



**EL TANTEO DE LA ESCRITURA Y SU MARCA TEXTUAL: COORDENADAS
SOBRE LA GUERRA Y LA MIGRACIÓN EN LENTA BIOGRAFÍA (1990),
DE SERGIO CHEJFEC**

**THE EXPLORATORY NATURE OF WRITING AND ITS TEXTUAL MARK:
COORDINATES ON WAR AND MIGRATION IN LENTA BIOGRAFÍA (1990),
BY SERGIO CHEJFEC**

Francisco Salaris Banegas

Resumen

La migración y la guerra son temas centrales en *Lenta biografía*, la primera novela del escritor argentino Sergio Chejfec, a pesar de resultar siempre desplazados por devaneos en torno a los modos en que se puede narrar una historia. La migración se traslada, en el proyecto estético de Chejfec, a la escritura, que pierde su poder asertivo y funciona mediante procesos de acercamiento y de alejamiento, mediante dudas, correcciones y especulaciones. El texto registra esas huellas del tanteo, porque para Chejfec cualquier forma posible de lo real se construye en una simultaneidad absoluta con la propia escritura. En este trabajo interesa mostrar, entonces, cómo los fenómenos migratorios y bélicos se convierten en problemas inherentes a lo literario con el fin de articular un texto que no puede perder nunca su carácter de borrador, y cuya lentitud echa por tierra cualquier empresa narrativa totalizante.

Palabras clave:

Chejfec; migración; guerra; escritura; trauma

Abstract

Migration and war are central themes in *Lenta biografía*, the first novel by Argentine writer Sergio Chejfec, although they are consistently displaced by musings on the ways in which a story can be told. In Chejfec's aesthetic project, migration is transposed into writing, which loses its assertive power and operates through exploratory processes of approach and withdrawal, of doubts, corrections, and speculations. The text records these traces of exploration, since for Chejfec any possible form of reality is constructed in absolute simultaneity with the writing. This paper seeks to show, therefore, how migration and war-related phenomena become problems inherent to the literary, shaping a text that can never shed its draft-like quality, and whose slowness undermines any totalizing narrative enterprise.

Keywords:

Chejfec; migration; trauma; war; writing

* * *

Referencia: Banegas, F. S. (2025). El tanteo de la escritura y su marca textual: coordenadas sobre la guerra y la migración en *lenta biografía* (1990), de Sergio Chejfec. *Cultura Latinoamericana*, 41(1), 114-130. <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2025.41.1.7>

Fecha de recepción: 31 de marzo de 2025; fecha de aceptación: 10 de junio de 2025.



EL TANTEO DE LA ESCRITURA Y SU MARCA TEXTUAL: COORDENADAS SOBRE LA GUERRA Y LA MIGRACIÓN EN LENTA BIOGRAFÍA (1990), DE SERGIO CHEJFEC

Francisco Salaris Banegas¹

Universidad Nacional Córdoba

<https://orcid.org/0000-0002-5519-3976>

Francisco.salaris@mi.unc.edu.ar

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2025.41.1.7>

Introducción

Por su posición en la literatura argentina y por la genealogía electiva a la que se incorpora, Sergio Chejfec resulta un autor interesante para pensar, por un lado, la relación entre algunos problemas fundamentales de teoría literaria, y por el otro, los problemas de la migración y de la guerra. Aunque a primera vista guerra y migración no son temas privilegiados en su obra, lo cierto es que —y esto puede verse como una primera hipótesis del trabajo— son elementos que forman un tríptico con otros desplazamientos fundamentales: los desplazamientos forzados durante la última dictadura cívico-militar en Argentina y los paseos por la ciudad, la *flânerie*. El alejamiento que Chejfec establece —en sus obras y en sus lecturas, en su crítica— con respecto a la posibilidad de una “literatura social”, entendida en su vertiente más política y comprometida, conduce a pensarlo en relación con otros grandes escritores argentinos, entre los que puede mencionarse, postBorges, a Juan José Saer y a César Aira. Para Chejfec resultan interesantes “las novelas donde lo social representa un problema para ser representado,

¹ Francisco Salaris es doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como profesor a cargo en la cátedra de Literatura Europea Comparada en la misma universidad. Participa en el Núcleo de Estudios Contemporáneos en Literaturas Migrantes. Ha realizado estancias de investigación en el extranjero y publicado numerosos artículos en revistas académicas nacionales e internacionales.



[...], donde adopta la forma de la redundancia, de la negación, de la arrogancia, de lo perfecto o de lo imposible”, y por lo tanto su tarea como escritor no consiste en convencer o en resultar asertivo (Chejfec citado por Quintana, 2012, pp. 59-60). Este punto es importante porque lleva a pensar desde un lugar particular —altamente especulativo y vinculado de manera inevitable con los problemas de la literatura— los fenómenos bélicos y migratorios. *Lenta biografía*, su primera novela y de la que se ocupará este trabajo, se publicó en 1990 en Buenos Aires, poco tiempo antes de que el autor emigrara —a Colombia y luego a Nueva York—, y es la obra que aborda de forma más directa estos procesos: la migración del padre del narrador —¿el padre de Chejfec?— y el recuerdo de la guerra.

En el origen de *Lenta biografía* hay un proyecto —la intención del narrador de escribir su propia vida— que luego se transforma —la intención del narrador de escribir la vida de su padre, un emigrado polaco que llegó a Argentina escapando de la persecución contra los judíos y de la guerra— y ambos proyectos acaban fracasando. Y es que los proyectos se ven impelidos por una serie de desavenencias que resultan imposibles de sortear: el propio pasado está determinado por el pasado del padre; el pasado del padre es desconocido, pues nunca deja entrever qué ocurrió antes de su emigración a la Argentina; la historia y la virtualidad de la historia —es decir, la historia que se imagina y nunca se comprueba— requieren de discusiones que ocupan páginas y páginas; la lengua no es capaz de abarcar el marco inmenso de la realidad, etc. El resultado, entonces, es una afrenta al género biográfico, ya que lo único que puede rescatarse de la vida del migrante son hipótesis improbables.

Una primera observación se desprende ante esta presentación general de la novela: nuestras vidas se explican por las vidas de nuestros padres, por lo que la reconstrucción genealógica es una búsqueda íntima,² que se entretije a partir de la aproximación a historias y culturas que a menudo son ajenas —las de la migración—. Como el padre nunca revela ningún detalle de su historia, el narrador intenta deducirla de sus gestos, de sus movimientos y de su forma de hablar;³ también

2 Utilizo este adjetivo a conciencia de que, de acuerdo con algunas teorizaciones recientes, la intimidad se deja ver como un desvío, como un “efecto de escritura (literaria)” para, de esta manera, revelar(nos) lo que de extraño hay en nosotros: “lo íntimo tiene que ver con la manifestación de una distancia indecible que impide tanto identificarse, apropiarse sin restos de uno mismo, como ser identificado; una distancia que fuerza la enunciación, hace hablar o escribir, y transforma secretamente cualquier performance autobiográfica en una experiencia de la propia ajenezad” (Giordano, 2013, p. 5).

3 A su vez, de acuerdo siempre con lo que dice el narrador, el padre adscribe también a esta permeabilidad que tiene sus gestos, su habla y sus acciones para develar elementos de su pasado: “Creía [...] que mi padre se cuidaba adrede de realizar gestos, decir palabras o guardar



comienza a imaginarla, intentando delinear los rostros de sus tíos a partir del rostro de su padre. Esta precaria reconstrucción del pasado aparece también en las historias que cuentan los amigos de su padre cada vez que se reúnen a beber anís y a hablar en yiddish. Las reflexiones del hijo se intercalan entonces con las intervenciones de dos narradores que intentan reconstruir la historia de un conocido en común al que se refieren como “el perseguido”. Las versiones se contradicen, se bifurcan. El narrador va tocando, de forma fragmentaria, diversos temas: las relaciones entre los pensamientos y los recuerdos, la posibilidad de imaginar los recuerdos, la concepción judía de la historia, etc. La prosa es altamente especulativa: el narrador dice y a la vez corrige, revisa, se desdice. El texto se abre como una gran virtualidad cuyos caminos se bifurcan y no siempre llevan a algún lado. Al final, el narrador confirma la imposibilidad de congeniar realidad con lenguaje: ninguna vida ha sido nunca contada. Es precisamente esa dimensión especulativa del texto, como veremos, la que traslada la migración a la escritura, convirtiéndola en un permanente desplazamiento; desde ese lugar móvil y poroso, Chejfec consigue acercarse de una manera particular a los acontecimientos traumáticos de la vida de su padre —y de la suya propia—.

Texto y cuerpo como borradores

Lenta biografía es una novela cuya escritura, a partir de las huellas de acontecimientos traumáticos transgeneracionales —porque el narrador por momentos parece sentir en carne propia el trauma paterno de la migración y de la guerra— avanza cuestionándose a sí misma; es decir que, continuando una gran tradición de la literatura del siglo XX, la imposibilidad de la escritura se convierte en materia narrable. La desconfianza en el poder del lenguaje deja permanentemente sus marcas materiales, y el narrador vuelve permanentemente sobre lo escrito para revisarlo o explicarlo:

como antes puse: «mi padre dejaba ver», «nosotros nos inclinábamos por sumirnos con sigilo en», fueron en definitiva hechos que sucedieron y que por lo general al mismo tiempo se complementaron en mucho” (Chejfec, 2007, p. 17); “Por eso, quizá, recién escribí —textualmente— «frucción y fragilidad»... (p. 35).

determinadas actitudes que pudiesen reflejar de un modo claro y evidente espacios, tramos o —desde su óptica— intimidades de su pasado” (Chejfec, 2007, p. 37).



Los corchetes, que abundan en la novela, son también marcas textuales que contribuyen a romper la ilusión literaria —si es que se puede hablar de eso en Chejfec— y convierten lo leído en un trabajo en proceso, con la sombra del escritor inclinándose sobre el texto. Para citar solo dos ejemplos: luego de un espacio en blanco, uno de los párrafos comienza así: [¿Hay algo menos irreal que lo que nos imaginamos?] Mi padre cantaba, de cuando en cuando” (p. 14). En otro momento, el narrador parece resumir para él, en una frase, la idea general del párrafo: “[Sutil pretérito el de las cosas muertas.] Siguen vivas, continuando, en la memoria de uno y sin embargo ya no son” (p. 21). Feiling se ocupó de los corchetes en su nota a la novela, e indica allí la dimensión hipotética que le aportan al texto:

Lenta biografía [o Senos originarios] abunda en paréntesis rectangulares. El carácter conjetural de lo que el narrador escribe se vuelve, a veces, más conjetural aún; existe obviamente un editor, que inserta los paréntesis y quizá esté preparando el aparato crítico” (Feiling, 1990, p. 5)

Feiling detecta entonces dos niveles que vuelven conjetural el texto: por un lado, el narrador (los “pienso”, “creo” y “quizá”, modulaciones de duda o inseguridad, abundan y mantienen un enorme grado de inestabilidad) y, por otro lado, un “editor” —es decir, alguien que ya tiene la obra ambigua entre manos y efectúa marcas al costado, entre corchetes—, que, dice Feiling, parece estar armando un aparato crítico. La afirmación es naturalmente irónica, pero también motiva a pensar que *Lenta biografía* incluye la crítica como una emanación del contenido, de cierta reflexividad de la prosa. La obra pone en tensión, entonces, la separación tradicional entre narrador y escritor, y además deja en constante suspenso su conocimiento y sus certidumbres. La prosa es el terreno en el que se asienta la duda: cuando habla de su padre, por ejemplo, el narrador oscila entre el tiempo pasado y el presente, que nunca llega a definirse: “Su interés radicaba —radica— en ellas” (p. 18); “elegía —elige— un punto cualquiera de las tablas largas y se dedicaba a observarlo detenidamente” (p. 20).

Esta inestabilidad del texto, que se mantiene siempre en suspenso, vuelca la migración familiar hacia lo que podríamos llamar una migración escritural, de manera tal que, aunque la historia verdadera nunca pueda contarse —porque las huellas del pasado ya no existen, el padre habla a duras penas español y solo hay lugar para la intuición—, se construye una suerte de aura fantasmática de desplazamientos que recupera, como componentes esenciales, la dislocación lingüística y



cultural del migrante, la amenaza en ciernes de un pasado irresuelto y el tanteo de una escritura que nunca puede concretarse.⁴

Con todas estas ambigüedades e inestabilidades que se dan en la materialidad de la escritura, el texto se construye como un borrador o, para decirlo de otro modo, el borrador deviene texto. Y es que en la obra de Sergio Chejfec la escritura *escrita* (valga la redundancia) resulta de vital importancia, ya que allí comienza el mundo: la representación no preexiste, sino que se da un proceso simultáneo entre el mundo y la letra.

Sin duda, estas características conspiran contra el proyecto biográfico, que se caracteriza por ser asertivo y no dubitativo. La identidad que resulta de esta distorsión es difusa, y se expresa como un conjunto de posibles combinaciones más que como una entidad esencialista. Niebylski lo explica así: “En estos y otros relatos de Chejfec el *tempo* de la biografía, de la historia, o del recuerdo, se ve constantemente interrumpido por los espacios en blanco de sujetos que presienten o viven su identidad como algo intermitente, ambiguo e inseguro” (2012a, 14). La afirmación de Niebylski resulta particularmente interesante por el uso de la expresión “espacios en blanco”, que tiene su origen en el mundo de la escritura; en efecto, Niebylski advierte la primacía de la escritura por sobre la vida unas líneas antes, cuando sostiene que “*Lenta biografía* tiene mucho de *grafía* —el móvil de la narración es la búsqueda de una escritura que pueda captar el acto de recordar como un proyecto de imaginación— y muy poco de *bios*” (p. 14). Y en ese marco, la “lentitud” que anuncia el título y que concreta el estilo de la prosa tiene más que ver con los tiempos geológicos que con los movimientos históricos que determinan una vida.

La lentitud es inevitable porque el proyecto biográfico se torna imposible cuando sus dos momentos fundamentales, el comienzo y el final, no pueden dilucidarse: dónde comienza la vida de uno determina la monumentalidad de la empresa, y el término puede extenderse todo lo que el biógrafo lo desee. Pero la lentitud se debe también al carácter farragoso de la lengua, que debe lidiar no solo con recuerdos desconocidos, sino también con un sujeto migrante que se siente más cómodo en una lengua hablada —el yiddish— que en una escrita —el español—. *Mónica Szurmuk* afirma, de hecho, que “el idioma mismo

4 Benoît Coquil concibe estas inestabilidades de la lengua bajo la forma de la extranjerización [*ostranenie*] de los formalistas rusos, y sostiene que “están vinculadas con diferentes formas de migraciones que Chejfec trata de documentar en *Lenta biografía*: la migración geográfica primera, por supuesto, pero también las transferencias que derivan de allí y que son de orden discursivo, generacional, lingüístico y cultural” [“sont liées aux différentes formes de migrations dont Chejfec cherche à établir le témoignage dans *Lenta biografía*: la migration géographique première, bien sûr, mais aussi les transferts qui en découlent et qui sont d'ordre discursif, générationnel, linguistique et culturel” (Coquil, 2019, p. 2)].



es forzado a replicar otro idioma (el ídish) en el que transcurre la mayor parte del relato” (2008, p. 312). Ante unos recuerdos que parecen estar hechos sólo para ser descifrados en su idioma original, la prosa de la novela se torna lenta, reversible, y por lo tanto percibe lo real únicamente a partir de su dimensión especulativa. Ante la pregunta “¿Cómo serán —habrán sido— sus hermanos?”, reflexiona:

Esas preguntas eran, ahora pienso, una manera sutil de imaginar: yo imaginaba caras, gestos, ojos. También eran la forma de pensar la familia que mi padre no tenía. Suponía las caras de mis tíos como variaciones leves de la suya, a pesar de que a sus voces les concedía mayor flexibilidad: podían ser más agudas o graves que la de él. Creo que si mi imaginación era más permisiva en relación con ellas que con las caras, lo fue justamente porque con su voz mi padre se distanciaba —de un modo permanente— de lo que me rodeaba: él hablaba otros idiomas y hablaba —habla— mal el mío. (p. 12)

“Es como si los muertos nos visitaran a los vivos, pero ataviados por nosotros” (p. 13), concluye el narrador, en una frase que bien podría ser de Nabokov o de W. G. Sebald y que se repite otras veces en la novela. Por otra parte, el pensar en sus tíos lleva al narrador a identificarse con el pasado de su padre, es decir, a reconsiderar el comienzo de la biografía, al que nos referimos más arriba. Como lo sabe el lector más adelante, la familia del padre fue asesinada por los nazis antes de que este viajara a la Argentina, y por eso resulta interesante que el narrador se refiera a sus tíos como “desaparecidos” —más específicamente: habla de “su carácter de desaparecidos” (p. 13) —, utilizando una palabra de enorme resonancia en la historia argentina reciente.⁵ De esta forma, se crea un lazo entre el nazismo y la dictadura argentina que puede ser una clave de lectura posible de la novela, sobre todo teniendo en cuenta la dimensión que el pasado reciente cobrará en *Los planetas* (Cfr. Cohen de Chernovagura; Conde de Boeck, 2020, p. 62ss). El retorno de estos muertos/desaparecidos adquiere un carácter traumático, tanto para el padre —ya que determinan su origen— como para el hijo: “Ellos eran su sombra natural, el pasado y el espacio virtual desde donde él había venido. (Fisgoneaba, oteaba, prácticamente vigilaba su cara para suponer las posibles variaciones de las arrugas y los gestos relacionados con aquel conjunto misterioso e inexistente que había sido su seno [...])”

⁵ Para Saraceni, las figuras que articulan *Lenta biografía* son el desaparecido y el sobreviviente. El desaparecido es un “muerto sin cuerpo”, “pero a la vez, esta ausencia del cuerpo muerto es también una forma de presencia intempestiva que ocupa y perturba el presente del superviviente impidiéndole *enterrar* tanto al muerto como al cuerpo” (Saraceni, 2007, p. 61).



(p. 14).⁶ La categoría de “desaparecido” habilita, para los familiares del padre, una dimensión virtual que será fundamental en la reconstrucción biográfica que emprenda el narrador. El material de la memoria, mientras tanto, está constituido por indicios fragmentarios, intuitivos, y por lo tanto los recuerdos que de allí resultan se caracterizan por su precariedad (p. 24). El narrador está atento a los “costados” del pasado que pueda mostrar alternativamente su padre, y para ello también recurre a los objetos que lo rodean y a sus actos rituales, como si de allí pudiera desprenderse sentido: como el padre había sido desde niño zapatero en su pueblo natal, el narrador lo observa inspeccionar zapatos nuevos como si en esas acciones se encontrara la clave de su pasado: “...mi padre se asomaba —se asoma— a las costuras de los zapatos para que nos asomáramos (aún sin saberlo) a las costuras de sus recuerdos” (p. 19). Quintana parte de escenas como esta para afirmar que en *Lenta biografía* “hay un uso del cuerpo y de las sensaciones que le dan otra densidad a la historia substrayéndola del ámbito exclusivo de la especulación intelectual”, de manera tal que “la subjetividad aparece así modelada por capas de percepciones que son solidarias al uso de la escritura y la palabra” (2012, p. 62). Es decir que la densidad especulativa con la que se reconstruye una vida acude a elementos que no están cargados de sentido *a priori* y que exigen una actividad hermenéutica, una interpretación que conduzca a la verdad. A Quintana le interesa ver, entonces, los mecanismos mediante los cuales los cuerpos son atravesados, —*tallados* es el término que utiliza— por las percepciones del narrador, que pretende ver una geografía —la del éxodo judío— en la figura del padre:

Tallar sobre el cuerpo del padre la geografía de los viajes de exilio permanente, inaugurando realidad, una forma de la imaginación que crea espacio a través de una lectura de las costuras de los objetos, las planicies de los cuerpos y sus sudores, el rumiar de la lengua paterna y la de su familia que no conoció, el murmullo y enrarecimiento de ese habla que ante los ojos de él y sus hermanos escuchaban azorados tratando de descifrar [...], los ruidos (el chocar de las copitas), la materialidad que forma y determina las relaciones y los cuerpos. (Quintana, 2012, p.

La “inauguración de *realidad*” es uno de los principios de la poética de Chejfec, y depende exclusivamente de la escritura sobre el papel. La memoria —el estímulo inicial de la escritura de la obra— se (re) construye entonces por decantación y bajo las reglas de una suerte de

6 Cohen de Chernovagura y Conde de Boeck leen desde una perspectiva interesante esta actitud del hijo, como una suerte de invasión de la intimidad del padre: “Paradójicamente, en su procura de restituir el pasado familiar, el hijo somete al padre a una vigilancia donde busca expropiarle el único derecho que el régimen nazi no pudo violar: su derecho a olvidar o silenciar” (2020, p. 62).



coleccionismo: se trata de utilizar piezas separadas —como las de un puzzle—, cuyo contexto ha sido en gran parte difuminado, para crear algo nuevo que pueda pensarse —bajo las reglas de un pacto de lectura— como un pasado real. El narrador, como dice Saraceni (2007), “se atreve a interpretar el secreto, a hacerlo hablar: nunca está seguro del resultado obtenido porque reconoce la arbitrariedad de su memoria” (p. 66). La imagen de la exudación —muy relacionada con la referencia recurrente a la humedad: “Supongo hoy, que es tan húmedo el aire...” (Chejfec, 2007, p. 19)— deviene una metáfora del impacto de los objetos, los gestos y los movimientos, e instaura una poética del recuerdo, que el narrador concentra en uno de los párrafos de la obra:

Los recuerdos —por supuesto— son siempre delicados. Se despliegan, por entre el aire, y una vez que llegan hasta nosotros comienzan a trabajar —con denuedo— ansiosos de puntillismo y originalidad. Aunque sean imprecisos son siempre ellos mismos tal cual son; se dilatan con el calor con que los recibimos y comienzan a producir la exudación —que, por otra parte, los caracteriza tanto que pensamos si ella no será otra cosa que el recuerdo mismo— que los identifica y que deja marcas indelebles en la mente de uno —manchas, superficies, trazas levemente coloreadas que se superponen y diferencian—. (Chejfec, 2007, pp. 36-37)

El fragmento recoge varias ideas que ya habían aparecido de manera aislada en la obra. En primer lugar, los recuerdos son descriptos con palabras de un campo semántico parecido: son delicados, aéreos, se dilatan, se expanden; es decir, se asemejan al estado gaseoso de la materia, que puede ocupar el menor y el mayor espacio posible. En segundo lugar, los recuerdos “trabajan” —“comienzan a trabajar”—, obran sobre sí mismos y sobre el individuo para delinear contornos provisorios, hasta la saturación. Mientras tanto, los individuos los “alimentamos con fatalidad y desapercibimiento”: lo fatal son las reglas que el propio recuerdo impone y a las que el individuo responde tejiendo entre ellos hilos interpretativos.

Dos historias y dos modos de narrarlas

La posibilidad de imaginar detalles y derivaciones de la historia que puedan volverse reales no se concreta en el caso de la biografía del padre —nunca llega a narrarse— pero sí en la historia del perseguido, que ocupa buena parte de la obra. El marco son las reuniones organizadas por el padre con sus amigos en su casa. Allí se habla en yiddish, se recupera el pasado y se bebe anís, y el narrador escucha atentamente algunas de estas conversaciones. Una de ellas rescata los últimos días



de un conocido en común de los presentes y supone una tensión entre dos narradores: la segunda refuta aspectos de la narración del primero y pone en duda su valor como guardián de la tradición y su capacidad de contar historias reales. Los elementos en los que difieren son, tal vez, menores para los trazos gruesos de la narración, pero ponen el foco en un regodeo absoluto con la palabra y el relato: la segunda narradora introduce modulaciones de voz, hace silencios e inserta sorbos de anís en los momentos adecuados de su historia. Las contradicciones entre las versiones, lejos de echar dudas sobre la veracidad de la historia, le aportan una suerte de estatuto de relato popular⁷ que se teje con la riqueza heterogénea de la memoria colectiva. De esta forma —mediante la tensión, la corrección, la opción de elegir entre una alternativa y otra— se constituye el sustrato memorístico de un pueblo que necesita resguardar su pasado. El narrador lo explica así:

...no solamente estas contradicciones no nos incomodaban ni nos vaciaban de interés por ellas, sino que afirmaban nuestra disposición de ánimo [...] a creer [...] que todas ellas conformaban con su diversidad, diferencias y variaciones que había existido una serie de situaciones básicas que generaron en un alto número de personas cierto sentimiento unánime de absoluta incomodidad dentro de la geografía europea a partir de que sus íntimos elementos estaban hechos de —para decirlo con pocas palabras— dolor y miedo. (Chejfec, 2007, p. 78)

La memoria colectiva da testimonio así de un miedo compartido, el de los judíos europeos en la primera mitad del siglo XX. Las contradicciones son rasgos de la vitalidad del pasado, que, al no estar a la vista de todos, muestra contornos naturalmente difusos. Sin embargo, la diferencia entre la historia del perseguido y la biografía del padre es que esta última no puede contarse: no hay versiones que enfrentar, sino más bien una mudez testimonial que se llena, como ya vimos, con especulaciones de todo tipo. Con sus particularidades, en cambio, la estructura de la historia del desaparecido es más bien tradicional —la trama avanza, tiene desenlace— y recoge la ritualidad de los relatos populares, con múltiples oyentes reunidos alrededor de una mesa. Las historias insertas aparecen con frecuencia en las novelas de Chejfec, y pueden pensarse a menudo como *fábulas*. Entre esta fábula y la narración marco hay una serie de relaciones a menudo no tan explícitas, que se dan bajo la forma de espejismos, paralelismos, referencias metaliterarias, etc. La historia que se disputan los dos narradores bien

7 De hecho, la escena recuerda las competencias entre juglares o payadores para contar la mejor versión de la historia.



podría ser la del padre, cuya familia fue asesinada por el régimen nazi: el relato de las circunstancias ajenas, al crear menos resonancias traumáticas, siempre es más fácil de contar que el de las propias. El perseguido llega a su casa tras un largo tiempo y se encuentra con que los invasores ya han pasado por allí. El padre es una figura central también en esta historia, por más que en la primera versión esté agonizando y en la segunda ya haya muerto. El perseguido, que sabe que van a por él, mantiene una tensa conversación con la hermana, y las frases que se dicen son motivos de disputa. Sobre el perseguido se tiende la posibilidad de la muerte, una muerte que está asociada directamente con el padre: allí se acumula el pasado, la tradición, incluso la propia herencia genética que lo condenará. Aunque del perseguido solo sabemos lo que los narradores intuyen —ya que no hay ningún tercero que esté presenciando la escena—, su discurso aparece descompuesto y plagado de silencios, como el del narrador principal de *Lenta biografía*. De hecho, en la historia del perseguido hay por momentos cierta confusión entre los narradores, ya que aparecen algunas frases que son en realidad típicas del narrador de la novela: “Sus brazos parecían una franja casi horizontal sobre la camisa rota y ajetreada del perseguido, mientras su boca masticaba palabras de ese idioma tan parecido a la masticación que referían lamentos, quejas y condenas” (p. 51). El pasaje está inserto en el relato del primer narrador de la historia, pero la fórmula “ese idioma tan parecido a la masticación” pertenece en realidad al discurso del narrador protagonista. ¿Quién está contando entonces la historia? Aunque no alcanzan la complejidad de los juegos de Sebald, las voces narrativas también se entrelazan y se confunden en las obras de Chejfec: Quintana (2004), de hecho, indica que “la voz narrativa [...] se desarrolla a partir de la presencia de otros” (p. 60). El relato marco permea entonces la fábula y la contagia también de la reflexión permanente sobre el lenguaje, una reflexión que implica reflexividad, volver siempre a lo escrito y subsumir el pasado en una cuestión lingüística.

Como ya adelantamos, la negación del padre a dar testimonio (Cfr. Martínez Stasi, 2018) da pie a una serie de elucubraciones que mantienen su pasado en el terreno de lo virtual. El narrador se sorprende por las consecuencias; en lugar de mantenerse intacto por su hermetismo, el pasado parece abrirse y desarrollarse por caminos insospechados:

...antes [...] suponía que el pasado de mi padre se conservaba —dentro suyo: pretérito y aislado— bajo cierto estado parecido de algún modo a la hibernación; pero cuando me di cuenta de que de todas maneras lo que hacía o dejaba de hacer mi padre me manifestaba la gran virtualidad de



su historia —virtualidad que sin duda existía desde un principio, sin duda antes de que yo la descubriera—, comprendí que no tendríamos otra alternativa [...] que la de pretender reconstituir su pasado con exactamente el mismo mecanismo que se suele utilizar para reconstruir los recuerdos. (Chejfec, 2007, p. 72)

Si los recuerdos se reconstruyen mediante operaciones intelectivas, evocativas o imaginativas, entonces el pasado —es decir, la historia— también: no hay nada más real que lo que nos imaginamos pareciera ser el lema del narrador. Y la constatación aparece pronto: solo se cuenta con “una imposibilidad absoluta de reconstruir el pasado de mi padre, y otra relativa de suponerlo” (p. 111). La tarea imaginativa aparece de inmediato para zurcir el problema, aunque articulando tensiones entre ética y estética que pueden ser típicas de los libros sobre eventos traumáticos.⁸ En primer lugar, la tarea imaginativa se presenta como inevitable: ante el silencio, los allegados al padre no pueden sino *percibir* los signos de forma creativa. Y en segundo lugar, las reconstrucciones nunca llegan a cobrar representación real en la narración: nunca se describen efectivamente los rostros de los tíos o la historia familiar del padre. En realidad, la preocupación del narrador es mostrar una desavenencia fundacional entre la experiencia *forcluida* —ya que es un significante primigenio que se rechaza— pero real y sus posibilidades de representación. De esa desavenencia surge la idea de que el lenguaje, al construir mundos en lugar de recuperarlos, debe convertirse en una máquina que piense permanentemente su funcionamiento.

Conclusiones

A la concepción judía de la historia —al menos la que tienen los judíos de la novela— se le suma la concepción del narrador, que comienza a pensar que el pasado original es irrecuperable y que solo contamos con “distraídas contemporizaciones entre ésta [la historia] y el presente” (p. 118). El detonante de tal conclusión es una comparación que realiza la segunda narradora de la historia del perseguido entre los ocios de los argentinos y los de los judíos durante la primera mitad del siglo XX, algo que el narrador percibe como una perturbación absoluta en el rescate del pasado. Su posición es entonces la de una historia que se piensa con desencanto desde el *Jetztzeit* benjaminiano, ya que

⁸ La tensión entre el testimonio y la imaginación es central de los textos que se ocupan de acontecimientos traumáticos, y no solo en el campo de la literatura. En su conocido libro *Testimony. Crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*, S. Felman y D. Laub proponen partir de la idea de que las cuestiones vinculadas con la historia y la biografía no son representadas o reflejadas simplemente en la escritura, sino que aparecen reinscriptas, traducidas, repensadas y, fundamentalmente, elaboradas (1992: XIV-XV).



no concibe una redención posible sin concretar primero el rescate de la vivencia. A partir de esa desilusión se convence el narrador de la esterilidad de los recuerdos:

En definitiva, yo no pretendo otra cosa: recordar, a pesar de que es imposible y vano. Esto lo pienso hoy, momentos a los que llego después de haber supuesto durante años —con una fe ciega y una pertinacia intermitente, que tenía picos de obsesiones y de olvidos— que la tarea de recordar podía poseer algo de heurística: siempre pensé que el recuerdo revelaba la verdad en general, o por lo menos la verdad de la historia. Me engañaba: creí que descubre algo cuando en realidad no hace otra cosa que manifestarse igual a sí mismo. Nada es igual a sí, excepción hecha de los recuerdos. (Chejfec, 2007, p. 119)

El desengaño no implica abandonar el recuerdo: el narrador utiliza el tiempo presente para indicar lo que (aún) pretende. Si la heurística supone, al igual que la metáfora, la existencia necesaria de dos elementos (el signo y su verdad) y la referencia del primero al segundo, la esterilidad de los recuerdos anula cualquier movimiento y, por lo tanto, lo material no puede despojarse de su carácter de signo para revelar otra cosa. La lectura de *Lenta biografía* permite establecer un paralelismo, como insinuamos antes, entre los recuerdos y la escritura o, en términos más generales, el arte. Aprender a recordar es también aprender a escribir: ambas acciones siguen para el narrador el mismo camino y acaban en la misma conclusión. Lo que resta es una vez más la materialidad de la escritura, y no hay ningún referente posible.

Todo surge de la escritura y vuelve a ella, por lo que el tiempo de la novela (la lentitud de la biografía) no es el tiempo real, sino, como dice Pauls, “el tiempo singular del escribir”:

...es el tiempo de las hipótesis que el narrador construye a lo largo del libro, el de sus apariciones, el de sus puestas a prueba y el de sus defeciones; es el tiempo (la breve, laboriosa eternidad) de las diferencias: entre pasado y presente, entre empezar y terminar, entre la voz y la escritura, entre escuchar una historia y leerla (1990, p. 4).⁹

⁹ En una nota que acompaña la primera edición de *Lenta biografía* y que lleva por título “Los textos”, Chejfec se refiere a un relato del que su novela deriva. Dos amigos juegan al billar, sienten que comparten el tiempo de manera diferente: el sonido del palo de uno golpeando la bola coincide con el sonido que hace el otro amigo cuando apoya el pocillo en la mesa, etc. Luego, uno le cuenta al otro que su padre tiene cáncer de hígado. El otro comienza a pesar de que hay también un tiempo compartido con el enfermo: “El narrador piensa que es el mismo tiempo el que permite que los golpes de los pocillos y las bolas coincidan y se confundan y el que repercute, destructor, en el hígado del padre del amigo” (Chejfec, 1990, p. 9). Piensa luego en su padre, que está sano, y lo asocia con otro tiempo, un tiempo cronológico. La distinción entre cronología y tiempo es central en *Lenta biografía*, y en esta fábula aparece de forma embrionaria. El tiempo de la escritura, que es además el tiempo del juego y de la enfermedad, el tiempo compartido y reflexivo, va por carriles distintos de los de la cronología, la mera sucesión de hechos.



Transfigurada en tiempo, la escritura avanza en espiral (Berg, 2022), porque cada vuelta dada recupera lo anterior y abre además caminos especulativos nuevos. De alguna manera, la escritura impone su ritmo incluso sobre la vida, ya que se presenta como la única herramienta posible para rescatarla, aunque su funcionamiento tienda también a desmembrarla. Lo traumático de la escritura, a partir de las experiencias transmitidas de la migración y de la guerra —y a partir del trauma familiar de lidiar con la parquedad dolorosa del padre— reside precisamente en su poder de poner en jaque la realidad, una realidad que queda a merced del ritmo narrativo y de las especulaciones del narrador. Con la escritura de la vida, nos dice el narrador, la vida se nos vuelve más ajena, a pesar de no poder sino considerarla como propia:

No hice otra cosa a lo largo de estas páginas que hablar sobre mí, y sin embargo todas esas palabras una vez escritas dejaron de referirme, dejaron de estar superpuestas en mi conciencia para refractar algo que no soy yo exactamente: aquella secuencia de vicisitudes y sentimientos que recuerdo no como si fuesen de otro [...], sino con ese vértigo levemente inadecuado que nos nace cuando al pensar en nosotros mismos nos desavenimos —de un modo brusco y constante— con la realidad. De ahí las complicaciones de las cosas. (Chejfec, 2007, p. 186)

¿Qué vida entonces es la que puede rescatarse con la escritura, con una escritura consciente de sus limitaciones y de sus desavenencias con la realidad? La primera novela de Chejfec comparte cierta radicalidad con las obras de Thomas Bernhard, quien constata una y otra vez que lo escrito no puede sino ser falso: “falso” no como un engaño, sino como algo falseado, que no logra encontrar la clave para superar las desavenencias y que produce siempre realidades en las que no nos reconocemos. Contrariamente a lo esperado, el texto final y la vida están alejados —“desavenidos”—, aunque la materialidad de las cosas obliga al narrador a hacer un esfuerzo por reconocer allí su propia historia y la de su padre.

En las historias que cuentan los amigos del padre los domingos el narrador tampoco logra sentirse identificado. Los retazos de pasados ajenos difícilmente puedan darle las respuestas que busca, pero sin embargo reconoce allí, en la atmósfera, cierta noción de pertenencia:

Y únicamente podía aliviar el descorazonamiento que me producía todos los domingos el hecho de ser tan ignorado, el saber que estaba en mi casa, con mi padre más allá, mi madre también sentada, y que el resto de los días aquella geografía me pertenecía naturalmente. (p. 185).



La figura de la madre, que nunca se había mencionado en la novela, hace una intervención fugaz pero muy significativa: está ahí para susturar —aunque sea de manera rudimentaria— las desavenencias que el narrador no deja de confirmar. Si el imperativo de *Lenta biografía* es “escribir «en nombre del padre»” (Saraceni, 2007, p. 25), la madre representa una base de seguridad y de cierta certeza en torno a la geografía que el pasado judío no puede ofrecer. La palabra es errante, pero a veces consigue recordar su pertenencia y pisar en terreno firme.

A medida que transcurre la novela, los hilos interpretativos que la atraviesan acaban siendo más densos y visibles que las experiencias de la guerra y de la migración, motivos de la escritura que siempre resultan desplazados. En la obra de Chejfec, esta materialidad de la escritura *escrita* —y recuperamos la redundancia para señalar su carácter fáctico, de huella—, con su densidad tangible, no hace sino mantener en suspenso la posibilidad de que alguna vida pueda alguna vez contarse, al menos siguiendo las coordenadas biográficas tradicionales y si lo que se busca es una trama escritural en la que el dueño de la vida narrada pueda alcanzar el alivio del reconocimiento —o, en todo caso, en la que el narrador hijo pueda reconocer la vida del padre—. ¹⁰ Pero es precisamente en ese escamoteo, en ese carácter de borrador del texto, que devela una y otra vez su porosidad, que los ecos traumáticos de la guerra y de la migración hacen su aparición muda. Recién allí se funda lo real, lo social y lo político, como entidades subordinadas a la escritura. En uno de los tantos textos que Chejfec dedicó a Saer —esta vez en su libro ensayístico *Teoría del ascensor*—, puede leerse:

En las narraciones de Saer, por lo menos las posteriores a 1968, se despliega un tipo de coreografía conceptual que consiste en mostrar la realidad como resistente a la representación para, llegado un momento, doblegar esa resistencia a través del relato, la descripción de los detalles y las reiteraciones de motivos. (Chejfec, 2017, p. 136)

“Resistencia” es precisamente una de las palabras favoritas de Thomas Bernhard, con quien la obra de Chejfec —como acabamos

10 El concepto de “espacio autobiográfico” (o “espacio biográfico”) de Arfuch resulta útil para pensar las imbricaciones entre escritura y vida una vez que se han demostrado las fallas del pacto autobiográfico de Lejeune. La noción, que se abre a una gran variedad de discursos —que incluso se interrelacionan y dan lugar a nuevas formas— permite que el lector pueda “integrar las diversas fiscalizaciones provenientes de uno u otro registro, el «verídico» y el ficcional, en un sistema compatible de creencias”, y que se encuentre en condiciones de “jugar los juegos del equívoco, las trampas, las máscaras, de descifrar los desdoblamientos, esas perturbaciones de la identidad que constituyen topoi ya clásicos de la literatura” (Arfuch, 2007, p. 48). De esta manera, lo biográfico no se piensa como una forma más o menos rígida (al estilo de los textos “canónicos”), sino como un espacio en donde la vida aparezca de diversos modos y sin esconder el carácter intrínsecamente problemático de la representación.



de decir— tiene muchos puntos de contacto. “Resistencia es material”, repite incansablemente Bernhard en el documental *Tres días*. La resistencia, entonces, a la vez causa y consecuencia del trauma bélico, migratorio y familiar, es la única plataforma de enunciación posible, y doblegarla no implica romper las barreras del texto, sino fundar unas nuevas, al interior de las cuales las historias propias y ajenas puedan encontrar su rumbo.

Referencias

- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.
- Berg, E. H. (2022). Prosa lenta (mínimas sobre Sergio Chejfec). *Cuadernos LIRICO, Hors-série*. <https://doi.org/10.4000/lirico.12773>
- Chejfec, S. (1990). *Lenta biografía*. Puntosur.
- Chejfec, S. (2007). *Lenta biografía*. Alfaguara.
- Chejfec, S. (2017). *Teoría del ascensor*. Entropía.
- Cohen De Chervonagura, E., & Conde De Boeck, A. (2020). La diáspora imaginaria: La imposibilidad de la escritura en *Lenta biografía* (1990) de Sergio Chejfec. *Acta Literaria*, 60, 53-73. <http://dx.doi.org/10.29393/al60-3dic20003>
- Coquil, B. (2019). Récit d'exil et étranngisation de la langue dans *Lenta biografía* de Sergio Chejfec. *Crisol*, 6, 1-18.
- Feiling, C. E. (1990). Una novela escrita en la Argentina. *Babel. Revista de libros*, 3(17), 5.
- Giordano, A. (2013). Autoficción: Entre literatura y vida. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, 17, 1-20.
- Gramuglio, M. T. (1990). Genealogía de lo nuevo. *Punto de vista*, 13(39), 5-10.
- Martínez Stasi, M. (2018). *Lenta biografía: Da possibilidade e necessidade de dar testemunho* [Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina]. <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/190207>
- Niebylski, D. (2012). Sergio Chejfec: De *Lenta biografía* a *Mis dos mundos*. En D. Chejfec (Ed.), *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura* (pp. 11-31). Serie.
- Pauls, A. (1990). La lentitud verdadera. *Babel*, 3(17), 4.
- Quintana, I. (2004). Ciudad y memoria en *Los planetas* de Sergio Chejfec. *Latin America Literary Review*, 32(63), 24-39.
- Saraceni, G. (2007a). Escrituras de la herencia en las ficciones de Sergio Chejfec y Roberto Raschella. *Iberoamericana*, 7(26), 19-27.



- Saraceni, G. (2007b). Transmisión y fracaso en Lenta biografía de Sergio Chejfec. *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 5, 55-77.
- Saraceni, G. (2012). Las demoras de la memoria: Pérdida y ausencia en Lenta biografía, El extranjero y El aire. En D. Niebylski (Ed.), *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura* (pp. 71-87).
- Szurmuk, M. (2008). Usos de la posmemoria: Lenta biografía de Sergio Chejfec. En M. Szurmuk (Ed.), *Memoria y ciudadanía* (pp. 311-321). Cuartopropio.

