



HAL
open science

Entrevista a Sergio Chejfec – París, diciembre de 2015

Benoît Coquil

► **To cite this version:**

Benoît Coquil. Entrevista a Sergio Chejfec – París, diciembre de 2015. Cuadernos LIRICO, 2022, Hors-série, 10.4000/lirico.13023 . hal-03838239

HAL Id: hal-03838239

<https://u-picardie.hal.science/hal-03838239>

Submitted on 3 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

Hors-série | 2022
El acontecimiento Chejfec

Entrevista a Sergio Chejfec – París, diciembre de 2015

Benoît Coquil



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/lirico/13023>

DOI: 10.4000/lirico.13023

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Referencia electrónica

Benoît Coquil, «Entrevista a Sergio Chejfec – París, diciembre de 2015», *Cuadernos LIRICO* [En línea], Hors-série | 2022, Publicado el 26 septiembre 2022, consultado el 01 octubre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/13023> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.13023>

Este documento fue generado automáticamente el 1 octubre 2022.



Creative Commons - Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional - CC BY-NC-ND 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Entrevista a Sergio Chejfec – París, diciembre de 2015

Benoît Coquil

BC: Quisiera empezar con una pregunta que pueda vincular tus obras más recientes con tus inicios y que trata de la forma testimonial: dijiste en varias entrevistas que últimamente te estás orientando hacia una escritura más testimonial, o sea con un grado de ficcionalización un poco menor y un personaje que es como tu avatar, un personaje de autor, por ejemplo en *Mis dos mundos* o en ciertos cuentos de *Modo linterna*. ¿Cómo considerarás este aspecto en relación con tu primer libro, *Lenta biografía*, que también tiene que ver con esta forma testimonial?

SC: Después de los primeros libros, advertí como una especie de constante, que no había sido deliberada y que era que algunos libros se intercalaban: un libro estaba vinculado con mi experiencia y más o menos directamente referido a algo que me había ocurrido, y donde yo aparecía de una forma explícita, y el otro libro era más producto de la imaginación. Una vez que lo advertí no me pareció ni bien ni mal, me parecía que podía llegar a ser interesante en la medida en que lo podía considerar una especie de clave íntima, un guiño que yo me hacía a mí mismo, como la construcción de una serie medio oculta o secreta. Eso en cuanto a las características más superficiales de los libros. Por otra parte, y apuntando más precisamente a lo que vos me preguntás, tengo la impresión de que efectivamente hay como una relación con la idea de experiencia, ya desde la primera novela, que apunta no a describirla o representarla en términos directos, miméticos, sino de forma desviada, como si fuera la experiencia propia pero como si al mismo tiempo el narrador desconfiara de su capacidad de reconstrucción y de representación, de esa pretendida recuperación del pasado. Entonces esos elementos que apuntan a desestabilizar un poco el pacto de verdad que hay entre la experiencia personal y el relato sobre la experiencia personal, creo que en mi caso me marcaron desde un comienzo y, por un motivo u otro, perduraron en los otros libros hasta el presente, nada más que con diferentes articulaciones. Uno podría decir que hay una constante basada en la desconfianza de los narradores sobre los materiales que pretendidamente quieren representar.

Una distinción entre tus obras más recientes y *Lenta biografía* quizás radicaría en la elaboración formal. En tu primer libro son muy patentes la estructura reiterativa, la

enunciación muy incierta, la autocorrección permanente con los guiones – que eran corchetes en la primera versión del texto –, mientras que en tus últimos textos, la narración parece más fluida, lineal.

Por un lado, el primer libro para un escritor es una experiencia que ya no puede recuperar, porque es difícil volver a escribir un primer libro. El primer libro es el que se piensa y se escribe desde la intemperie más absoluta. Después los libros posteriores van armando una especie de sistema y se ayudan entre sí. Estén a favor o en contra de sí mismos, hacen un sistema. Y hay una serie de presupuestos y premisas internos a esa producción, aun cuando más no sea por la irradiación que tiene la categoría de autor, la autoría. En cambio, el primero es una especie de exploración única e inesperada. Entonces en general uno tiende en el primer libro a apostar de diversas maneras – apostar en el buen sentido de la palabra –, a actuarse por cosas muy fuertes, porque tiene como una convicción muy grande respecto de lo quiere decir y cómo lo quiere decir. Yo creo que ése es un libro con mucha preocupación por incidir en diferentes registros de lo literario. Por un lado lo vinculado con la experiencia, con alguien que es un hijo de inmigrantes y tiene una relación muy borrosa y tortuosa con su tradición, con su familia y el pasado. Pero por otro lado, un tipo de pensamiento más propiamente literario, relacionado con una ideología: esa ideología que dicta que no todo lo que se escribe es representación directa de lo que ocurre. *Lenta biografía* también refleja esa voluntad de intervención ideológica desde un punto de vista literario: proponer un relato que no fuera especular, sino que pusiera de manifiesto el trabajo.

También ocurre que como yo no venía de una familia letrada y ya que mi formación es bastante heterogénea y autónoma, para mí la escritura de la primera novela también implicó la adquisición de un lenguaje. Un lenguaje que yo tuve que aprender, aprender a desarrollar y asumir. Entonces yo creo que *Lenta biografía* tiene un componente bastante ecléctico y heterogéneo. Quizás por eso aparecen unos recursos que yo encontraba en ese momento como muy útiles, como los corchetes, que permitían tratar de traducir al nivel gráfico diferentes registros de alocución. El corchete permitía insertar algo que estuviera entre el texto y el subtítulo, que anunciara lo que iba a ocurrir pero de una manera no narrativa sino gráfica.

Después, a medida que fui escribiendo otros libros, me fui alejando de esos recursos, porque encontré más desafiante que la misma narración asumiera el trabajo que antes yo quería depositar en esos recursos un poco exteriores. Ahora, creo que el lenguaje de las primeras tres novelas mías es un poco artificial, importado. Eso tiene que ver quizá con la escasa familiaridad que yo tenía con las herramientas y la idea del lenguaje literario.

Es una constante en tu obra la autocorrección de la voz del narrador, o sea una voz que parece carecer de certidumbre, de confianza. En *El aire*, por ejemplo, el narrador muy a menudo anuncia un hecho con una precaución de este tipo: “Esto puede parecer exagerado, pero”. La enunciación es hipotética, no logra afirmarse de manera rotunda. ¿Eso procede de una concepción escéptica respecto al lenguaje, a la escritura literaria, de una duda sobre la capacidad del lenguaje para expresar lo real de manera precisa?

Sí, hay como un pensamiento, en el que uno se pone a favor o reivindica el lugar de la desconfianza. Una desconfianza respecto a la capacidad propia de transmitir algo que sea certero, asertivamente contundente. Y también una desconfianza respecto a la capacidad de cualquier narración para transmitir aquello que se considera como real.

En cuanto a ese tipo de subrayados, como la frase que aparece en *El aire*, o frases que se repiten en otros textos y que pertenecen a la misma familia de pensamientos, tiendo a incluirlos porque tengo la percepción de que le otorgan cierta unidad estructural al relato, que por su carácter digresivo o amorfo, o carente de intriga, tendería a disgregarse. Además, ese tipo de alocuciones un poco reiterativas, como si fuera un leitmotiv conceptual, es algo que me aproxima a una especie de registro poético. Y le permite al discurso tener una cohesión enunciativa y narrativa.

Esa enunciación insegura se vincula con una frecuente representación despreciativa o burlona del escritor. En *Moral*, el personaje de Samich, el poeta del suburbio, es un “hombre de toda y única digresión inútil”. Al final de *Mis dos mundos*, el personaje de escritor se siente un impostor (“Me avergonzaba escribir”). En *Modo linterna*, aparece un escritor distraído (“Novelista documental”) y otro sin público (“Hacia la ciudad eléctrica”). ¿Cómo te posicionás respecto a ese topos argentino que en un ensayo de *El punto vacilante* llamás la “tradición de la angustia”, o con lo que Julio Premat analiza como la “autorrepresentación negativa” del escritor?

Sí, es el hecho de ser escritor pero no creerse escritor, en el sentido de que “no se la cree”. Un escritor es alguien que está sometido a un ejercicio permanente de inestabilidad. Yo por lo menos no me siento un escritor profesional, un escritor que acumule capital simbólico. Para mí la idea de ser escritor está permanentemente puesta en duda. Entonces yo trato de representarlo de esa manera: ya sea a través de la indecisión respecto de lo que se percibe como también de esa identidad social un poco amorfa. Los escritores que en general me interesan como lector son escritores con identidades bastante amorfas, y que han tenido siempre una relación bastante poco natural con su propia escritura y con la idea de ser escritor.

O que desaparecen detrás de su obra.

Sí, o que tratan de ocultar su obra a través de su vida, que escriben su vida como si fuera una obra. Ya es difícil pensar en términos de escritor profesional sin que suene como una parodia.

Aunque tu obra sea estrictamente monolingüe, creo que contiene cierta tensión lingüística. Por ejemplo, en *Lenta biografía*, hay una tensión con el idish, que es la lengua de la infancia y de los antepasados. En *El aire*, pasa lo mismo con la lengua anacrónica de Barroso. Y también se observa de manera recurrente la idea de una lengua “de la especie”, algo más corpóreo, que en *El llamado* de la especie mencionás, a propósito del habla de Silvia, como “un decir turbulento”, “un clamor de la especie”. Primero, ¿qué relación has tenido y tenés ahora con el idish?

El idish era la lengua que se hablaba en mi casa cuando era chico. La hablaban mis padres entre ellos, y mi abuela, que estaba casi todo el tiempo en la casa. Yo tenía a dos hermanos mayores, y también ellos se comunicaban en idish. Pero yo fui el tercero, y viví en un momento en que poco a poco el castellano se imponía más que el idish en la familia. Entonces el contexto mío fue de escuchar mucho idish todo el tiempo sin entender de qué se estaba hablando. No lo hablé, o si lo hablaba era de manera muy parcial. Después lo aprendí en el colegio, pero es un saber que no mantuve. Y en un punto me parece que esa situación familiar medio amorfa al nivel lingüístico llevó a que yo empezara a hablar de manera muy tardía. No hablé cuando todos los niños empezaban a hablar, hablé mucho después. Como si no hubiera sabido qué lengua usar para hablar. Y la relación que tengo ahora con el idish tiene que ver con el origen familiar, con un poco de nostalgia. En el caso específico de *Lenta biografía*, es obviamente una lengua que está muy presente de dos maneras. Por un

lado, como un objeto a representar, como si fuera un paisaje intangible del pasado. Y por otro lado hay como la intencionalidad de adaptar ciertas figuras sintácticas o retóricas, que no sean una traslación literal de estructuras, pero que den cuenta de algún tipo de respiración fonética. Cuando hablo de la lengua de la masticación, doy cuenta de un nivel consonántico específico, muy diferente del español. Ese tipo de marcas me interesaba mucho para tratar de transmitir de qué manera esa lengua para mí tenía una categoría física. Pero en realidad no hay nada novedoso en eso: yo creo que en todos los sitios de inmigrantes, esas personas tienen un recuerdo físico de la lengua familiar.

¿Y se relaciona con esa idea de lengua corpórea, “de la especie”?

El llamado de la especie corresponde a un momento en que me interesaba mucho hacer algo más vinculado con la corporalidad, a todo nivel. La corporalidad como objeto de explotación (en *Boca de lobo*), la corporalidad inscripta en un medio urbano degradado, y también el intercambio de los cuerpos y de los nombres (en *El llamado de la especie*). Todo ese nivel lingüístico tiene que ver con una propuesta medio conceptual: tratar de pensar en hablantes que se expresaran de manera corporalmente pre lingüística o para lingüística, infra enunciativa o infra comunicacional. Como una cosa que si llegara a ser gutural tenga la espontaneidad y la brutalidad de un lenguaje que no pasa por el control, por la inhibición o las reglas de la retórica.

¿Y en cuanto a la lengua de Barroso en *El aire*?

Sí, la lengua del pasado. *El aire* fue la primera novela que escribí cuando salí de la Argentina. Buena parte de lo que ocurre con ese paisaje social, con la degradación de la ciudad tenía para mí dos inspiraciones. Por un lado, el choque que para mí implicó encontrarme con el paisaje urbano de Caracas, que era y sigue siendo una ciudad donde el contraste social se pone muy de manifiesto por los cerros. Buenos Aires es una ciudad horizontal, entonces hay cosas que no se ven. En cambio en Caracas, como en Río de Janeiro y en otras ciudades, está todo muy visible. Me llamaba mucho la atención esa especie de contigüidad topográfica con la marginación y la pobreza, la capacidad en Caracas de construir barrios pobres hacia arriba. También tiene que ver con una sorpresa o un distanciamiento lingüístico. Al irme a Venezuela, opté por un país muy parecido y al mismo tiempo muy diferente de Argentina. Ese distanciamiento con el español que yo usaba habitualmente, traté de traducirlo a esa relación distanciada que tenía con el lenguaje coloquial caraqueño, que me producía mucha admiración, que estaba muy contento de convivir y me producía al mismo tiempo mucha distancia. Es como si esa experiencia me hubiera dado herramientas para tratar de proponer una idea de lenguaje caduco, dentro de una novela sobre Buenos Aires.

Me llama la atención la importancia que tiene el tema de lo salvaje en toda tu obra, sea la pampa en *El aire*, que poco a poco va invadiendo la ciudad, o los personajes de *Delia en Boca de lobo* y de Silvia en *El llamado de la especie*, que tienen características silvestres o animales. Hay como una permanente tensión entre lo salvaje o natural y lo cultural o artificial. ¿Lo concebís como una continuación de otros topoi de la literatura argentina?

Me cuesta sistematizarlo. En el caso de *El aire*, se trata de un tributo, no tan oculto, a esas tesis de Ezequiel Martínez Estrada en *Radiografía de la pampa*. Hay novelas en las que me gusta jugar con elementos de ideas prestadas, naturalmente sin mencionar las fuentes, porque si no perdería la gracia. Pero tampoco me gusta obedecerlas

completamente. Entonces para mí son tópicos, en el buen sentido de la palabra, que me ayudan a proponer las novelas no como si fueran solamente historias sino también postulaciones entre políticas y narrativas.

Algo que me intriga bastante en tu obra es el motivo de lo animal. Por un lado, observo el leitmotiv de la animalización o hibridación del hombre, o sea que hay muchos personajes que están animalizándose, por decirlo así: el hombre-rata en *Los planetas*, o Silvia en *El llamado de la especie*. Y por otro lado, está la representación del hombre frente al animal, o sea la convivencia: en *Mis dos mundos*, el personaje que pasea por el parque se encuentra frente a unos pájaros y peces, y eso aparece de nuevo en el cuento “Novelista documental”, donde el escritor está fascinado por una pareja de pájaros. Hay como un misterio del animal en tus textos.

Yo tiendo a considerar a los animales como si fueran marionetas culturales, o marionetas ideológicas. Creo que uno de los aspectos más fascinantes de los animales tiene que ver con esa capacidad de constituirse como autómatas. Como si fueran muñecos que pueden llegar a vehiculizar los sentidos que tú quieras darles. También tiene que ver con el lugar un poco abstruso que los animales ocupan en nuestra cultura. Son como personajes de un parque temático llamado naturaleza, que usamos según nuestra conveniencia y voluntad. A través de los libros que escribo, no se trata de tomar partido a favor o en contra de eso, sino de traducirlo. En un punto me parece que el animal como especie es mucho más elocuente, no cuando está definido en términos de naturaleza o de salvaje, sino cuando esta descripto en términos de cultura. Y para mí es muy inspirador, incluso narrativamente, porque en esa zona de ambivalencia en la representación de los animales encuentro muchas posibilidades literarias. Como proyección de la subjetividad.

Una pregunta sobre la onomástica, que me parece que es algo que te importa en tu escritura. En *El aire* se explicita la elección onomástica del apellido de Barroso. Y supuse que el nombre de Silvia en *El llamado de la especie* se explica por su aspecto silvestre, salvaje. Por otra parte, se repiten varios nombres de personajes (Félix, Samich). ¿Cómo pensás este papel del nombre?

La onomástica me interesa como zona de trabajo. En *El llamado de la especie*, más que definir una especie de clave a través del nombre, como el personaje de Barroso, lo que me interesaba era pensar en la categoría de personaje a través de un nombre como si fuera intercambiable. Viste que los personajes cambian de nombre. Entonces quería tratar de desestabilizar esa convención muy central en la narrativa que le asigna a un personaje un nombre para siempre, o por lo menos para todo el largo de la novela.

Para mí fue muy importante leer a Saer. Él tenía una concepción bastante moderna de la literatura y de las novelas, y de sus propias novelas. Él toma partido por la saga: diferentes novelas que ocupan diferentes momentos en una historia centrada en una misma geografía, y eso tiende a que los personajes formen parte de la historia. Se repiten, los encuentras jóvenes, adultos, etcétera, en diferentes novelas. Eso siempre me pareció virtuoso en un punto, pero también poco virtuoso desde otro punto de vista. Pienso que en un momento el sistema se puede convertir en una especie de facilitador. Me gusta más que las narraciones impliquen algún tipo de desafío. Entonces lo que me interesó fue tratar de pensar los personajes en términos inversos. No pensar en un personaje con un nombre asignado que represente una serie de atributos físicos y morales o psicológicos constantes, sino más bien tratar de pensar en nombres que pudieran ser asignados a personajes variables. Entonces me aparece un personaje con el nombre de Samich, que es mi apellido materno, u otro con el nombre

de Félix. No es que sea el mismo Félix o el mismo Samich entre las diferentes novelas, sino que es el mismo nombre. Entonces para mí es como extender ese núcleo, esa idea del *Llamado de la especie* de manera más proliferante en el resto de los libros. Es una especie de señalamiento irónico respecto de esa gran institución literaria que es el personaje.

¿El nombre de Félix no viene de la obra de William Kentridge?

No, en realidad fue una casualidad. La primera vez que aparece Félix es en *Los incompletos*, cuando yo todavía no conozco a Kentridge. Siempre Félix es un nombre que me gustó.

Precisamente, a propósito de William Kentridge, y también de Rafaela Baroni : se nota en tu trabajo una constelación de referencias visuales o plásticas. ¿Cómo las artes visuales van nutriendo tu proceso de escritura? ¿Es algo que te inspira atmósferas, o escenas?

Hay una inspiración un poco difusa pero muy fuerte, que es la siguiente. Algo que como escritor “envidio” de las artes visuales, de la escultura, la pintura, la instalación, es su naturaleza instantánea. No te lleva tiempo mirar un cuadro, lo mirás en un solo momento. Después te podés quedar observando los detalles. Pero la primera impresión, en general la más efectiva, tiene que ver con la contemplación instantánea. En cambio la literatura, de narrativa sobre todo, es sucesiva. Se produce algo vinculado con la retro-lectura, a medida que vas avanzando en un libro. Entonces yo quisiera que cuando termina de leer un relato mío, el lector tenga la sensación de estar frente a un cuadro que se hubiera desplegado. Que tenga, gracias a la memoria de la lectura, la sensación de estar frente a una serie de elementos que están conviviendo en un mismo momento, como si fuera un cuadro. Y eso de alguna manera me fue dando como motivación mirar de manera particular a ciertos artistas. Lo de Kentridge fue algo muy fuerte vinculado con los dibujos animados, como lo digo en *Mis dos mundos*. Siempre me interesó esa especie de lenguaje natural, vinculado con la temporalidad y la simultaneidad, del arte visual. Uno de los desafíos más intrigantes y motivadores es tratar de disolver en mis relatos el transcurrir de lo histórico sino más bien que se deshaga, que no haya una idea de cronología.

Creo que funciona muy bien este efecto de visualización en tus libros. Yo salí de *Los incompletos* con una impresión quizás más visual que narrativa.

Bueno, me alegro. Con *Los incompletos* yo también tenía esa idea de plantear una realidad propia de la ficción, que fuera producto de la ficción, más que una ficción producto de la realidad.

El teatro es un género literario que no practicaste, al contrario de otros novelistas de tu generación, como Sergio Bizzio o Daniel Guebel. Sin embargo me parece que un imaginario teatral está presente en tu literatura.

Sí, absolutamente. Quizás también se combina con lo que estaba diciendo recién de lo visual y pictórico. En un punto es como si yo no creyera en la literatura. Pero como soy escritor no me queda otro remedio que escribir literatura. Entonces tengo que creer en una literatura que no sea literaria. Y para mí es muy inspirador pensar en elementos vinculados con el tiempo, con la representación, con el desarrollo de la narración que tomen prestados de otras áreas, de otros lenguajes sus convenciones. Lo que me fascina de la cosa teatral, aunque tampoco soy un gran espectador de teatro, es el grado de verdad que tiene. Por ejemplo, en una representación de teatro convencional, entra a escena un personaje con su impermeable mojado y su paraguas chorreando agua. Tú sabes que no está lloviendo, pero la convención indica que

tienes que creer que afuera está lloviendo. Eso me parece de una simplicidad admirable. Es como que el teatro tiene asegurado un verosímil que no precisa muchos artilugios para presentarse como real. En cambio la literatura no tiene esa posibilidad. Siempre tiene que apostar por un nuevo tipo de verosímil para que sea creíble. Entonces a veces encuentro que una extrema simplificación de los recursos en la literatura, como si fuera documental, es mucho más fuerte estéticamente que un trabajo vinculado con la técnica y con la voz de los personajes. Por eso me gusta a veces pensar las narraciones en un sentido brechtiano, como en el teatro de Brecht, que extrema la simplificación de los recursos, como una manera de encontrarle una textura física y real, concreta a la obra. Es un poco todo eso, también vinculado con esa idea de la representación de la temporalidad. Con el teatro todo lo que ocurre es cierto, constante. Una conversación lleva lo que tarda esta conversación, y hay una convergencia entre el tiempo del espectador y el tiempo del intérprete. En cambio en la literatura eso no se da. Entonces ese tipo de elementos me interesa tratar de importarlos hacia la narración.

Eso es algo que trabajaste de manera bastante radical en el cuento "Deshacerse en la historia" (en *Modo linterna*), que es la postulación de una adaptación teatral del *Martín Fierro*. Sí, es como una larga acotación escénica, como una instrucción de una representación, tanto para el público como para los actores.

Acabás de publicar tu nuevo libro, *Últimas noticias de la escritura*, con la editorial Entropía, que es bastante joven e independiente. Antes publicabas en Alfaguara. ¿Qué es lo que implica este cambio?

Tampoco es un cambio definitivo. No sé cómo va a seguir la historia. Mientras tanto yo tomé la decisión de publicar con Entropía los relatos de *Modo linterna*, porque estaba cansado de publicar con Alfaguara. Yo sentía que había un efecto de rutinización de mi presencia en Alfaguara, tenía la sensación de que los libros eran indistinguibles. Aparte, es una editorial muy importante, con unos canales de distribución muy poderosos. Entonces ahí mi literatura tenía un lugar un poco contradictorio, porque es una editorial que tiene muchas condiciones para vender en las librerías independientes, y yo considero que mi literatura tiene que estar en las librerías independientes y menos en las de cadenas. Y no ocurría eso con Alfaguara. Y yo tenía la sensación de que publicando en una editorial independiente, iba a ser más visible, mis libros iban a circular por un espacio más afín con mi literatura. Así que lo publiqué a manera de prueba, y no me arrepentí de haberlo hecho. Ya antes había publicado un ensayo en la editorial Bajo la luna (*Sobre Giannuzzi*) y también fue una muy buena experiencia. Y la verdad es que me siento mucho más cercano a las editoriales independientes que a esas grandes editoriales, porque de alguna manera también son las independientes las que tienen un sentido del riesgo más compatible con mi sentido del riesgo.