

Chejfec, Sergio (2013). *Modo linterna*. Buenos Aires: Editorial Entropía, pp. 221

Marcos Seifert (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Sumidos en la oscuridad de una cripta en la que se internaron en la búsqueda de la tumba de Juan José Saer, tres argentinos (un teólogo, un narrador y un ensayista) ven favorecida su pesquisa en el uso de un ‘arma’ que uno de ellos decide desenfundar: un celular puesto en ‘modo linterna’. Quizás no importa tanto la articulación entre subjetividad y técnica que emerge de pronto en el relato *Una visita al cementerio* del libro *Modo linterna* de Sergio Chejfec, como la peculiaridad de una luz ‘minuciosa y abstracta’ de un instrumento contemporáneo que interactúa súbitamente con la tradición y el mármol: la tumba de un célebre escritor. El «modo linterna» adquiere en estos textos de Chejfec la forma de una iluminación portátil y provisoria, el indicador de que en estas narraciones se pone a andar un mecanismo perceptivo que extrae de los paisajes, de los objetos cotidianos, y de elementos intrascendentes, revelaciones inestables, simulacros de sentido que constituyen un esfuerzo de reorganización de lo sensible y de la experiencia. La mirada construida a partir de una «mezcla de observación empírica y pensamiento abstracto» (p. 85) echa a andar una máquina de percepción que desafía las imágenes e interpretaciones convencionales y hace visible un «teatro de la intrascendencia» (p. 24). El pensamiento-marcha-escritura exhibe en primer plano la labor de una percepción que reconfigura los límites entre la naturaleza y la cultura y hace, por ejemplo, que unos aviones parezcan «más naturales que las pequeñas luciérnagas volando a ras del piso» (p. 48). El contratiempo, el desvío y el desplazamiento se vuelven elementos fundamentales de una política perceptiva hipersensible abierta a las señales elementales del entorno, a descubrimientos furtivos, revelaciones súbitas que se montan muchas veces en la inestabilidad o con un trasfondo de cansancio o de sensación de disolución. Así es como, por ejemplo, un narrador que no resulta cautivado por el paisaje venezolano, encuentra por azar, luego a su vuelta a la ciudad, en una bolsa de papel tirada en el ascensor la maqueta improvisada de la topografía del país. Un simulacro del territorio, pero también el territorio como simulacro en las relaciones oblicuas e imprevisibles que establece el sujeto con los itinerarios y recorridos que le propone el espacio urbano. Cartografiar a partir de los desvíos no significa, en el caso de Chejfec, una evasión de las características y elementos que atraviesan la contemporaneidad, sino la pretensión incansable de instalarse en sus intersticios o umbrales

que desestabilizan la relación entre lo propio y lo ajeno o lo conocido y lo desconocido. Chejfec asume así lo contemporáneo en términos agambenianos: como discronía, como desfase. Por ejemplo, el narrador de *Vecino invisible* plantea una llegada a Caracas «como si fuera la primera vez» (p. 9) y arguye que a la vez ese deseo sólo es posible cuando se regresa. La extranjería como experiencia y como deseo está presente en estos relatos donde los sentimientos de no pertenencia y la desconexión con la geografía dan pie a ejercicios de «ficciones imprevistas» (el «como si») en tanto relecturas de los legados literarios (Cortázar, Saer) y reconsideraciones de la articulación entre escritura y documentalismo. En el relato *Novelista documental* donde se narra la asistencia de un escritor-narrador a «un encuentro de escritores de novelas y críticos literarios especializados en novelas» (p. 97) en «un punto indistinto y extraviado de la geografía sudamericana» (p. 98), la necesidad de la documentación de lo escrito no aparece concentrada en el evento literario en sí, sino en una acción paralela, desplazada, que protagoniza el narrador en relación con dos guacamayas gigantes que se encuentran en el hotel donde se está alojando y con las cuales quiere ser fotografiado. Si como señala Chejfec en su ensayo *El escritor dormido* (2010), la documentación de lo escrito viene a salvar una «situación de disolución» y cubrir el temor del novelista de ser acusado de «inventar todo», vemos que en definitiva en este relato tal función no se cumple. El autor no solo no se logra sacar las fotos con las guacamayas, sino que tal intención nos lleva a interrogarnos en qué medida es posible documentar y qué tipo de documentación puede ser la más ajustada a la hora de legitimar la «verdad» de una experiencia. Chejfec decide adoptar la pretensión de veracidad para introducir el vacío y la incertidumbre en ella. La respuesta del autor a «la relación cada vez más insidiosa» que tiene la literatura con lo documental es la de un acogimiento de esta vía imaginaria para una desestabilización en la que la performance literaria permite introducir la ficción que la época vendría a denostar, como si la idea de ceñirse a lo que rodea al escritor como figura pública funcionara como coartada para el contrabando ficcional mediante un «novelista documental» que, en lugar de mostrarse eficaz y sólido, se revela, más bien, alguien «extraviado caminando por sitios donde nadie tiene nada que hacer» (p. 120). La asociación de la literatura a un momento de extinción que surge, por momentos, en estos relatos (sobre todo en el mencionado y en *Hacia la ciudad eléctrica*) recupera ideas de uno de sus ensayos anteriores titulado *Una forma de ser: El sueño público de la literatura argentina* donde afirma que la literatura «vuelve a ser un arte murmurado que reúne a unos pocos alrededor del fuego». Si la literatura se encuentra «al borde de la extinción» y los escritores devienen una imagen vaciada que solo se sostiene en su participación en eventos literarios, Chejfec recoge este diagnóstico de la época y hace de la intrascendencia y la inestabilidad una virtud: el arma privilegiada de una ficción que elude los clichés mediáticos y las imposiciones de un paisaje global redundante.