, así sea mediante la formulación del dispositivo de la persona, Blanchot ve lo impersonal como “el lugar mismo, por cierto que inhóspito y elusivo, pero inevitable y destinado, de nuestra existencia” (188). No es posible evadirse de ese carácter impersonal de la existencia, ya que constituye la dimensión más intensa del afuera mismo. La noción de lo neutro, entonces, articula el pensamiento de Blanchot en torno a lo impersonal.²⁵ Ahora bien, la escritura literaria fue al encuentro de lo neutro antes que el pensamiento filosófico. Esto se manifiesta en el uso, en la novela moderna, de la tercera persona, que habla de la renuncia del escritor a la posibilidad de decir “yo” en favor de que los personajes se expresen:

Hasta que en un determinado momento, al final del período moderno, en el corazón de la impersonalidad se determina un desdoblamiento adicional entre el retiro del novelista tras bambalinas, representado de manera ejemplar por Flaubert, y el mucho más devastador descentramiento efectuado por Kafka. Con él, la ausencia de la voz narrativa penetra, como una irreductible ajenidad, no sólo en la subjetividad de los personajes, sino en la estructura misma de la obra (188-189).

Ya se trate de textos en primera o en tercera persona, los relatos de *Modo linterna* están escritos con el murmullo de lo anónimo. Incluso cuando lo que habla es un “yo”, no habla para restablecer la prepotencia de la persona, sino para explorar el vértigo y la densidad de eso que se llama mundo. Como el narrador de “Vecino invisible”, el sujeto vacilante y decididamente desvaído está ahí para alojar en sí o para intentar –aunque resulte infructuoso– aprehender los datos de lo real.

²⁵ Lo neutro es aquel o aquello que sin poder ser sujeto tampoco es nunca objeto; no es, por lo tanto, uno u otro, sino *ni* uno *ni* el otro. La formulación de Blanchot permite pensar la alteridad por fuera del dispositivo de la persona, según Esposito, y esto habilita la posibilidad de reconocer en el Otro una profunda ajenidad. Por otro lado, Esposito señala que existe cierta reticencia en Blanchot a usar el término “impersonal”, por considerar que sigue preso de la dialéctica que se propone criticar: “Claro está que los motivos de la desconfianza de Blanchot respecto de la noción, que él mismo empleó en otras ocasiones, de ‘impersonal’ no han de adscribirse a un residuo de apego a la persona. Al contrario: cuando Blanchot escribe que ‘lo impersonal no garantiza suficientemente el anonimato’, se propone evitar el riesgo de recuperación dialéctica implícito en todo negativo interno. En tanto que el término ‘impersonal’ permanece, de hecho, bien que de manera contrastiva o privativa, en el horizonte de sentido de la persona, la referencia a lo neutro abre un campo semántico absolutamente inédito” (Esposito 185).

Apertura

Efectivamente, el narrador de “Vecino invisible” dice estar “embargado por la densidad de la experiencia” (Chejfec *Modo linterna* 19) y, al decirlo, no hace más que expresar la sobrecarga psíquica que es efecto de una predisposición hacia el afuera. De visita en la casa de una “comadre” de Rafaela Baroni en la montaña, el narrador y la artista contemplan cómo un oso perezoso asciende hasta la copa de un árbol. El animal, debido a su lentitud, se constituye en modelo posible para una manera de estar en el mundo: “la pereza (...) en realidad evaluaba sin apuro las condiciones imperantes” (19). Precisamente, la falta de apuro es condición de posibilidad para el modo de aproximarse a lo real que el narrador practica.

Al igual que en las anteriores novelas de Chejfec, en *Modo linterna* se expresa una preocupación constante, que atraviesa todos los relatos, por los modos de experimentar los datos de la realidad. En ese sentido, Fermín Rodríguez considera que “el escritor persigue ‘señales elementales’, signos no verbales que ponen en marcha un metódico trance de pensamiento-escritura, abierto a la riqueza sensible de situaciones virtualmente inagotables que se despliegan y verifican en la textura de una escritura con vocación ‘documental’” (s/p). Dado el carácter autoconsciente que predomina en estos textos, no es extraño encontrar pasajes como el siguiente, en el que se enuncia de manera inequívoca cuál es o cuál debería ser la predisposición del artista ante lo real: “un escritor es alguien abierto al mundo, un ser curioso por todo lo que ocurre y alguien para quien ningún saber resulta ajeno o extravagante” (*Modo linterna* 199). Si bien el enunciado pertenece al relato “Hacia la ciudad eléctrica”, se puede afirmar que reenvía al momento de “Novelista documental” en que el protagonista se sorprende por la falta de curiosidad de su colega para con la presencia de las dos guacamayas y es posible, además, señalar que esa vocación de apertura es transversal al resto de la colección y funciona, por cierto, como una declaración programática.

El movimiento de apertura tiene como reverso inescindible el reparo, o lo que Reinaldo Laddaga llama “la confesión de la pobreza”.²⁶ A ese reparo alude el título de la colección, a un modo precario de iluminar esas zonas de la experiencia que el sujeto percibe. La expresión “modo linterna” proviene del mundo de la telefonía celular, ya que es un dispositivo que se encuentra en cada aparato, y específicamente en el libro, se la menciona en el relato “Una visita al cementerio”, que narra la visita de tres personajes a la tumba de Saer en el cementario de Père-Lachaise. Un narrador, un teólogo, un ensayista y –momentáneamente– un músico se reúnen en París y resuelven comer juntos en una *brasserie*. En algún momento el narrador²⁷ compromete al ensayista y al teólogo en una visita al cementerio, con el objetivo de emprender un “peregrinaje urbano al lugar de Saer” (81), un escritor por el cual el narrador siente una devoción religiosa: “piensa que es Saer el único escritor cuya presencia difusa, o recuerdo –o la tríada de las circunstancias mencionadas–, le produce un tipo de estremecimiento que no dudaría en llamar espiritual” (82).²⁸ De modo que el acto de enfrentarse a la tumba de Saer se traduce, para el narrador, en una necesidad imperiosa de cerrar un círculo, según su propio lenguaje privado.

Como el nicho se encuentra en una galería oscura, el teólogo se sirve de una tecnología que da una luz precaria. Por eso, pone en modo linterna su teléfono móvil: “la estela irradiada por el teléfono invade zonas igual a una marea insaciable que consume oscuridad a medida que avanza” (93). A la pesquisa, de todos modos, la concluye el personaje del narrador, cuyas exclamaciones de júbilo atraen a los otros dos. Un nuevo contratiempo se produce cuando quieren documentar el hallazgo, porque el ensayista no puede accionar el flash de la cámara. Una vez más, será el teólogo quien, con su celular en modo linterna, permitirá iluminar la tumba y tomar la fotografía.

²⁶ Es un gesto de enunciación que Laddaga vincula con Borges, en la medida en que es uno de los elementos de la “constelación borgiana (...) que es central en los textos de Chejfec de los primeros años” (280) y que persiste, aunque sea de manera atenuada, en sus producciones más recientes.

²⁷ El narrador es, en este caso, el nombre indeterminado de uno de los tres protagonistas, y no debe confundirse con la voz narrativa en tercera persona.

²⁸ Sobre la reconocida deuda de Chejfec con la obra de Saer, véase lo que dice el propio autor cuando reconoce que el contacto con la estética del escritor santafesino le proporcionó nuevos modos de pensar las posibilidades de la literatura (Siskind “Entrevista” 35-36).

La anécdota se conecta con un pensamiento anterior del narrador, cuando todavía no se ha producido el hallazgo: “Se pone a pensar y supone que, en un punto, de los narradores no debería esperarse otra cosa: poco más que una irradiación discontinua, por otra parte sin resultados garantizados” (92). Nuevamente, el movimiento de apertura –de voluntad de ir al encuentro del afuera– y de repliegue –la confesión de pobreza–. Por eso, la iluminación a la que puede aspirar un narrador es discontinua y se sirve de herramientas que, a lo sumo, pueden dar un conocimiento incompleto, siempre parcial, del mundo.²⁹

Sin embargo, la autoconsciencia de las limitaciones no implica suspender la curiosidad; más bien, lo contrario. En “El seguidor de la nieve”, el protagonista vive con asombro la copiosidad de las nevadas en un suburbio de Nueva Jersey: “La nieve. Lo menos familiar de todo, y por ello quizá lo desbordado y hasta lo pintoresco por excelencia, lo que escasea y se mira con los ojos bien abiertos” (162).³⁰ Investiga la materialidad de la nieve: volumen, claridad, usos, velocidad de caída, suspensión. También se interroga por la relación entre nieve y silencio; en este caso, la superficie nevada es un acolchado que absorbe los ruidos e introduce una nueva temporalidad. A continuación, el personaje imagina un grupo de individuos que, al igual que él, sientan adicción por un determinado objeto del entorno circundante, a tal punto que cada uno tomará la denominación de su objeto:

El seguidor imagina un ejército vocacional de perseguidores, todos adictos a diferentes cosas. El buscador de cavernas, el merodeador de ruinas, el investigador de lluvias, el sondeador de alturas, el especialista en mares, el cazador de puentes, el detective de piedras, el rastreador de vientos, el interpretador de ruidos. La hermandad de secuaces, cada uno sometido a su propia curiosidad (159).

Este interés minucioso por las formas de lo real está también en la atención por los objetos que muestra la protagonista de “Los enfermos”: “Ella advierte que

²⁹ Como dice Rodríguez: “Además de una estética, el materialismo perceptivo de Chejfec es también una política de la percepción. La conexión inmanente con las cosas y sus aristas básicas, la escucha fina y atenta –documental– del plano sensible donde se traman los procesos, dependen de una sensibilidad micropolítica que nos sitúe más allá de las formas de significación existentes” (s/p).

³⁰ La expresión “con los ojos bien abiertos” cierra el manifiesto del primer número de revista *Babel*, de la que Chejfec formó parte. Cfr. Catalin *Con los ojos bien abiertos* 4-5.

sería capaz de permanecer un tiempo interminable bajo ese estado de contemplación difusa. Mirar y mirar, impregnarse de a poco, presenciar un rumor” (69). Lo interesante de este pasaje es que de él se infiere una advertencia: la aprehensión del mundo por el sujeto puede muy bien conducir a lo indeterminado y lo difuso. Efectivamente, aquí, como en otros relatos de la colección, se muestra el carácter inacabado del acto de percibir.³¹ Incompleto no solo porque se sabe que la tarea de aprehender lo real es una tarea imposible, sino también en razón de que esa actividad, en *Modo linterna*, se quiere precaria, discontinua. Pero, además, la indeterminación que invade al sujeto de la percepción es constitutiva, al mismo tiempo, de aquello que se percibe. Como le sucede al narrador de “Vecino invisible”, a quien la ciudad se le presenta “dócil e incomprensible, hospitalaria y artera en un mismo movimiento” (9).

La exploración de lo sensible tiene como premisa el abandono de la pretensión de totalidad. A lo que se puede aspirar es a traducir, por medio del lenguaje, datos dispersos. En esa operación, se producen destellos diminutos de inteligibilidad. Cada vez más, la escritura de Chejfec tiende a generar monstruos narrativos, híbridos, que permitan revelar fragmentos de mundo y que sostengan el ingreso de una exterioridad que, así como se muestra, simultáneamente, se oculta.

Bibliografía

Alcívar Bellolio, Daniela. “La movilidad de los espectros. Intimidad y movimiento en *Mis dos mundos* de Sergio Chejfec”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 2011. Web. Fecha de consulta: 28/03/2018.

---. “Paisajes de la crisis, crisis de los afectos: *El aire* de Sergio Chejfec”. *Anclajes* XX.2 (2016): 1-16.

³¹ Laddaga dice, en relación con *Baroni: un viaje*, que “basta detenernos, observar con atención las formaciones del lenguaje (porque las frases de las que el libro está hecho son, invariablemente, formaciones, en el sentido en que usamos las palabras para referirnos a las formaciones geológicas) para que el sentido se vuelva gradualmente menos claro hasta ser, digamos, algo así como un pulso que resta en el borde de la desaparición” (284-285).

Berg, Edgardo Horacio. "Ficciones urbanas". *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 10 (1998): 23-37.

---. "Paseo, narración y extranjería en Sergio Chejfec". *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura*. Ed. Dianna C. Niebylski. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2012. 45-56.

---. (2015). "Sobre *Modo linterna* de Sergio Chejfec". *Sala Grumo*, 2015. Web. Fecha de consulta: 28/03/2018.

Carrión, Jorge. "Entre Sebald y Google". *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura*. Ed. Dianna C. Niebylski. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2012. 289-300.

Catalin, Mariana. "En el borde de los paisajes culturales: otros, artes y yo en *Baroni: un viaje* y *Mis dos mundos*". *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura*. Ed. Dianna C. Niebylski. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2012. 255-276.

---. *Con los ojos bien abiertos*. Bizzio, Chejfec, Babel. Rosario: Fiesta E-diciones, 2014. E-book.

Chejfec, Sergio. "El escritor dormido". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. 15 (2010): 151-157.

---. *Modo linterna*. Buenos Aires: Entropía, 2013.

Contreras, Sandra. "Sergio Chejfec, iluminaciones profanas". *Revista Iberoamericana*. LXXXIII.261 (2017): 813-822.

Delgado, Sergio. "El personaje y su sombra. Rerealismos y desrealismos en el escritor argentino actual". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. 12 (2005): 1-22.

Dettman, Jonathan. "Epic, novel, and subjectivity in Sergio Chejfec's *Lenta biografía*". *A Contra corriente* VI.2 (2009): 46-63.

Esposito, Roberto. *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

Laddaga, Reinaldo. "La confesión de la pobreza. Un cierto Borges en *Baroni: un viaje* y otras obras de Chejfec". *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura*. Ed. Dianna C. Niebylski. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2012. 277-287.

Moreno Villamediana, Luis. "Gramática del viaje en *Cinco y Los incompletos*". Sergio Chejfec: *Trayectorias de una escritura*. Ed. Dianna C. Niebylski. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2012. 221-233.

Oliver, María Paz. "Los paseos de la memoria: representaciones de la caminata urbana en Cynthia Rimsky, Sergio Chejfec y Eduardo Halfon". *Iberoromania* 83 (2016): 16-34.

Rancière, Jacques. *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires: Manantial, 2015.

Rodríguez, Fermín. "Reseña: *Modo linterna*, de Sergio Chejfec". *Otra Parte Semanal*, 2013. Web. Fecha de consulta: 28/03/2018.

Romero, José Luis. *La ciudad occidental. Culturas urbanas en Europa y América*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009.

Sarlo, Beatriz. "La ficción inteligente"; "Anomalías. Sobre la narrativa de Sergio Chejfec". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007. 391-397.

Siskind, Mariano. "Entrevista a Sergio Chejfec". *Hispanamérica* 34.100 (2005): 35-46.