

Hacia la disolución: el realismo en Sergio Chejfec

Silvana Mandolessi (*Universität Heidelberg*)

Los textos de Sergio Chejfec han sido contradictoriamente evaluados por la crítica como realistas y como anti-realistas. Luz Horne, por ejemplo, sitúa a Chejfec dentro de “a particular type of realism”, al que llama “photographic realism” (Horne 2010: 229), mientras que en el otro extremo, Edgardo Berg niega esta adscripción: “[Chejfec] se coloca en un lugar excéntrico, por fuera de los postulados estéticos del realismo” (2007), afirma tajantemente. ¿Qué suscita, en la literatura de Chejfec, estos juicios contradictorios? En lo que sigue, me gustaría considerar la particular relación que los textos de Chejfec establecen con el realismo, por qué el realismo se vuelve una categoría problemática y por qué, sin embargo, insistimos en llamarlos de esa manera. Me centraré en un texto de Chejfec en particular, *Los planetas*, publicado en 1999, texto en el que un personaje llamado S evoca a su amigo M, desaparecido durante la Dictadura Militar. Me interesa, en particular, cómo la realidad –la más brutal realidad, la de la violencia política– es representada a través de una narrativa imprecisa, indefinida, que suspende las certezas, que produce un efecto de *desrealización* de lo real. La realidad se vuelve en Chejfec un territorio indeterminado, dominado por la vacilación y el estatuto incierto de los objetos que lo pueblan –incluido naturalmente, y en especial, el propio ‘yo’. ¿Qué sucede cuando el referente –el *desaparecido*– es ya un vacío, cuyo estatuto establece una compleja dialéctica entre presencia/ausencia, previa a la representación? Quisiera centrarme en las categorías medulares de la representación –tiempo, espacio, personaje, narrador– para mostrar de qué manera Chejfec las trasgrede en relación a la estética realista y finalmente discutir qué lugar otorgar a estas trasgresiones en el debate sobre una vuelta al realismo y sobre los “nuevos realismos” en la literatura argentina contemporánea.

Primero, el tiempo. El tiempo de la novela es el del presente de S, pero gran parte de la narración se sitúa en el pasado, a través de la evocación de aquel tiempo compartido por los amigos, previo a la desaparición. La alternancia de ambos –pasado y presente– no forma, sin embargo, un contrapunto. Introduce más bien una discontinuidad, que desestabiliza a ambos, que los vuelve, en un punto, indistinguibles. Entre el pasado y el presente hay un quiebre absoluto –el secuestro y la desaparición de M– pero este quiebre, en lugar de *separar, distinguir, disociar* una continuidad, produce otro tipo de alteración: produce una *nueva continuidad*, una continuidad detenida, en la que el tiempo no pasa. Para vivir en el presente,

para habitarlo, es necesario que éste se mueva, avance hacia el futuro. Para *habitar el tiempo*, es necesario que este sea distinto, *distinguible*. El presente es por definición –debe serlo– efímero. Si pierde su carácter de fugacidad, y se vuelve perpetuo, perdurable, adjetivos que definen a la eternidad, estamos *fuera* del tiempo, ya no en él. Refiriéndose al tiempo inmediato a la desaparición de M, S afirma: “Esos días no fueron días, era una interminable masa de tiempo, también insustancial y capaz de reproducirse sin término” (Chejfec 1999: 18). A causa de la desaparición de M, el tiempo se detiene, dilatándose, se vuelve *indistinto*: “Todo se dilataba, el tiempo adquiriría una duración intolerable, refractaria a cualquier medida, nada prometía concluir” (35). S intenta transformar esa permanencia, imponiéndole el cálculo, la medida, intentando volverlo *distinto y distinguishible* en la sucesión:

Y cosa extraña, me dominó una primera compulsión hacia el cálculo: quise prever la demora de un colectivo en llegar a la esquina, las baldosas que cabrían en una cuadra, la intensidad de calor necesaria para disolver de una vez las paredes y las casas con ellas. Calcular era retener el tiempo, su avance, eso cualquiera lo habría advertido, pero había otro tiempo que se me escapaba: era el tiempo de ese momento, comenzaba algo cuyo sentido yo ignoraba, hecho de abandono y, aunque suene contradictorio, doble vida (35).

Como repite obsesivamente Derrida en *Espectros de Marx* “*The time is out of joint*”. “‘The time is out of joint’, el tiempo está *desarticulado*, descoyuntado, desencajado, dislocado, el tiempo está trastocado, acosado y trastornado, *desquiciado*, a la vez desarreglado y loco” (Derrida 1995: 31). “Lo que significa: algo está fuera de quicio, disyunto. No obstante, ¿de qué se trata? Del *presente*, en su transitoria estancia” (37). Siguiendo a Derrida, éste el tiempo propio de los fantasmas, o es lo que los fantasmas *le hacen* al tiempo. “¿Cuál es el tiempo y cuál es la historia de un espectro? ¿Hay un presente del espectro?” se pregunta Derrida.

Si hay algo como la espectralidad, hay razones para dudar de este tranquilizador orden de los presentes (...) Antes de saber si se puede diferenciar entre el espectro del pasado y el del futuro, del presente pasado y del presente futuro, puede que haya que preguntarse si el *efecto de espectralidad* no consiste en desbaratar esta oposición, incluso esta dialéctica, entre la presencia efectiva y su otro (Derrida 1995: 53).

En la novela este tiempo *desquiciado* se muestra de diferentes maneras, y no sólo en la forma más explícita de las reflexiones del narrador. La estructura narrativa de *Los planetas* no sigue una sucesión. El libro está compuesto de múltiples historias, memorias y pequeños relatos que M contaba en la adolescencia y que ahora son recordados –relatados– por el narrador. Estas historias, escritas en cursiva, están simplemente introducidas como “Primera historia de M” o “Segunda historia de M”. Lejos de constituir un todo coherente, fragmentan el texto en episodios inconexos, desbaratando la linealidad. Una de estas historias, por ejemplo, relata el

nomadismo de una pareja de formoseños, que decide abandonar su casa y vagar por el país. No tiene, en principio, ninguna relación temática con la historia principal –si es que puede hablarse de ‘historia principal’ en Chejfec–: su estatuto es ambiguo. Son especies de fábulas, pero ¿deben leerse como alegorías? ¿Son metáforas –de la identidad, de la anomalía, del tiempo suspendido? ¿Metonimias de la ausencia? En todo caso, producen en la *sucesión* de la lectura, la sensación de un *fuera del tiempo*. Esa reminiscencia de la fábula sitúa al lector en la suspensión característica, la abolición del tiempo ordinario al que nos disponemos al escuchar un cuento. Y frecuentemente, las historias mismas tematizan la suspensión, la morosidad, la ausencia de progresión. La “Segunda historia de M”, la historia de la pareja de formoseños que decide abandonar la ciudad, “empujados por un deseo itinerante”, recoge como uno de los primeros efectos del viaje esta alteración del tiempo:

La primera virtud adquirida consistió en olvidar la noción de velocidad, y con ello abolir la demora o la prisa. Así como sería riesgoso afirmar que un planeta cumple su trayectoria lento o veloz, del mismo modo el tiempo dejó de representar una escala asimilable al espacio: la distancia era la espera, y ésta, como la existencia, pura duración. Lo momentáneo podía prolongarse durante días y lo permanente, segundos (Chejfec 1999: 87).

Aquí es la velocidad la que pierde consistencia y la metáfora de los planetas –que da título al libro– es ilustrativa: no se puede decir que un planeta es lento o veloz, el tiempo transcurre para él y de hecho avanza, pero pertenece a una especie de tiempo *cósmico*, en el que nada “ocurre”. Este tiempo *alterado*, que no sigue la línea de su propio curso, en el que el narrador no puede reconocerse, encuentra un correlato en lo que sucede con el espacio.

En los textos realistas el espacio juega un rol fundamental, como escenario y naturalmente, como anclaje referencial de la narración. Dominado, en palabras de Nash por la “euforia del reconocimiento” (1987: 24) el lector es llevado a un espacio que *reconoce*, antes aún de conocer. El espacio en un texto realista es, además de un espacio reconocible y significativo –cada rasgo nos dice algo del personaje que lo habita– un espacio lleno, *poblado* de objetos. Basta pensar en alguna de las descripciones de *Madame Bovary*, en la que se amontonan los sustantivos en un esfuerzo por nombrar cada objeto que los personajes usan, la ropa que llevan puesta, los cuadros que cuelgan de las paredes. Estos dos rasgos que podríamos denominar *reconocimiento* y *plenitud*, son sistemáticamente transgredidos en *Los planetas*. Si, por un parte, la ciudad en la que se desarrolla la narración es una ciudad concreta y para los lectores conocida –Buenos Aires– la narración la presenta como un espacio anómalo, en el que ni el narrador ni los personajes pueden reconocerse, una ciudad que se ha vuelto otra. S describe así su percepción de la ciudad luego de la desaparición de M:

Rehenes de la geografía, nuestro pasado transcurre bajo el influjo de la ciudad. Esa ciudad antigua sigue siendo nuestro umbral. (...) Pero la superficie concreta, vehemente como una costra de asfalto y cemento, también llamada por convención la real, con la falta de M pasó a tener una existencia devaluada, sombra y reflejo demorados sobre la otra, la dibujada en el pasado. El presente verdadero se alejaba y las cosas concretas de la ciudad, levantadas con sustancias que se endurecen al fraguar y resisten el tiempo, ahora se disolvían en un núcleo de desorden (Chejfec 1999: 23).

En casi todos sus textos, afirma Berg, Chejfec introduce la figura de un personaje de naturaleza vagabunda, un personaje que deambula por la ciudad. “Barroso (*El aire*), la narradora, amiga de Estela e Isabel (*El llamado de la especie*), Sergio o Miguel (*Los planetas*) Delia o su compañero (*Boca de lobo*) y Félix (*Los incompletos*) son sujetos que marchan, siempre en estado de paseo o errancia”. La errancia transforma cualquier lugar en un no lugar. El eclipse del rostro, el borramiento paulatino de la identidad fija de sus personajes, se corresponde con el paseo por un territorio inhóspito o fantasmal (Berg 2007). Contra la *plenitud* del texto realista, de un espacio poblado de objetos, la ciudad en *Los planetas*, aparece en cambio, marcada por la ausencia. No es que los objetos –los edificios, las calles, las casas– no estén allí, aunque a menudo Chejfec nos sitúa en espacios despoblados, deshabitados –espacios limítrofes, baldíos, vías, parques–, sino porque, de manera más radical, la presencia más tangible o más monumental no es la marca de una plenitud, sino de un *vacío*. En un pasaje de *Los planetas*, S describe una cancha de fútbol que ocupa el centro del barrio en el que vivía M. La cancha, en lugar sin embargo de *llenar* el espacio y de actuar como punto de referencia –la orientación es otro de los puntos clave en la espacialidad– es descripta como un *hueco* en lo real:

[A] pesar de su tamaño, de su sombra y de los partidos que se juegan, en realidad la cancha no es el centro de nada: el rumor que hormiguea desde los aledaños, o el silencio plano –pese al juego– bajo el que todo parece sumergido y de donde no llega indicio alguno, muestran la ambigüedad de ese vacío, disponible y evidente a la vez, que es el estadio. Los silencios de cementerio que ocupan el aire sí, en el mismo momento, se callan las tribunas, le otorgan a su arquitectura casi rudimentaria una calidad de ausencia equivalente, pero completamente en desacuerdo, al mismo tiempo, con su envergadura. Uno se pone a pensar y dice, por ejemplo, sin duda el estadio es el centro del barrio, el lugar a través del cual toda el área palpita, este edificio que le da personalidad a la zona y cosas por el estilo, queriendo decir que el terreno verde hacia donde las manzanas circundantes parecen dirigir sus veredas y calles. Pero la realidad no es así, sino contraria: la incrustación representada por la cancha es eso, un *vacío* levantado en un sitio arbitrario (Chejfec 1999: 40).

Podría afirmarse que la representación del espacio en *Los planetas*, intenta captar, obsesivamente –a través de las descripciones de la incompletud, de la indeterminación, del vacío– la huella que la ausencia de M deja en la ciudad. “Años más tarde esa misma zona (...) esa misma zona contendría, como hasta entonces había ocurrido con el cuerpo de M, aunque suene contradictorio, su ausencia instantánea” (Chejfec 1999: 41).

Se trata de una típica estrategia anti-realista: como observa Nash, el realismo es una estética de las “cosas”. El mundo del realismo “is a world composed of things *containing declarable meaning*” (Nash 1987: 23). Y este rasgo, esta posibilidad de un espacio que *contiene* – con la necesaria idea de los límites que circunscriben y en consecuencia *definen* el espacio– está irrevocablemente perdida en *Los planetas*. Nuevamente, la imagen de los planetas, girando en una órbita precisa pero en un espacio infinito, sin límites, abstracto, es una imagen apropiada de la espacialidad del texto. Como sucede con el tiempo, el espacio se vuelve también una anomalía, una metáfora constante de algo perdido.¹

Tercero, los personajes. Todo el peso del realismo se asienta sobre el personaje. “Realist narrative centres above all on ‘character’”, afirma Nash (13). “At whatever level of ‘internality’ the Realist addresses his/her characters, what they seem to have in common is that these are never portrayals of ‘pure, raw mentality’, but are rather narratives of personality” (14). La narración realista pone en escena caracteres individuales que siempre manifiestan –con mayor o menor grado– una integridad y coherencia de carácter. Esta integridad y coherencia aseguran la organización de la experiencia, ya que es desde este carácter que lo que sucede en el mundo adquiere consistencia y significado. “The psychological development of my characters is giving me a lot of trouble”, dice Flaubert hablando de *Madame Bovary*, “and everything, in this novel, depends on it” (citado en Nash, 14). Los personajes del realismo son a su vez, personajes comunes, gente ‘media’, típica, anclada en una vida cotidiana en la que nada hay de excéntrico o de extraordinario. Un hito dentro de la crítica sobre el realismo ha sido, precisamente, la definición exacta de *tipicidad* que se asigna a los personajes. Parte de la discusión se deriva en la ambigüedad del término “típico”, que como señala Nash, se opone tanto a lo excepcional o lo excéntrico, como a lo particularizado, único. En definitiva, el objetivo del realismo es particularizar –individualizar, encarnar– lo típico y probable. En este sentido, la crítica de Lukács, y su insistencia en el realismo como la revelación de lo típico. Estos rasgos son, nuevamente, sistemáticamente

1 Para un análisis del carácter anómalo que adquiere la ciudad en *Los planetas*, ver Alicia Quintana “Ciudad y memoria en *Los planetas* de Sergio Chejfec” (2004).

transgredidos en *Los planetas*. Por una parte tanto S como M –y el resto de los personajes– se encuadrarían en una estética realista dado que son caracteres comunes, a los que vemos desenvolverse en su vida cotidiana. Sin embargo, Chejfec no nos brinda una personalidad, un carácter, una psicología de sus personajes. Al contrario, la novela insiste, desde múltiples perspectivas, en la esencia discontinua, frágil y evanescente de toda identidad. Contra la pretendida coherencia e integridad que afirma el realismo, aquí encontramos incongruencia, inconsistencia, una paulatina disolución del yo. Reflexionando sobre su vínculo con M, afirma S:

[H]ay pocas cosas tan imprecisas como la identidad, tanto en su hondura como en su extensión, y por lo tanto resulta indiferente preguntarse por su rango. Yo ahora estoy aquí, pero de inmediato dejo de estar, soy otro, o simplemente soy *menos*. Imaginemos el agotamiento de alguien queriendo ser él mismo todo el tiempo. M me enseñó a reconocer esas intermitencias a través de las cuales nuestra identidad aparece, se torna categórica, irradia energía y después remite durante una espera aletargada de quién sabe cuánto tiempo. En apenas cinco minutos somos capaces de oscilar entre una infinitud de formas, desde la plenitud pasando por la saturación hasta el vacío. (...) La identidad es *gradual*, y por añadidura, como no precisa manifestarse, se muestra de manera intermitente, igual que muchos astros cuya luz titilante indica los latidos de su ser” (Chejfec 1999: 104-105).

Una tematización explícita se encuentra en la “Segunda Historia de M”. Dos niños – Sergio y Miguel– deciden una tarde a la salida del colegio, intercambiar sus lugares. Irán cada uno a casa del amigo haciéndose pasar por el otro. Contra lo que suponían, los padres no reaccionan, parecen ni siquiera darse cuenta y continúan tratándolos como si fueran el ‘verdadero’ S o M. De hecho, los padres nunca se darán cuenta y cuando los niños intentan develar el juego, los padres lo niegan e incluso los castigan. Lo que comenzó como una broma inocente se transforma en una pesadilla que marca sus vidas, ya que aunque volvieran a ocupar sus lugares reales, ya no pueden volver a la sensación de una identidad unívoca, liberarse de la sensación de ser uno y/o el otro. “El equívoco, creado por ellos mismos, había abierto las puertas a una naturaleza oscura, con su propio rigor y condiciones. (...) La identidad (...) latía dentro de cada uno de manera errática, iba de un cuerpo a otro, confundida entre nombres, recuerdos, creencias... Miguel y Sergio conservaron durante años la esperanza de recuperar la plenitud perdida en la prehistoria de la infancia. Pero fueron incapaces de evitar el derrumbe paulatino, acción verdadera del tiempo, que agregaba ambigüedad a la mutua indiferenciación” (54). La historia termina de manera trágica, con la intervención ambigua de lo sobrenatural y la muerte de ambos. La historia tematiza el vínculo entre S y M que recorre todo el libro, tematiza la inseguridad sobre el origen, la incertidumbre sobre la

propia identidad que se diluye, la imposibilidad de separarse, de no ser *habitado* por el otro. La presencia del otro como *fantasma* y del propio yo que se vuelve espectral en su indiferenciación. Es M quien, según S, continúa dictándole las palabras que escribe (105).

Por último, y brevemente, el narrador. De acuerdo a Nash, el realismo se caracteriza por “a *declarative mode of telling*” (9). El narrador de un texto realista se dirige a nosotros con una voz asertiva, firme, que se propone a sí misma como transparente, unívoca. Nos pide que veamos *a través* del lenguaje del texto hacia el “mundo real”. El narrador realista posee la autoridad para mostrarnos, para señalarnos una verdad que reconoceremos en cuanto la veamos, y en la típica distinción barthesiana entre un texto *lisible* y *scriptible*, se ubica en el primero. En Chejfec sucede exactamente lo contrario. Cito solo un ejemplo, pero la novela está llena de ellos. “Sería exagerado decir que pensaba en algo, aunque tampoco es cierto que no pensaba en nada” (20) “Debo decir también que no tenía entonces, como no tengo ahora, forma de comprobar a presencia de M en la explosión. Pero tampoco estaba o estoy en condiciones de descartarla” (18 -19). La voz niega y afirma, se queda en un punto medio, suspendido, una *indecisión* que impide toda certeza. Es la incertidumbre la que caracteriza este mundo.

A modo de conclusión o una estética del fantasma

He intentado mostrar, brevemente, como Chejfec transgrede las convenciones del realismo. Un tiempo detenido, disyunto, que no transcurre, un espacio anómalo, habitado por el vacío y la indeterminación, personajes incompletos, desfigurados, inseguros de los límites entre yo y el otro, incapaces de decidir si son *uno* o el *otro*. Una estética en suma, que establece una dialéctica permanente entre la presencia y la ausencia, lo que es imposible de ver y sin embargo está allí. Por su trasgresión de los postulados de esta estética, por los recursos con que elige representar el mundo, *Los planetas* no es un texto realista, no es apropiado llamarlo “realista”, ni siquiera agregándole un adjetivo como el de realismo *fotográfico* que usa Horne, o *realismo desrealizado*, o cualquier otro. Acuerdo con Martín Kohan (2005) cuando se niega a usar la categoría de realismo para un amplio grupo de textos argentinos contemporáneos que otros críticos han juzgado como ‘realistas’. Kohan aboga por una definición restrictiva del término, que él centra en la justeza promedial (resuelta en lo típico) de Lukács. Para Lukács, el horizonte de esa tipicidad es lo social: lo social más que lo histórico o lo político. Esta definición de realismo puede ser demasiado restrictiva, ya que, por ejemplo, Kafka o Joyce, que quedarían fuera según esta definición, en la argumentación de un crítico como Nash sí pertenecen al realismo. Acotando también el realismo a una determinada serie de estrategias

formales, Nash considera que el modernismo –Joyce– a pesar de sus marcadas diferencias con el realismo decimonónico, puede ser considerado una reformulación del realismo clásico, radicalmente distinta de los proyectos anti-realistas que vendrán luego. La opción de definir el realismo de manera amplia, como todo texto cuyo deseo o voluntad es ‘representar la realidad’ lleva a una vaguedad y una imprecisión de la categoría que la vuelve inservible. “Una definición de realismo lo suficientemente abierta (...), fallaría precisamente por culpa de su excesiva abarcatividad: si incluye todo, si no excluye nada, resulta, como noción teórica, completamente inútil” (6) afirma Kohan. Y continúa: “Lo que en rigor parecería verificarse en la narrativa argentina de este tiempo es una cierta vuelta a la realidad. A la realidad eventualmente, pero no por eso al realismo. (...) Esta vuelta a la realidad –y Kohan da aquí como ejemplo a *Villa* de Luis Gusmán– no presupone para nada la confianza y las certezas que el realismo garantiza” (12). En esa vuelta a la *realidad* incluiría claramente a *Los planetas*. Esa realidad es la de la violencia política de los 70 y más específicamente el fenómeno –social, político y también estético– de la desaparición. Para retratar esa realidad, para ser fiel a ella, Chejfec utiliza un sistema de representación que se adecúa a la particularidad de esa experiencia. Avery Gordon, en su libro *Ghostly Matters* (2008), afirma que la realidad contemporánea es una realidad habitada por fantasmas y que si queremos estudiar la vida social debemos atender a aquellas presencias invisibles que habitan nuestro mundo. Uno de los ejemplos que trata es precisamente el de los desaparecidos en Argentina. De acuerdo a Gordon, el fenómeno de la desaparición, sus efectos en la vida social, son tales que es imposible analizar este fenómeno a través de un lenguaje racional, objetivo, unívoco. La *desaparición* no es un fenómeno que se pueda aprehender como plenitud del sentido. Nosotros pensamos –de hecho sabemos, o deberíamos saber, o estamos obligados a saber– que alguien ‘desaparecido’ está muerto, pero este conocimiento va en contra de los hechos: no hay cuerpo, no hay cadáver, no tenemos ninguna prueba. Gabriel Gatti afirma en *El detenido-desaparecido* (2008) que el desaparecido es un muerto–vivo, ni ausente ni presente, lo que se estabiliza como algo inestable, una figura inasible, un espacio vacío o el vacío mismo. Para Gatti, esta figura provocó – provoca – una “quiebra del sentido”, una catástrofe que altera radicalmente el lenguaje y la identidad. Ante la catástrofe, dos posibilidades se abren: la primera, intentar reparar lo quebrantado, restituyendo el nombre al cuerpo, la palabra a la cosa, el *sentido*. La segunda: no intentar restituir, sino explorar ese *sin-sentido* que constituye la figura del desaparecido. Asumir que la paradoja del desaparecido es su *naturaleza* –sociológica, psicológica, también estética– acomodando el lenguaje al fenómeno. Entonces, el libro de Chejfec transgrede las convenciones realistas para representar una realidad que es

espectral, para representar los efectos que el desaparecido provoca en lo social, efectos que tienen que ver, precisamente, con una desfiguración del tiempo, con el vacío o la abstracción espacial, con la disolución de la identidad.

Desde la ausencia de M no sólo yo, también varios otros, residimos en un presente plano, desagregado de la realidad, dentro de un territorio cuyas fronteras si existen son imprecisas. (...) Hendimos el aire sin movernos, rodeados por nuestra envoltura. De este tiempo liso y transparente me ha resultado imposible liberarme; allí divago, transcurro, recuerdo y adivino a M, como en esas figuras fosilizadas por el recuerdo, transformado en mera sustancia temporal hasta que retorno, despierto, y descubro la estela de su cuerpo sobre el mío propio (Chejfec 1999: 231).

En *Espectros de Marx* (1995) el texto que inaugura la reflexión sobre la espectralidad, Derrida propone suplantar el término *ontology* por *hauntology*. Es decir, la *ontología* es reemplazada por una *fantología*, término con el que Derrida intenta describir la manera en que lo espectral afecta y define el estatuto de lo real. Esta espectralidad no se encuentra sólo en el texto de Chejfec, aunque aquí aparece en el centro exacto, lo sustenta, sino también en las novelas más significativas de la postdictadura: todas ellas representan una vuelta a la realidad, pero a una realidad que, atravesada por la experiencia de la desaparición, solicita estrategias narrativas que no son las del realismo. *Soy un bravo piloto de la nueva china* (2011) de Ernesto Semán, *La costa ciega* (2009) de Claudio María Domínguez, *Taper Ware* (2009) de Blanca Lema, o incluso *Dos veces Junio* (2002) de Kohan son textos espectrales. ¿O acaso la mimesis obsesiva, gélida, esa voz neutra del conscripto en *Dos veces junio* es la voz de un narrador realista? ¿Dónde situar a la desaparecida –esa voz que puntúa ideológicamente la narración– sino es en la condición del espectro?

Por último: para discutir el realismo en la literatura argentina, es necesario mirar hacia el interior de la tradición nacional. En la literatura argentina, el realismo ha sido siempre una categoría problemática. Como señala Sandra Contreras (2006) ¿debemos considerar la tradición realista partiendo de Manuel Gálvez –y luego Mariani, Kordon, Asís...– o, por el contrario, es Roberto Arlt quien inaugura el ‘verdadero’ realismo en la literatura argentina? Kohan recuerda que aprendimos a dudar de que la realidad pueda ser dócilmente representada por la literatura con Saer y Piglia, y antes, naturalmente, con Borges y Macedonio Fernández. Apelando a diversas estrategias, todos ellos son proyectos anti-realistas. Nuestros escritores – digamos más “significativos”, han representado obsesivamente una realidad cuyo estatuto en muchos sentidos aparece como *fantasmagórico* –y naturalmente, el lugar central que ocupa lo fantástico en esta tradición no es casual.

La estética de Chejfec, la manera exacta en que su trasgresión del realismo, su reciclado o su coqueteo con el fantástico, sirve para representar una experiencia central en la cultura argentina contemporánea –la desaparición– puede –y debería– ser leído como una variación reciente de esta extensa tradición. Una tradición en que la realidad parece *asediada* por espectros que, no por invisibles, dejan de estar allí, como testigos, como legado, como una estela: la estela que sus cuerpos dejan en los nuestros.

Bibliografía

- Berg, Edgardo. “Siete notas sobre la poética de Sergio Chejfec”. *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento* 37 (2007).
- Buse, Peter / Stott, Andrew (eds). *Ghosts. Deconstruction, Psychoanalysis, History*. Houndmills: MacMillan Press, 1999.
- Chejfec, Sergio. *Los planetas*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999.
- Contreras, Sandra. “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea”. *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria* 12 (2006): 1-9.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional* (Traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti). Valladolid: Editorial Trotta, 1995 [1993].
- Gatti, Gabriel. *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2008.
- Gordon, Avery F. *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008 [1997].
- Horne, Luz. “A Portrait of the Present: Sergio Chejfec’s Photographic Realism”. *Hispanic Review* 78.2 (2010): 229-250.
- Kohan, Martín. “Significación actual del realismo críptico”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 12 (2005): 1-13.
- Nash, Christopher. *World-Games: The Tradition of anti-Realist Revolt*. London and New York: Methuen, 1987.
- Quintana, Isabel Alicia. “Ciudad y memoria en *Los planetas* de Sergio Chejfec”. *Latin American Literary Review* 32. 63 (2004): 24-39.
- Schwab, Gabriele. *Haunting Legacies. Violent Histories and Transgenerational Trauma*. New York: Columbia University Press, 2010.
- Schwenger, Peter. *Fantasm and Fiction. On Textual Envisioning*. Stanford: Stanford University Press, 1999.