

Gina Alessandra Saraceni

## TRANSMISIÓN Y FRACASO EN *LENTA BIOGRAFÍA* DE SERGIO CHEJFEC<sup>1</sup>

**Resumen:** Una de las características de la literatura latinoamericana de fin de siglo (XX) es la multiplicidad de estéticas y modalidades de representación que la conforman. Este trabajo se refiere a la obra del escritor argentino Sergio Chejfec (1956) como caso representativo de una literatura que cuestiona la relación entre lenguaje, experiencia y política utilizando la alusión, la sospecha, la alegoría como formas de posicionamiento crítico ante los referentes a los que alude. A partir de estos procedimientos estéticos me interesa revisar el proceso de transmisión de una memoria familiar en la novela *Lenta biografía* a partir de la idea derridiana de que toda herencia se construye alrededor de un secreto que es necesario interpretar.

**Palabras clave:** literatura, memoria, política, transmisión, legado, herencia

**Title:** Transmission and Defeat in Sergio Chejfec's *Lenta biografía*

**Abstract:** Latin American literature at the end of the XXth Century is characterized by multiple esthetics and modalities of representation. In this research, I explore the work of Sergio Chejfec (1956) as an exemplary case of a kind of literature that questions the relation of language, experience and politics by using allusion, suspicion and allegory as forms of critical positioning when approaching the referents it evokes. Departing from Derrida's idea that all heritage is constructed around a secret that needs to be interpreted, I would like to propose an analysis of these three esthetic processes (allusion, suspicion, allegory) in order to understand the ways in which family memories are transmitted in Chejfec's novel *Lenta biografía*.

**Keywords:** literature, memory, politics, transmission, heritage

---

<sup>1</sup> Artículo por invitación.

## 1. LITERATURA Y PORVENIR

*La literatura es un trabajo con  
la restricción: se avanza a partir  
de lo que no se puede hacer.*

Ricardo Piglia

Ricardo Piglia en una conferencia que dictó en la Habana en el 2000, titulada: *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, se preguntaba acerca de la literatura del futuro y del futuro de la literatura a partir de la idea de Italo Calvino de que la literatura hace posible “una mejor percepción de la realidad, una mejor experiencia del lenguaje” (Piglia 2001: 11). Su preocupación estaba relacionada con la función de la literatura en el porvenir y, más específicamente, con la posibilidad de la literatura –o de cierta literatura ajena a la lógica del mercado y del consenso– de postular e imaginar la realidad desde un lugar lateral respecto de “las tradiciones centrales”, “mirando al sesgo” esas mismas tradiciones (Piglia 2001: 13). Esta literatura, según Piglia, trabaja con la alusión y con el sobreentendido, con la elipsis y la condensación, procedimientos literarios que, desde su perspectiva, “podrían persistir en el futuro” porque articulan la relación entre literatura y política o, más precisamente, entre el “escritor que busca descubrir una verdad borrada y el Estado que esconde y entierra” (Piglia 2001: 21). De aquí que, para Piglia, la primera propuesta para la literatura del porvenir esté relacionada con la elaboración de “relatos alternativos, en tensión con ese relato que construye el Estado” y que nos permitan entender “la forma en que se construyen y actúan las narraciones que viene del poder” (Piglia 2001: 22).

El caso de Argentina o de otros países del Cono Sur que vivieron bajo regímenes dictatoriales, proporciona un ejemplo de esta tensión entre la versión oficial de la historia<sup>2</sup> y los “contra-relatos” que la literatura pone a circular basados en “pequeñas historias, ficciones anónimas ... testimonios ...” (Piglia 2001: 25) que postulan *otra* forma de

---

<sup>2</sup> Piglia cuando habla del relato que el Estado construye durante la dictadura lo denomina *relato quirúrgico*, “un relato que trabaja sobre los cuerpos. Los militares manejaban una metáfora médica para definir su función. Ocultaban todo lo que estaba sucediendo obviamente pero, al mismo tiempo, lo decían enmascarado, con un relato sobre la cura y la enfermedad. Hablaban de la Argentina como una suerte de cuerpo enfermo, que tenía un tumor, una suerte de cáncer que proliferaba, que era la subversión, y la función de los militares era operar, ellos funcionaban de un modo aséptico, como médicos más allá del bien y del mal, obedeciendo a las necesidades de la ciencia que exige desgarrar y mutilar para salvar. Definían la represión con una metáfora narrativa, asociada con la ciencia, con el ascetismo de la ciencia, pero a la vez aludían a la sala de operaciones, con cuerpos desnudos, cuerpos ensangrentados, mutilados. Todo lo que estaba en secreto aparecía, en ese relato, desplazado, dicho de otra manera. Había ahí, como en todo relato, dos historias, una intriga doble, por un lado el intento de hacer ver que la Argentina era una sociedad enferma y que los militares venían desde afuera, eran los técnicos que estaba allí para curar, y por otro lado, la idea de que era necesario una operación dolorosa, sin anestesia...Y ese discurso era propuesto como una suerte de versión ficcional que el Estado enunciaba, porque decía la verdad de lo que estaban haciendo, pero de un modo a la vez encubierto y alegórico” (Piglia 2001: 23-24). Sobre la narrativa postdictatorial son importantes los estudios de Beatriz Sarlo, Sandra Lorenzano, Nelly Richard, Idelber Avelar, Alberto Moreiras, Diamela Eltit, Hugo Vezzetti, Hugo Achugar, entre otros (cf. bibliografía).

contar la represión basada en la sospecha, la incertidumbre, la disidencia, el equívoco, la ambigüedad.

A la “noción de límite” se refería Piglia en la conferencia apenas mencionada cuando hablaba de la segunda condición de la literatura futura, es decir, la puesta en cuestión de la insuficiencia del lenguaje para representar la verdad:

La experiencia del horror puro de la represión clandestina, –dice Piglia– una experiencia que a menudo parece estar más allá de las palabras, quizá define nuestro uso del lenguaje y nuestra relación con la memoria y por lo tanto nuestra relación con el futuro y el sentido. A un punto extremo, un lugar –digamos– al que parece imposible acercarse. Como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después del cual está el desierto infinito y el silencio. ¿Cómo narrar el horror? ¿Cómo transmitir la experiencia del horror y no sólo informar sobre él? (Piglia 2001: 31).

Quisiera partir de las reflexiones anteriores para acercarme a la obra del escritor argentino Sergio Chejfec (1956) como ejemplo de esta “literatura del futuro” según los términos de Piglia. Una literatura que aborda la realidad de forma oblicua e incierta para proponer un relato que cuestiona los límites de la representación y del lenguaje además de mostrar la imposibilidad de la escritura de restituir la totalidad de la experiencia. Una literatura que “apunta a la trama para narrar su descomposición, para poner el sentido en suspenso; apunta al lenguaje para perforarlo, para buscar ese afuera –el afuera del lenguaje– que nunca llega, que siempre se posterga, se disgrega...” (Tabarosky 2004: 15)<sup>3</sup>. Una literatura que reflexiona sobre la disolución inherente al ejercicio literario y que cuestiona la relación entre lenguaje, experiencia y política utilizando la sospecha, la duda, la ironía como modos de posicionamiento crítico ante los referentes a los que se alude<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Damian Tabarosky en su libro *Literatura de izquierda* define este tipo de literatura del siguiente modo: “Mientras que el mercado y la academia escriben a favor de sus convenciones, la literatura que me interesa –la literatura de izquierda– sospecha de toda convención, incluidas las propias. No busca inaugurar un nuevo paradigma, sino poner en cuestión la idea misma de paradigma, la idea misma de orden literario, de cualquier orden... Ese lugar en el que se escribe y se inscribe la literatura de izquierda, ese otro lugar que no es la academia ni el mercado, no existe. O mejor dicho: existe, pero no es visible ni nunca lo será. Instalado en la pura negatividad, la visibilidad es su atributo ausente. Fuera del mercado, lejos de la academia, en otro mundo, en el mundo del buceo del lenguaje, en su balbuceo, se instituye una comunidad imaginaria, una comunidad negativa, la *comunidad inoperante* de la literatura... una comunidad en la que el inacabamiento es su principio pero tomado como término activo, designando no la insuficiencia o la falta, sino el tránsito ininterrumpido de las rupturas singulares. En esta línea, cada escritor inaugura una comunidad. Pero este gesto inaugural no funda nada, no conlleva ningún establecimiento, no administra ningún intercambio; ninguna historia de la comunidad se engendra allí. Se inaugura como interrupción. Pero al mismo tiempo la interrupción compromete a no anular su gesto, a recomenzarlo otra vez” (Tabarosky 2004, 15-19). Entre los escritores que Tabarosky analiza en el libro están: Libertella, Aira, Fowgill, Perlongher, Lamborghini, Chejfec, Bizzio, Guebel.

<sup>4</sup> En una reciente entrevista, Chejfec dice sobre la relación entre literatura y política: “Si la literatura tiene alguna posibilidad de acercarse a lo social, a lo político, a lo histórico, esa posibilidad pasa por evitar la referencia directa y en cambio elaborar los significados de lo social de manera metafórica. Creo que la literatura debería apuntar a intervenir en la conciencia ideológica o lingüística de la comunidad más que en su conciencia política” (Siskind, 2005: 47).

Beatriz Sarlo dice de Sergio Chejfec:

Leyendo sus novelas estamos en una situación de inseguridad continua pero atenuada: las palabras a veces no parecen responder del todo a lo que se acostumbra, a veces desvían hacia un lado “incorrecto”, o buscan extenderse hasta ocupar el lugar de otras palabras. Escribe como si mirara el lenguaje de reojo no por desconfianza (eso sería un lugar común) sino como si no tuviera recuerdos del lenguaje, como si ese instrumento fuera algo que conoce perfectamente, pero que la mismo tiempo, le resulta territorio extraño del que tiene que apropiarse. Sería equivocado pensar que su relación es insegura; se trata más bien de una perspectiva en diagonal sobre un espacio que habitualmente miramos de frente. Al escribir recorre sendas laterales y caminos desviados (Sarlo 2004: 146-147).

A este propósito, llama la atención un ensayo de Chejfec titulado: “La dispersión. La literatura del futuro como contiguidad” (1996), en el que elabora algunas hipótesis sobre la “literatura del futuro” que anticipan las consideraciones de Piglia antes mencionadas y, que además, constituyen una suerte de declaración indirecta de su concepción de lo literario y del propio proyecto estético:

... la verdadera literatura del futuro sería aquella donde se representara el acercamiento; una literatura dedicada, con un apremio, al trabajo de inclinación hacia lo contiguo: hacia una geografía lo suficientemente separada como para ser distinta y lo convenientemente próxima como para significar variación, prefiguración, anticipación, del propio lugar. Un leve pero categórico descentramiento que desprecie la lejanía exotista y al mismo tiempo eluda las amenazas de identificación lineal; o sea, la descripción y el relato de lo lateral y lo descentrado, la dispersión. La narrativa como culto periférico (Chejfec 2005: 32-33).

Los rasgos de esta literatura –alusión, inseguridad, indecisión, balbuceo, lateralidad, contiguidad– además de definir la obra de Chejfec son compartidos por varios escritores argentinos de los años 80 y 90 –pienso en Juan José Saer, Ricardo Piglia, Alan Pauls, Matilde Sánchez, César Aira, Fowgill, entre otros– que proponen una estética disidente, en contra de la dictadura militar y la represión, que experimenta nuevos caminos de escritura y presenta una lectura alterna de la realidad y de la memoria a partir del cuestionamiento de la práctica literaria misma.

Desde sus primeras novelas, *Lenta biografía* y *Moral* (1990), pasando por *El aire* (1992), el cuento “El extranjero” (1993), *El llamado de la especie* (1997), *Cinco* (1998), *Los planetas* (1999), *Boca de lobo* (2000), el poemario *Gallos y huesos* (2003), hasta *Los incompletos* (2004), Chejfec ha elaborado una literatura que aborda la realidad por “deslizamiento”, a través de digresiones, divagaciones, especulaciones paradójicas y arbitrarias que muestran los caminos erráticos y arbitrarios de cualquier articulación de sentido. Su pregunta se relaciona con los alcances de la literatura y con la capacidad del lenguaje de representar el mundo; en este sentido su obra pone “en primer plano los procedimientos de representación y los materiales representados en tanto emblemas de significado” (Chejfec

2005: 104); intenta mostrar los límites de las “versiones integradoras de la historia” y la necesidad de acercarse a la realidad de forma contigua, lateral, tentativa.

Lo que le interesa rastrear en sus obras son los contornos, “los devenires”, los alrededores de la experiencia; esas zonas donde la realidad manifiesta su indeterminación e incertidumbre y donde las cosas muestran el agotamiento que las constituye. Territorios a la espera de que algo se interrumpa o reestablezca, pasajes donde la vida está a punto de desvanecerse y disgregarse, lugares de la falta y la incompletitud donde se desplazan personajes-fantasmas, sujetos “disminuidos”, atrapados en una suerte de lugar “extranjero” que les impide pertenecer o regresar.

De toda la obra de Chejfec, me interesa revisar su primera novela, *Lenta biografía* (1990), publicada en los años posteriores a la caída de la dictadura por la relación que plantea entre identidad y herencia, o más precisamente, por la reflexión que sugiere acerca del carácter inapropiable de todo legado que, al no poderse transmitir, señala la necesidad de hacerse cargo de ese secreto que el reto de la interpretación posterga postergando, de este modo, su apropiación.

Se trata de un texto que propone una reflexión sobre el origen, la descendencia, la infancia, la familia pero a la vez es un libro que habla sobre la identidad que provee el apellido. En este sentido, se puede leer como un relato autobiográfico donde Chejfec se pregunta por el propio nombre, por la relación entre “individuo y apellido” y por la continuidad del apellido a lo largo de las generaciones.

En un ensayo titulado “Lengua simple, nombre” (2002) el autor parte de la constatación de que “todo relato acerca del propio nombre es autobiográfico” (Chejfec 2005: 197) y traza una breve historia de *Lenta biografía* elaborando su lectura e interpretación de la novela:

Unos siete meses después de publicada mi primera novela, en el año 90, mi padre murió. Había arribado al país siendo adulto, y desde otras lenguas y con una preparación inadecuada para lo que sería su vida, él hablaba, y especialmente leía, con dificultad. Aquella novela estuvo enteramente inspirada en mi padre, fue un modo de fabular unas preguntas personales y familiares que dejaba sin respuesta... Mi padre siempre había dicho, seguramente como una forma de esconder sus vicisitudes europeas, que con su historia personal podía escribirse un libro entero. Era una especie de leit-motiv, quería decir que las desgracias de su pasado eran tantas que podía resultar edificante (en el sentido de instructivo) conocerlas en detalle. De esa historia casi no hablaba, cuando lo hacía era para reiterar las generalidades conocidas... De un tiempo para acá también he pensado que con ese libro le di una forma concreta a la vida de mi padre. Una forma que él no esperaba, no conoció, probablemente no hubiese entendido... Esa trama de palabras representada en el libro significó asignarle un nombre, hacerlo visible y al mismo tiempo cristalizarlo. Probablemente yo había escrito sobre él porque, digamos, no quise escribir sobre mí. Había rescatado un ser anónimo, tomaba prestada su vida para escribir sobre ella, y al hacerlo, me daba vida a mí mismo. Me pregunto entonces si en parte no le habrá dado muerte ese libro, adelantándose a su recuerdo, haciéndolo decir (a él mismo y a su memoria) cosas que no le eran propias... En lugar de escribir sobre mi nombre, escribí sobre él como si no lo tuviera; al hacerlo le endilgué uno que no era el propio ni el mío, sino otro abierto por el libro (Chejfec 2005: 197-199).

La novela propone la idea de la escritura biográfica como una forma de autobiografía: el narrador escribe “en nombre” del padre, relata su vida para hablar de sí mismo y de su identidad como devenir y deriva de la historia paterna. La paradoja consiste en que la biografía que desea escribir –la del padre– está destinada al fracaso porque faltan los contenidos para componerla. Ante esta carencia, la escritura funciona como “suplemento” de la memoria que el padre no puede contar, como compensación de un vacío que se convierte en el tema del relato: un relato sobre la falta y sobre el relato que falta, alegoría de la interrupción de la historia familiar a causa de la pérdida y de la impotencia de testimoniar sobre este trauma.

El gesto autobiográfico “desposee y desfigura en la misma medida en que restaura” dice Paul de Man (1991: 118); en *Lenta biografía* este juego de desfiguración y restauración, traición y fidelidad a un nombre propio que no se logra poseer, plantea el carácter tentativo y aproximado de todo relato sobre el pasado y la memoria.

Cabe destacar la complementariedad temática entre *Lenta biografía* y *Los planetas* (2000), novela autobiográfica que explora el “exceso de ausencia” que la muerte de un amigo causa en la vida del narrador. Historia de una amistad interrumpida por la dictadura que secuestra y desaparece a M (Miguel) dejando a S (Sergio) a la espera de un *después* que no restituye el cuerpo que falta sino que renueva su ausencia y su pérdida.

Aquí también, como en la otra novela, la escritura es el proyecto que el narrador emprende para enfrentar el duelo como un modo de responder a la pregunta sobre la identidad como un juego de “intermitencias” que no culmina en plenitud sino en carencias y deudas que establecemos con el otro.

Por otra parte, el relato que se escribe es además un modo de mostrar cómo la aproximación al pasado es una conjetura que abre líneas imprevistas que modifican y alteran el mapa de la memoria.

## 2. EL LEGADO INACCESIBLE

*...los legados son siempre imprecisos...*

Sergio Chejfec

*Según el Talmud cada judío, en cualquier tiempo  
y en cualquier lugar tiene que contarle a sus  
hijos la historia del exilio y del éxodo como  
si hubiesen sido escritas para su generación*

Meghnagi

Primo Levi, en el libro *Si esto es un hombre* –testimonio de su experiencia en los campos de exterminio nazis–, se pregunta cómo puede vivir un hombre al que le han quitado su casa, sus costumbres, sus afectos, su tierra: “será un hombre vacío” responde, “reducido al sufrimiento y necesidad, que habrá olvidado su dignidad, la capacidad de discernir, porque a menudo sucede que quien perdió todo se pierde a sí mismo” (Levi 1989: 23).

El énfasis que Levi pone en las consecuencias que el mal produce en los sobrevivientes de catástrofes psicológicas y sociales, es decir, la imposibilidad de articular un relato

sobre el pasado traumático y su incapacidad de re-insertarse en la vida cotidiana sin sucumbir de manera inevitable y permanente a ese núcleo reprimido, constituye un rasgo central de *Lenta biografía*.

Historia de un sobreviviente del exterminio nazi que abandona Europa para emigrar a Argentina donde intenta comenzar una nueva vida, pero también relato alegórico sobre la intraducibilidad de la experiencia del horror –nazismo/dictadura militar argentina– y sobre de la imposibilidad de clausurar y transmitir el pasado<sup>5</sup>.

Como en toda historia sobre represión y violencia, son el desaparecido y el sobreviviente las figuras con las que, de algún modo, hay que hacer cuentas para retomar el hilo de una genealogía interrumpida e imaginar posibles versiones del pasado. Ambas categorías apuntan a un estado de suspensión irresoluble: la primera porque se constituye a partir de la duda acerca de dónde está y qué le ocurrió al desaparecido, “muerto sin cuerpo” que dejó de estar doblemente: porque está ausente y porque falta la evidencia de su muerte, es decir, el cuerpo (Déotte 2000: 94); el segundo, porque vive un duelo al que le falta el cuerpo que se llora dado que el cadáver necesita del “anclaje en un lugar para su puesta en memoria”: “no hay duelo posible sin que el sufrimiento pueda anclarse en un lugar y en relatos. Los muertos siguen permanentemente ausentes” (95); 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.

“El superviviente tiene la vocación de la memoria, no puede no recordar” dice Agamben (2000: 26) y con esto se refiere no solo a la imposibilidad del sobreviviente de clausurar el pasado por su carga traumática, sino también a la responsabilidad del sobreviviente de testimoniar en nombre de aquellos que no sobrevivieron. Pero este testimonio, si por una parte intenta suplir el silencio del ausente y hacerse cargo de su memoria, por otro, es insuficiente para dar cuenta de lo ocurrido, está constituido por una laguna, “algo que es intestimoniable” (Agamben 2000: 34) que “pone en tela de juicio el propio sentido del testimonio y, por ello mismo, la identidad y credibilidad de los testigos” (33)<sup>6</sup>.

El protagonista de *Lenta biografía*<sup>7</sup> es el padre del narrador, sobreviviente del exterminio nazi, que huye de su país de origen –Polonia– y emigra a Argentina con la espe-

<sup>5</sup> Giorgio Agamben, en la Advertencia que abre su libro *El archivo y el testigo* observa: “Desde el punto de vista del historiador, conocemos hasta en los detalles mínimos, lo que sucedía en Auschwitz durante la fase final del exterminio, la forma en que los deportados eran conducidos a las cámaras de gas por una escuadra integrada por sus propios compañeros [...] que se ocupaba después de sacar de allí los cadáveres, de lavarlos, de recuperar los dientes de oro y el cabello de sus cuerpos, antes de introducirlos por último en los hornos crematorios. Y a pesar de todos estos mismos sucesos que podemos escribir y ordenar temporalmente con precisión, siguen siendo particularmente opacos en cuanto intentamos comprenderlos verdaderamente [...]. Aquí no se trata, como es obvio, de la dificultad que nos asalta cada vez que tratamos de comunicar a los demás nuestras experiencias más íntimas. Esa divergencia pertenece a la estructura misma del testimonio. Por una parte, lo que tuvo lugar en los campos les parece a los supervivientes lo único verdadero y, como tal, absolutamente inolvidable; por otra, esta verdad es, en la misma medida, inimaginable, es decir, irreductible a los elementos reales que la constituyen [...] una realidad que excede necesariamente los elementos factuales: ésta es la aporía de Auschwitz” (Agamben 2000: 8-9).

<sup>6</sup> Levi dice que “los testigos, por definición, son quienes han sobrevivido y todos han disfrutado, pues, en alguna medida, de un privilegio [...]. El destino del prisionero común no lo ha contado nadie, porque, para él, era materialmente imposible sobrevivir...” (en Agamben 2000: 33).

<sup>7</sup> Todas las referencias a *Lenta biografía* se harán utilizando las iniciales LB.

ranza de “inaugurar” una vida, de radicarse en otra tierra como si el pasado fuera una página en blanco cuando en realidad “esto no era más que un sutil y tímido consuelo” (LB: 79).

La llegada y adaptación al nuevo país, en lugar de afianzar la esperanza de clausurar el pasado y/o de superarlo, lo que hace es potenciarlo, traerlo de vuelta al presente, convertirlo en fantasma amenazante que revolotea en su cotidianidad paterna perturbando cualquier posibilidad de arraigo. Al haber perdido sus coordenadas biográficas –familia, afectos, pueblo de origen– el único lugar que reconoce como propio es su memoria paralizada por el exceso de pérdidas allí guardadas. A pesar de su aparente frialdad y desapego frente a su pasado, el padre no logra separarse de su vida europea porque hacerlo significaría asumir “el enterramiento” –“en su consciencia y en sus sentimientos” (LB: 55)– de sus padres, hermanos, tíos asesinados por el nazismo, lo que implicaría, en consecuencia, separarse de su recuerdo y “liberarse” de la culpa de haberles sobrevivido:

Él se enteró [...] de cierta fractura brutal y compulsiva: sus familiares habían desaparecido –literalmente– del mapa, con lo cual obturaron los recuerdos de ellos en mi padre. Su conciencia, en el momento de enterarse de la tragedia [...] ocluyó seguramente el universo lineal de su memoria y se vio compelido a continuar siempre acompañado de fragmentos o muñones de recuerdos: mientras vadeara el océano y mientras –por siempre– viviera (LB: 58).

Al ser el “único depositario de lo que habían sido sus familiares ya desaparecidos del mapa” (LB: 45), representa la tumba que éstos nunca tuvieron, la cripta que preserva del olvido sus cuerpos desaparecidos. Lo que queda de la familia es su persona como resto de lo desaparecido, un resto “impracticable” como diría Giorgio Agamben, al “que no podemos decir adiós y con lo que hemos de confrontarnos de forma obligada” (Agamben 2000: 84).

En este sentido, el padre es el responsable de mantener viva la memoria de su familia: por ser el único que sobrevivió al exterminio nazi está en deuda con los desaparecidos y la forma de saldar su débito con ellos es a través de un avecinamiento constante a sus fantasmas: estar *entre* los espectros de los tíos y los hermanos implica su propio devenir-espectro, su estar en el presente como fantasma de sí mismo, ocupando la frontera entre la vida y la muerte, ausente y presente a la vez, cada vez más delgado de presencia, mirando hacia atrás en todos los actos de su cotidianidad: “Sutil pretérito de las cosas muertas. Siguen vivas, continuando, en la memoria de uno y sin embargo ya no son... Sutiles pretéritos que ya no son y siguen siendo” (LB: 25).

Esta indecidibilidad del espectro como “presencia-no-presente” es lo que determina su resistencia y permanencia; ese “estar sin estar” hace que el muerto sea “más poderoso que el vivo” y pueda trastocar el presente reclamando un reconocimiento, recordando la deuda que éste tiene con sus antepasados. Se trata de asumir que nuestro “ser” es “heredado” como plantea Derrida y que lo que somos es “primero que nada herencia” de la que debemos dar testimonio porque “heredamos justamente lo que nos permite testimoniar” (Derrida 1994: 73) aunque, aquí, como veremos, se trata de un anti-testi-

monio, es decir, de un testimonio sobre la imposibilidad de testimoniar que se enuncia a través de la resistencia o impotencia ante la palabra y que se manifiesta en forma de silencio, secreto, enigma que nunca se revela.

Lo que llama la atención de este personaje que vive “en estado de memoria” es que no habla: es un testigo que no testimonia como si estuviera consciente de la insuficiencia de su relato, de la impotencia del lenguaje de nombrar una experiencia vivida hasta cierto punto: punto de interrupción que lo separa del resto de la familia convirtiéndolo en el único sobreviviente de la misma. Su historia es incomunicable: no tiene lengua para ser contada, tampoco relato que pueda restituir una trama tentativa del pasado: solo el silencio tenaz que insinúa, tanto la imposibilidad de simbolizar el trauma inscrito en su cuerpo y en su memoria, como la imposibilidad de hablar “en nombre” de sus padres y tíos muertos por el nazismo, de testimoniar “por delegación” (Levi):

Mi padre siempre se comportó como si ignorara sus recuerdos y su pasado europeo [...] A pesar de la cotidiana desatención que él prodigaba a los recuerdos, desatención que se materializaba en sus silencios y ocultamientos, en la empeñada decisión de no referir nada definitivo acerca suyo que se relacionara con su vida anterior a la llegada a la Argentina, nosotros sabíamos certeramente que todo aquel pasado le preocupaba y que de algún modo continuaba presente en su conciencia y pensamiento: mi madre nos decía que todas las noches soñaba pesadillas relacionadas con las circunstancias que había padecido en Europa. Soñaba con sus hermanos y padres, con amigos y acontecimientos en general, con casas, paisajes, árboles y caminos, con fuego, humo y explosiones, como así también con trenes abarrotados de personas delgadas y silenciosas, con personas subiendo interrumpidamente a esos trenes, con vidrios rotos y saqueos, supusimos siempre (LB: 108).

Solo sus gestos, sueños, miradas, rituales cotidianos sugieren –a la mirada del hijonarrador– conexiones y enlaces con un pasado de violencia que ha generado un corte y un quiebre psíquico en el padre: “No es que mi padre se acercara a esos recuerdos como si fuese otro, sino que recordarlos era un cotidiano reconocimiento de separación y cesura individual. El sentimiento de extranjería imprescindible que supongo que tuvo que haberse forjado para así soportar las catástrofes que le habían sobrevenido”(LB: 107).

La figura paterna encarna una contradicción en el sentido que, en la misma medida en que no puede hablar de su pasado, manifiesta una voluntad explícita de transmitir un legado a su “descendencia”, una enseñanza “dirigida a su genealogía” (LB: 137) y para ello utiliza “una didáctica particular” basada paradójicamente en la indiferencia, el silencio, la impotencia, el secreto, la insinuación, estrategias que muestran la presencia de algo “no dicho”, algo que falta y que es el lugar donde se cifra el sentido del aprendizaje, el sentido que hay que apre(he)nder que es el sentido de la falta: “en el pasado europeo de mi padre había algo secreto dirigido a que nosotros aprendiéramos algo... algo que no se revela pero que quiere ser ejemplificador” (LB: 138).

La lengua que el padre habla –el idisch– no es la lengua de sus hijos –el español–, lo que complica aún más la posibilidad de articular un relato sobre su pasado, no sólo por la insuficiencia del lenguaje para representar experiencias traumáticas –propias y aje-

nas– y prestar testimonio de las mismas, sino también porque es “otro” idioma el que habla, lengua de un extranjero que pertenece a “otro” orden cultural<sup>8</sup>.

El idisch, –idioma “tan parecido a la masticación” (LB: 27)– constituye la marca de una suerte de “minoridad” del padre respecto del nuevo espacio de adopción que habita con desacomodo como si estuviera fuera de lugar en la geografía argentina y en la lengua española, a pesar de ser éstos la patria y la lengua de sus hijos<sup>9</sup>:

Mi padre, con su voz pausada y grave, como si se sintiera permanentemente incómodo con el idioma que estaba obligado a utilizar desde que llegó a la Argentina desde su pasado europeo, pronunciaba –pronuncia– palabras con reserva y como si caminara a tientas. Encubriendo –temerosamente– el terror que le sugería la posibilidad de que por ellas quedara descubierto algo de lo que él estaba decidido a ocultar [...] Retozaba entonces –sin exagerar– dentro del reducido cerco de palabras que le permitían comunicarse y encubrir cosas harto dolorosas –pienso según él– para ser transmitidas (LB: 55).

Esta minoridad cultural, lingüística, geográfica constituye “su lengua verdadera”, una suerte de patria “auténtica”, impermeable a la amenaza y contaminación del nuevo lugar que se vislumbra cuando canta canciones en idisch, lee el periódico *Di presse*<sup>10</sup>, aspira el rapé, juega al ajedrez con el hijo repitiendo la palabra “jaque” de forma obsesiva, celebra el ritual de la pascua judía, observa los zapatos nuevos de los hijos como una forma de “asomarse” a su pasado europeo donde había sido zapatero e inducir a su familia a “asomarse” “a las costuras de sus recuerdos” (LB: 23).

Esta patria “verdadera” representa una “línea de fuga” de una cotidianidad que le resulta ajena y constituye un modo de “continuar” su pasado que, a pesar de su carga traumática y dolorosa, es el único lugar donde sobreviven los afectos desaparecidos.

### 3. EN-NOMBRE-DEL-PADRE

*Quizás en el interior del mal  
exista la necesidad de completar  
las historias pendientes.*

Sergio Chejfec

<sup>8</sup> Chejfec, en su reciente libro de ensayos: *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado* (2005), reflexiona sobre las tradiciones extranjeras que constituyen la literatura latinoamericana en los textos: “Marcas en el laberinto. Literatura judía y territorios” y “La tradición de la angustia”.

<sup>9</sup> Sobre el tema del idioma del padre Chejfec ha reflexionado en un ensayo titulado: “Lengua simple, nombre” donde observa: “Ya dije que mi padre hablaba mal, o sea, que tenía dificultades con el español. También es cierto que hablaba muy poco. La lengua simple, escasa y mal pronunciada lo alejaba de su familia, porque teniendo el lugar de la autoridad, pero expresándose mal, reflejaba todo el tiempo una inadecuación fatal, porque al mismo tiempo demostraba tener una lengua más verdadera” (Chejfec 2005: 199).

<sup>10</sup> Se trata de un periódico en idisch que todavía se publica que, según el narrador, constituía “un cable fino” que lo reconectaba con su pasado. “Eran sus letras, abigarradas e inversas, en donde mi padre depositaba –por así decir– sus ojos y no los levantaba hasta que no las hubiese leído todas. Yo lo miraba leer [...] y sospechaba que acompañado por esa forma de lectura invertida [...] era una manera de estar en realidad desandando su pasado” (LB: 37).

¿Cuál es entonces la herencia que el padre le transmite al hijo si se trata de una herencia inarticulable en un relato?

En primer lugar, el hijo de *Lenta biografía* hereda una memoria colectiva –la de la persecución y exterminio nazi, y la de historia de la diáspora judía– que es marca de un desamparo identitario y de un desarraigo que caracteriza a muchos hijos de emigrantes que heredan un pasado que no vivieron pero que los hace huérfanos –al igual que los padres– de una pertenencia.

El narrador-hijo desea saber quién es, cuál es su origen, de dónde viene, cómo ha llegado a ser lo que es y elige la escritura para llevar a cabo esa exploración. Desde el inicio de la novela declara su deseo de “escribir o intentar escribir lo que se llama, por lo general, «mi vida»” (LB: 15), lo que implica necesariamente la interpelación de la historia del padre a pesar de que éste no le proporciona los contenidos necesarios para llevar a cabo su proyecto. Para hablar de sí, para otorgarse un nombre y una identidad necesita ingresar al archivo paterno y buscar allí su procedencia aunque la memoria del padre sea un espacio inaccesible para él.

“El afán autobiográfico” es el factor que desencadena el relato no solo porque el hijo quiere escribir “su vida”, sino porque el padre también desea hacerlo aunque no tiene la lengua ni la paciencia para lograrlo:

Aquel día [...] mi padre me dijo que él quería escribir la historia de su vida; e incluso: que él podía escribirla en idisch y yo después traducirla u ocuparme de que lo hicieran. Me dijo que no tendría palabras en castellano para «poner» todo lo que tenía por contar [...]. En seguida abandonó su idea: me dijo, con otras palabras, que para comenzar como correspondería por su nacimiento e infancia debía remitirse a sus padres, y luego también a sus abuelos –a las vidas de todos ellos–, y que aquella empresa era de lo más trabajosa y pesada; que él carecía de la suficiente «paciencia» para hacerlo. Esta excusa de la paciencia resultó sin duda una salida elegante: mi padre aparentaba de este modo ser consciente de sus limitaciones y al mismo tiempo dejaba expuesto su honesto afán autobiográfico [...] que mi padre hubiese encontrado la excusa de la paciencia me indicaba que incluso antes de abordar en serio su decisión autobiográfica, él ya poseía oculta una idea del final, de la culminación de aquella escritura imaginaria; y en tal caso, ¿qué podía significar terminar para mi padre? ¿En qué lugar de su conciencia o sentimientos acababa lo referible de su vida? (LB: 16-17).

Ante la renuncia-impotencia del padre a poner por escrito su vida, el hijo se hace cargo de escribir *su* relato –suyo y del padre– y desde niño se dedica a descifrar los indicios que captura diariamente en los gestos y en el rostro del padre como una forma de imaginar una memoria que éste nunca transmite.

El suyo es un ejercicio especulativo para “suponer” e “imaginar” “un pasado que no me pertenecía directamente” (LB: 18); para “pensar la familia que mi padre no tenía” (LB: 19): “¿Cómo serán –habrán sido– mis tíos? [...] Esas preguntas eran, ahora pienso,

una manera sutil de imaginar: yo imaginaba cara, gestos, ojos [...] Suponía las caras de mis tíos como variaciones de la suya” (LB: 19).

El hijo, a modo de investigador-detective, descifra indicios, sigue pistas, captura señales, elabora suposiciones, esclarece hipótesis, plantea versiones, examina detalles, explora rastros, como si el pasado paterno se hiciera legible solo por insinuación y desvío<sup>11</sup>:

Siempre fue ésta una confrontación silenciosa que tuvimos mi padre y yo; y todos los episodios de mi vida quizá no hayan sido otra cosa que diferentes estadios y aspectos de ella. Queriendo saber más de acerca de mí, de mi origen y pasado, tuve que preocuparme desde un principio por tratar de esclarecer el suyo; su pasado era el mío, y la virtualidad e incertidumbre que mi padre ostentaba eran mi ignorancia. Mi padre reprodujo [...] en mí [...] la fractura que se le había gestado en relación con su pasado sólo que lanzada y extendida hacia el futuro. Con mi engendramiento decidió inevitable y quizá también involuntariamente que una parte suya se preocupara por sus recuerdos y otra intentara doblegarlos, al ignorarlos y desatenderlos ... (LB: 108).

Al faltar el relato, el narrador no se rinde ante la empresa de escribir la historia del padre porque sabe que la opacidad con que se manifiesta su memoria no implica un vacío de contenidos sino, por el contrario, un exceso de sentido difícilmente articulable en una sintaxis lineal de la historia.

No se trata además de restituir el pasado a través de una escritura que recupere los referentes de manera precisa y coherente, sino de explorar las zonas de la cotidianidad paterna donde ese pasado se insinúa de forma lateral para elaborar una interpretación tentativa de lo que pudo haber sido su vida. Esa resistencia-impotencia ante la palabra, esa imposibilidad de repetir el pasado, son constitutivas del legado que el padre le transmite al hijo sin hablar: la inapropiabilidad del legado como lo único que se puede heredar. “Si la legibilidad de un legado fuera dada, natural, transparente, unívoca, si no apelara y al mismo tiempo desafiara a la interpretación, aquel nunca podría ser heredado [...]”, observa Derrida: “Se hereda siempre de un secreto que dice: léeme, ¿serás capaz de ello?” (Derrida 1995: 30).

El hijo se atreve a interpretar el secreto, a hacerlo hablar: nunca está seguro del resultado obtenido porque reconoce la arbitrariedad de su lectura: sabe que la voluntad interpretativa que guía su escritura responde a una pregunta por el sentido del pasado, por la búsqueda de lo que se esconde en él (“El pasado parece algo oculto que precisa ser revelado; es un paisaje escondido, pero ordenado dentro de tensiones, y sin embargo no nos conformamos a obedecer a ese orden” Chejfec, 2005b), por asumir que la memoria es dispersa e indefinida y que, como tal, se la puede escribir solo de manera tentativa e imprecisa.

Esta proposición de la novela sobre el carácter abierto y arbitrario del pasado se pone de manifiesto, no sólo a través del relato que el hijo intenta escribir sobre el pasado pa-

<sup>11</sup> Sobre le “paradigma indiciario” ha reflexionado Carlo Ginzburg en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia* (1999); también Freud trabaja la escena analítica como espacio de interpretación de síntomas e indicios.

terno, sino también mediante la historia del fugitivo que los amigos del padre elaboran en las reuniones dominicales.

Se trata de un grupo de “parientes, paisanos, conocidos, parientes de parientes, amigos de Europa, amigos de la Argentina” (LB: 86) que visita su casa los domingos para tomar vodka y conversar sobre un pasado común: “El interés no era de tipo histórico, ni tampoco nada equiparable a lo informativo: el afán de hablar, de escuchar y de sentarse unidos compartiendo una misma sustancia pegajosa y relativamente maleable” (LB: 30).

Al igual que el padre, estos “amputados históricos” y “expulsados del pasado” son sobrevivientes de la misma catástrofe psicológica y afectiva: juntos conforman una comunidad imaginaria que les otorga un espacio de reconocimiento frente a la pérdida de lugar, lengua, familia que los marca a todos por igual; la “confraternidad referencial” de sus historias funciona como espacio de resonancia que les permite sentir que algo de sus vidas pasadas sobrevive y se recupera cuando se reúnen alrededor de la mesa dominical.

Lo que llama la atención de su relación con el pasado es que, en la misma medida en que reconocen que éste los desaprofia de toda pertenencia –afectiva, geográfica, cultural–, también les otorga una pertenencia al unirlos en esa especie de patria afectiva donde renuevan la memoria común: “personas [...] que siempre habrán de superponer a los hechos del presente los acontecimientos penosos del pasado con el fin de «trepanar» [...] sus cabezas en busca de alguna certeza que les permita renovar la desgracia” (LB: 155). En esas reuniones dominicales los amigos hablan “asuntos referentes a sus pasados europeos” (LB: 27): “se trataba [...], por ejemplo, de reconstruir vidas de personas lejanas y muertas [...] a partir de chismes, de recuerdos de infancia descoloridos, de ejercicios de la imaginación levemente alcoholizados” (LB: 27).

Hay una historia que todos desean contar pero que nadie conoce; ante la falta de datos y referencias acerca de la misma lo que hacen es ensayar versiones posibles e imaginarias acerca de la vida de un joven fugitivo que regresa a la casa paterna para buscar un refugio de la persecución nazista<sup>12</sup>.

Así como el narrador quiere contar una historia que ignora y para ello la supone e imagina, de la misma manera, el grupo de amigos elabora versiones hipotéticas sobre el desenlace de la vida del perseguido a partir de suposiciones arbitrarias e infundadas. En los dos casos, el relato es tentativo, precario, incompleto, fragmentario, accidental. Nada de él es comprobable: sólo hipótesis que se conectan para mostrar que “una historia no era unívoca ni definitiva” (LB: 81) y que es imposible restituir la totalidad del

---

<sup>12</sup> La historia del fugitivo tiene dos versiones que hacen referencia directa a la violencia; ambas tienen punto en común pero se diferencian en el desenlace. La primera “supone” la llegada del joven fugitivo a la casa paterna, devastada por la violencia y el mal: allí encuentra el piso lleno de excrementos, el vaso pascual tirado en el piso, la hermana embarazada y exhausta tratando de remediar esa violación y el padre asesinado por la brutalidad de los verdugos. Frente a esta escena de desolación y luto los hermanos se abrazan, se despiden del padre y el fugitivo dice: “Me voy, no sé si vuelvo”. La segunda versión plantea la llegada del fugitivo a la casa y su “cautiverio voluntario” en el sótano de la casa donde se esconde de sus perseguidores. Ambas versiones tienen un carácter inconcluso en el sentido de que son hipótesis elaboradas por los amigos del padre y por él mismo en las reuniones del domingo relacionadas con la necesidad de preguntarse acerca de qué se piensa cuando uno está por morir como una forma de imaginar los últimos momentos de vida de sus familiares y amigos.

pasado: “Sabemos todo y no sabemos nada al mismo tiempo; quizá podremos suponer otra cosa, pero nunca sabremos todo” (LB: 102).

En este sentido ambas historias –la del padre y la del fugitivo– sirven para contar otro relato: el relato sobre la precariedad e imprecisión del ejercicio literario, el fracaso constitutivo de la escritura.

La estructura misma de la novela que alterna indiscriminadamente la historia del padre con la del fugitivo, las suposiciones del narrador, las de los amigos, las del fugitivo durante la espera en el sótano, sugieren la virtualidad inherente a todo acercamiento a la realidad y a la memoria: “No hay [...] absolutamente lugar para poseer algún cúmulo de seguridades, excepto la de nuestra propia virtualidad” (LB: 31).

De aquí que la novela pueda leerse como una larga y compleja hipótesis –sobre el pasado del padre, sobre el pasado común, sobre la muerte del fugitivo– donde las diferentes especulaciones que se enuncian son recursos para mostrar que lo narrado hubiera podido contarse de otro modo y que esa precariedad e indefinición es constitutiva de todo intento de representación. El pasado no escapa a esta ley y su forma responde a cómo es imaginado y pensando en un momento determinado; al ser recordado se reformula, se “contemporanza” mediante la “manipulación verbal” que lo hace legible adaptándolo a las condiciones de lectura de quien lo explora y al momento de su rememoración.

Los personajes de la novela no hacen otra cosa sino recordar: “imaginan” e inventan recuerdos, se preguntan sobre la arbitrariedad que los constituye, la “sorpresa” que generan, conversan sobre la “permanente recurrencia del pasado por medio de imágenes tan nítidas como fugaces” (LB: 44); se interrogan sobre: “¿qué quiere decir precisamente reconstruir recuerdos?” a partir del hecho de que: “los recuerdos se suceden, amontonan, superponen, aunque no se confunden: terminan [...] siendo una especie de dilatada y trabajosa monotonía que nos satura y a la que alimentamos con fatalidad y desapercimiento” (LB: 37).

Además llama la atención que ninguno de ellos recuerda “su” pasado sino el pasado de “otro” –el hijo del padre, el padre y los amigos del fugitivo– como si la aproximación a la memoria propia y familiar fuera posible solo de manera lateral y diferida, poniéndose en el lugar del *otro*, imaginando ser *otro*, apropiándose del pasado del otro: “todo es inútil, todo esto es inútil: no nos atrevemos a reconocer que estamos hablando de nosotros mismos; damos vueltas alrededor de ideas, de cómo habríamos haber vivido y muerto nosotros, cada uno de los que estamos aquí” (LB: 104).

Esta intercambiabilidad de los pasados respectivos es una constatación más de la relación ambigua entre verdad y mentira, entre *lo propio* y *lo ajeno*. En este sentido la novela muestra la sospecha ante de las reconstrucciones lineales del pasado, de los relatos que pretenden ser fieles a los hechos y a la verdad (“las reconstrucciones cinematográficas son una mera ilusión”, “¿hasta cuando vamos a soportar que la fotografía, y con ella las películas, se sigan erigiendo como espejo de lo que sucede en nuestras cabezas, en nuestros cuerpos cuando recordamos ...?”, LB: 90-91) y muestra la necesidad de “mirar al sesgo” la memoria y relatarla desde la sospecha, el equívoco, la ambigüedad, como sugiere Piglia cuando habla de la literatura del futuro.

La escritura cumple aquí la función de herencia. Escribir “en nombre del padre” es, paradójicamente, un acto de transmisión, el otorgamiento de un “don”: devolverle al pa-

dre –huérfano de sus coordenadas afectivas– una historia tentativa, si bien la historia que se escribe es el relato de la imposibilidad misma de contar esa historia, es decir, el relato de una falta que se puede nombrar solo a través del silencio que la constituye.

Lo que hace el narrador-heredero es “inventar” una herencia a partir de la insinuación paterna de querer transmitir un legado; los gestos del padre le proporcionan pistas para armar una trama tentativa que subvierte la *otra* trama –la del padre– que permanece secreta con el fin de “hacerla entrar en otro juego”, “imponerle otra dirección”, disociar su aparente linealidad y restituirla “en su propia dispersión” (Foucault 2000: 27).

El hijo le devuelve al padre su pasado al proporcionarle un relato que habla de una genealogía interrumpida, que, a través de la suposición, nombra una experiencia para él intraducible.

Heredar para restituir es el gesto del narrador hacia el padre, pero esta restitución destituye tanto al progenitor “haciéndole decir (a él mismo y su memoria) cosas que no le eran propias” (Chejfec 2005a: 199), como al hijo que, en su intento de inscribirse en el nombre paterno, lo que obtiene es aproximarse erráticamente a la historia familiar que va desdibujando su intento de apropiarse de la identidad de su apellido:

No hice otra cosa a lo largo de estas páginas que hablar de mí, y sin embargo todas esas palabras 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 ... 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 (LB: 158-159).

El libro que el narrador-hijo escribe relata el fracaso de la escritura en su intento de recomponer una historia que se puede solo suponer a través del acercamiento “contiguo” a los síntomas del pasado; pero la puesta en escena de esta derrota constituye un modo de sospechar del lenguaje y de las versiones oficiales de la historia y proponer un contrarelato que proponga otros modos de representar la violencia del pasado.

De aquí que pueda pensarse *Lenta biografía* como una novela que apela a la representación del espacio privado y de la afectividad familiar como gesto de intervención política para subvertir el relato cerrado del Estado –sobre el holocausto, sobre la dictadura– y manifestar el carácter póstumo y tentativo del pasado, su desplazamiento hacia otro lugar del lenguaje que es una forma en que “se muestra y se hace ver la experiencia del límite” (Piglia, 2001: 33).

El libro que el narrador escribe enuncia el testamento del libro mismo al declarar la impotencia de la literatura frente a la representación de la experiencia, sus límites y bordes pero también su postergación y diferimiento, su aproximación indetenible a ese relato que siempre va a faltar.

“No hay lugar” es la certeza que la novela propone: es la certeza del padre que perdió todas sus coordenadas de referencia –familiares, geográficas, lingüísticas, memoriales–, es la certeza de sus amigos como colectivo que busca preservar una isla de pertenencia a través de las reuniones dominicales; es la certeza del narrador cuyo intento de restituir el pasado paterno muestra la imposibilidad de cualquier apropiación de un legado;

es la certeza del lenguaje y de la literatura que al escribirse, constatan su propia derrota e indeterminación.

Ante la constatación de la imposibilidad de cualquier apropiación o restitución –herencia, memoria, pasado–, la imagen final de la novela donde el narrador alude a la parábola del cabrito introduce un desvío que sugiere otra lectura de la falta de lugar –del origen, la identidad, la memoria– que la novela construye: la idea de la literatura como espacio de *repetición* y reescritura, donde volver sobre lo mismo implica variación y diferimiento, como relato “donde todo cambiaba –cambia– mientras al mismo tiempo se repite, donde cada presente sucesivo era la condensación del pasado y donde la mención –la narración– de cada suceso implicaba al mismo tiempo la modificación de la historia” (LB: 162)<sup>13</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA:

- ACHUGAR, Hugo (2003) “El lugar de la memoria. A propósito de los monumentos”. En: Elizabeth Jelin, Victoria Langland (ed.), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid, Siglo XXI de España Editores: 191-216.
- AGAMBEN, Giorgio (2000) *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia, Pre-textos.
- AVELAR, Idelber (2000) *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago Chile, Editorial Cuarto Propio.
- CHEJFEC, Sergio (2005) *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- (2005) “La memoria disuelta en la literatura”. Ponencia leída en Hood Collage, Maryland (EEUU), abril 2005, inédito.
- (2004) *Los incompletos*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2002) *Boca de lobo*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2000) *Los planetas*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (1998) *Cinco*. Buenos Aires, Ediciones Simurg.
- (1997) *El llamado de la especie*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- (1993) “El extranjero”. *Punto de Vista*, No. 45: 6-11.
- (1992) *El aire*. Buenos Aires, Anagrama.
- (1990b) *Moral*. Buenos Aires, Punto Sur.
- (1990a) *Lenta biografía*. Buenos Aires, Editorial Puntosur.
- DE MAN, Paul (1991) “La autobiografía como desfiguración”. *Revista Antrophos, Monografías temáticas: La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental* (Barcelona). No. 29: 113-117.

<sup>13</sup> Mónica Szumurk (2005) trabaja con la parábola del cabrito y con otras regencias a la cultura judía que aparecen representadas en *Lenta biografía*.

- DÉOTTE, Martine (2000) "Desaparición y ausencia de duelo". En: Nelly Richard (ed.) *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile, Cuarto Propio: 93-97.
- DERRIDA, Jacques (1995) *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo, la Nueva Internacional*. Madrid, Editorial Trotta.
- ELTIT, Diamela (2000) *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago, Planeta - Ariel.
- FOUCAULT, Michel (2000) *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pre-textos.
- GINZBURG, Carlo (1999) *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa.
- LEVI, Primo (1989) *Se questo é un uomo. La tregua*. Torino, Einaudi.
- LORENZANO, Sandra (2001) *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*. México, Universidad Autónoma Metropolitana - Cuarto Propio.
- MOREIRAS, Alberto (1999) *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina*, Santiago de Chile, Cuarto Propio - Universidad Arcis.
- PIGLIA, Ricardo (2001) *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- REATI, Fernando, BERGERO, Adriana, comp. (1997) *Memoria colectiva y políticas del olvido*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- RICHARD, Nelly, ed. (2000) *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- (1994) *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1994.
- (1989) *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor.
- RICHARD, Nelly, MOREIRAS, Alberto, ed. (2001) *Pensar en la postdictadura*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- SARLO, Beatriz (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2004) *Escenas de la vida postmoderna: Intelectuales, arte y video-cultura en la Argentina*. Buenos Aires, Seix Barral.
- SISKIND, Mariano (2005) "Respiraciones metafísicas de Sergio Chejfec". Entrevista en *Yzur, Revista de cultura, literatura y creación*. No. 4: 47-67.
- SZUMURK, Mónica (2005) "Voces y susurros en la literatura de la postdictadura argentina: Reina Roffé y Sergio Chejfec". En: Graciela Martínez Zalce, Luzelena Gutiérrez, de Velasco, Ana Rosa Domenella (ed.) *Femenino/masculino. Escrituras en contrastes II*. México, UNAM - Aldus.
- TABAROVSKY, Damian (2004) *Literatura de izquierda*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- VEZZETTI, Hugo (1996) "Variaciones sobre la memoria social". *Punto de vista*. No. 56: 1-5.