

# PAISAJES DE LA CRISIS, CRISIS DE LOS AFECTOS: *EL AIRE* DE SERGIO CHEJFEC

*Lanscapes of crisis, crisis of affections: Sergio Chejfec's El aire*

**Daniela Alcívar Bellolio**

Universidad de Buenos Aires  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET  
labrys7@hotmail.com

**RESUMEN:** Entre los dos polos de sentido de la novela *El aire* (1992) de Sergio Chejfec, a saber, el campo y la ciudad como compendios simbólicos de diversas tensiones culturales fuertemente arraigadas, se abre un espacio rico de indeterminaciones que ponen en suspenso las dicotomías que se derivan de esa división territorial canónica y manifiestan un cierto pensamiento de y sobre la literatura. El presente artículo procura poner de relieve algunos de los modos en que ese espacio de tensiones sin resolver se muestra y problematiza las categorías cristalizadas en la oposición ciudad/campo a la luz de la anécdota sentimental que recorre de principio a fin la novela.

**PALABRAS CLAVE:** Sergio Chejfec; Literatura Argentina; Crítica Literaria; Siglo XX; Ciudad

**ABSTRACT:** Between the two poles of signification in Sergio Chejfec's novel *El aire* (1992), that is, the city and the country as symbolic compendia of various strongly rooted cultural tensions, there is a space of indeterminacy that suspends the dichotomies derived from that canonical territorial division and establishes a certain way of thinking of and about literature. This article looks forward to emphasizing some of the ways in which that territory of unresolved tensions appears and how it interrogates all the codified categories the fall under in the city/country dichotomy in the light of the sentimental air that runs through the entire novel.

**KEYWORDS:** Sergio Chejfec; Argentinian Literature; Literary Criticism; 20th Century; City



*No es sólo difícil saber qué es una ciudad, sino que también es inquietante pensar en lo que hace o en lo que deshace.*

Jean-Luc Nancy, *La ciudad a lo lejos*

## Potencias de la contigüidad

■ En el artículo “Fotografía y retrato de lo contemporáneo en *El aire* y otras novelas de Chejfec” (2012), Luz Horne discute con el modo en que Martín Kohan lee *El aire* (1992), es decir, como el relato de un drama afectivo y doméstico desencadenado por el abandono sufrido por el protagonista, Barroso, por parte de su mujer, Benavente; como la historia de la indecisión del que quedó en Buenos Aires sobre si ir o no a buscar a su mujer al Uruguay. Para Horne, por el contrario, este drama es cifra de algo más amplio, que buscaría elaborar lo que la crítica llama, siguiendo una fórmula de João Gilberto Noll, “un fresco del presente” (“Fotografía y retrato” 140). Dice Horne:

No concuerdo con la lectura que hace Martín Kohan de esta novela, según la cual en ella hay ‘una impronta [más] personal y familiar’ (2002) que política. Según mi lectura, la historia afectiva y personal que cuenta esta novela nada tiene que ver con ‘lo familiar’ y en ella puede leerse una historia –quizá del orden de los afectos– pero claramente colectiva y en tanto tal, netamente política [...]: a pesar de que la literatura de Chejfec puede parecer intimista, subjetivista o psicologista, es engañoso leerla de este modo, pues su literatura ofrece una perspectiva sobre un aspecto social y político del presente (136).

Los polos explicitados en estas dos posturas dibujan de modo esquemático los núcleos alrededor de los cuales *El aire* orbita y desde los que la crítica ha leído la novela: el espacio interior del departamento de Barroso, donde también –o sobre todo– se espacializan sus afectos y las discontinuidades, mínimas, pero acuciantes, instauradas por la ausencia de Benavente, por un lado, y la ciudad de Buenos Aires, que parece desplegar, al ritmo en que Barroso va perdiendo entidad debido al abandono sufrido, los signos inquietantes de una miseria social que se manifiesta de modo geográfico y simbólico, por otro<sup>1</sup>.

En efecto, una suerte de paralelismo parece emerger entre espacio privado y entorno social en *El aire*. La dificultad central parece ser la de pensar esa simultaneidad de acontecimientos narrativos en términos que no sean dialécticos, es decir, deudores de la lógica binaria de causa y efecto, o en términos alegóricos<sup>2</sup>. La noción de contigüidad, en este sentido, será necesaria para comprender la emergencia de ambas crisis en la novela sin presuponer una lógica causal o

---

1 Es necesario aclarar que no se trata de un debate. El artículo de Kohan, que fue publicado en 2002, trata sobre la presencia del Uruguay en la literatura argentina contemporánea y le dedica apenas un párrafo a *El aire*, por lo cual es lícito suponer que no agota ni pretende agotar todos los aspectos de la novela. Por otra parte, el artículo de Kohan no hace contrapeso alguno entre la mencionada impronta familiar y lo político.

2 Para una lectura alegórica de *El aire*, cf. Sarlo 391-393.

alegórica, es decir, en los dos casos, una lógica eminentemente explicativa, que la condicionaría<sup>3</sup>.

En el ensayo “La dispersión” (2005), Chejfec se plantea algunos cuestionamientos alrededor de la idea de “literatura del futuro”. Ante la posible pregunta: ¿cómo será la literatura de los próximos mil años?, anclada en la consideración temporal, el autor propone una salida de orden espacial: “La proximidad, en el sentido cronológico de inmediatez, carece de entidad verdadera para la narrativa; más bien el narrador opera sobre lo próximo en tanto que categoría espacial, como cercanía e incluso como contigüidad” (*El punto vacilante* 28). A partir de esta aseveración, Chejfec compondrá un esquema geográfico para el porvenir de la literatura y sus lectores: los clásicos del futuro serán nacionalidades, espacios más o menos fijos en los que se equilibran tolerancia y control, homogeneidad de atributos y de morales estéticas, mientras que los autores no clásicos serán itinerantes, es decir, viajeros errantes cuya singularidad se verá potenciada por su nomadismo desordenado<sup>4</sup>. A los recorridos de estos itinerantes, Chejfec les adjudica otro adjetivo: el de dispersos.

El modo en que Chejfec vehiculiza la dispersión a la que acabo de referirme se basa en la idea de contigüidad. Para ejemplificarla recurre en primer término a la imagen de la hoja en blanco:

El papel es la contigüidad cierta, un plano alterno donde el narrador, conservando su tiempo –el tiempo de todos los hombres: las fechas, los horarios del ritual casero, las citas y obligaciones, los miedos–, se somete a restricciones bruscamente desproporcionadas y demasiado materiales respecto de la subjetividad o interioridad que se intenta expandir a través de la escritura: por ejemplo, el tamaño de la página, la cantidad de golpes por línea, el espacio interlineal, la *extensión* (*El punto vacilante* 30; itálicas en el original).

En esta perspectiva espacial, la pregunta inicial, basada en la noción de porvenir, adquiere un brillo distinto: “*locus* de la negatividad” (29), espacio incierto pero, al mismo tiempo, similar (próximo) al presente, el futuro existe como “renovación constante de lo simultáneo” (32), como proliferación del paisaje o de la geografía. Espacio siempre igual, nutrido por una contigüidad inagotable, la extensión reverberante que le adjudica a la hoja de papel se extiende bajo la forma irradiante de la dispersión, como algo “previo a lo específico” (132).

Las conjeturas que Chejfec hace de la literatura del futuro se basan en esta descripción paisajística: cualquier imagen de las escrituras por venir puede

---

3 Edgardo Berg ha leído esta relación entre derrumbe sentimental y crisis social: “No se trata de una proyección romántica del estado de ánimo, ni de un pasaje de la bilis negra del propio cuerpo al cuerpo social, sino de una alteración que produce la reorganización del espacio público en la mirada de Barroso” (“Ficciones urbanas” 30).

4 Los ecos deleuzianos de estas afirmaciones son evidentes. Algunas articulaciones teóricas del sistema filosófico de Gilles Deleuze serán imprescindibles a lo largo de todo este trabajo para leer la poética de Chejfec.

emerger de la extensión proliferante que ha descripto. Es por eso que, en su razonamiento, la literatura parece autogenerarse:

[La] verdadera literatura del futuro sería aquella donde se representara el acercamiento; una literatura dedicada, como 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 o anticipación, del propio lugar. Un leve pero categórico descentramiento que desprecie la lejanía exotista y al mismo tiempo eluda las amenazas de la identificación lineal; o sea, la descripción y el relato de lo lateral y descentrado, la dispersión. La narrativa como *culto periférico* (*El punto vacilante* 32-3; itálicas en el original).

La contigüidad, en este sentido, funciona como método y vía de dispersión de la representación; un modo de operar, por otra parte, característico de la obra de Chejéc. Pero ¿cómo funciona, concretamente, el recurso a la contigüidad como potencia del relato e impulso hacia la dispersión? Y, sobre todo, ¿cómo se relaciona la contigüidad con la elusión de la alegoría y la lógica binaria de causa-efecto como claves de lectura de *El aire*?

Para responder a la primera pregunta habría que aludir, en principio, a la demora o lentitud en tanto que valor de la narración chejequiana, que ha sido señalada de modo insistente por la crítica o, más bien, explorar el modo en que esa demora se manifiesta en *El aire* y examinar sus efectos. De hecho, en el título de *Lenta biografía* (1990), primera novela del autor, puede leerse un programa estético cuyas posibilidades serán exploradas y performativizadas a lo largo de toda la obra posterior. En *El aire* la morosidad de la narración está dada por el tiempo extrañado que vive el protagonista desde que se ve forzado a vivir a solas una cotidianidad que había sido siempre compartida. Sin embargo, como dice el narrador, a Barroso lo caracterizó siempre la combinación paradójica de “desidia con impaciencia” (*El aire* 13). De hecho, si se atiende a los recuerdos y reflexiones que el narrador recupera del protagonista, es forzoso notar que, en la vida de Barroso, la rutina cercenada tras el abandono representa un cambio mó dico, decisivo por su intensidad, pero no cualitativo. Esto es, como si a un tiempo que siempre fue experimentado como tensión (la misma tensión que oscila entre la desidia y la impaciencia) se le agregara una especie de “ornamentación negativa” (*El aire* 87), la ausencia de Benavente, que pone en evidencia la repetición como medida del presente. Por eso, para Barroso, la lectura prolongada de los diarios por la mañana, por ejemplo, constituye uno de los modos de escandir el presente constante, de ofrecer como histórico lo que él percibe como repetición sin fin. Y por eso también la lectura de diarios viejos, tomados al azar de una pila indiferenciada en una esquina de su departamento, enfatiza esa experiencia:

Aquellos recorridos a través de un tiempo desarticulado, cuya familiaridad e inmediatez retornaba con la prensa vieja, alejaban todavía más a Barroso de esa actualidad continua, obligatoria, extendida y proliferante cuyo defini-

tivo vacío siempre había presentado para Barroso dificultades insalvables de comprensión (*El aire* 46).

Esta es también la razón por la que, tras recibir la primera carta de Benavente y verla alejarse desde el balcón, la sentencia de Barroso es simple y definitiva: “Todo es igual” (43). El contenido de la sentencia viene acompañado de una serie de actos que lo escenifican: Barroso repite una y otra vez los movimientos que vio hacer a su mujer al cruzar la calle con obsesiva exactitud.

Así, el ritmo de *El aire* es producido por una cierta concepción del presente enunciada desde las primeras líneas, un tiempo suspendido que ha perdido cualquier solución de continuidad con el pasado y que está exiliado del porvenir, aunque dependa de eso que excluye para mantenerse en suspensión: “el pasado era el olvido, el futuro era irreal; quedaba por lo tanto el presente aislado del universo, como una burbuja suspendida en el aire que necesita sin embargo de ese mismo tiempo del que está exiliada para permanecer flotando sobre su ambigüedad” (*El aire* 13)<sup>5</sup>. Ese tiempo intensamente modificado, enfático en su radical carencia de pautas, es el que padece Barroso de manera lacónica durante los últimos días de su vida. No se trata entonces de un cambio brusco de modos de experiencia sensible ni de una ruptura que trastorne escandalosamente la vida del personaje. Se trata, más bien, de un cambio de grado, o de los efectos de una ausencia que toma cuerpo al hacer desaparecer los obstáculos que sacaban al presente de su monotonía iterativa.

Ahora bien, la operación que Chefec hace en el ensayo “La dispersión”, ese desplazamiento discreto que comunica lo temporal con lo espacial y los asocia de tal modo que una pregunta por el futuro se responde con el principio espacial de contigüidad, es también un recurso de *El aire*. Si Barroso habita su presente sin pautas, indistinto, como habita su departamento vacío, es porque en la novela tiempo y espacio son categorías estrechamente vinculadas –contiguas– por la experiencia. Así, por ejemplo, cuando rememora la ciudad de Carmelo, a la que Benavente se ha ido, recuerda que la sucesión de sus cuadras y sus casas semejantes lograba “igualar, reproducir o crear, con su dinámica pausada, la distraída y simple evolución de los días” (*El aire* 23). O, más explícitamente: “Sin Benavente, sin sueño, sin nada –había olvidado que tenía hambre–, el tiempo, para Barroso, se presentaba como una dimensión extensa y disponible, igual a la ciudad que, pensaba, más allá del balcón dispersaba y reproducía su misma geografía sin interrupción” (32).

De este modo, el protagonista de *El aire* caracteriza o, mejor, experimenta, el tiempo como espacio (extensión inabarcable, repetitiva, sin accidentes) y a partir de esa imbricación en constante devenir (pues nunca se fija en conceptos

---

5 La temporalidad extrañada y territorializante del presente y su conceptualización es paradigmática en la obra de Chefec. El epígrafe de *Los planetas* es una de las enunciaciones más concentradas de esta cuestión, una vez ha sido cruzada, como veremos, con la cuestión espacial: “*Del conjunto de países invisibles, el presente es el más extenso*” (*Los planetas* 7).

excluyentes) desarrolla las potencias de lo contiguo en el relato: “Barroso creyó percibir, sin exagerar, el espacio y el tiempo como categorías contiguas, no excluyentes ni confundidas, más bien familiares” (*El aire* 70)<sup>6</sup>. Así, su experiencia en el mundo se despliega por estricta proximidad con lo sensible, por la recurrencia de mínimos desfases o yuxtaposiciones espacio-temporales que prefiguran las inocuas premoniciones que, para Barroso, pueden tener lugar antes o después del hecho anticipado de este modo anómalo. Este régimen, en el que las causas han sido desarticuladas de sus efectos para convertirse en casualidades o confirmaciones de premoniciones ínfimas es performativizado constantemente en la narración. “Olor a humo, o sea, humo” (*El aire* 19): este modo extrañado de aprehender los datos de la realidad es el que marca la experiencia de Barroso en la compleja lógica de proximidad que regula su estar en el mundo. Para Barroso, que salga agua de una canilla no es efecto de que alguien la abriera sino un acontecimiento arbitrario invocado –vaticinado– por la disposición de alguien a abrir la canilla, del mismo modo que la lluvia viene como confirmación de la disposición premonitoria de las personas a abrir sus paraguas.

La lógica de las premoniciones no es un dato menor; da cuenta de la forma que adquiere la experiencia de Barroso tras ser abandonado por Benavente y del modo que tiene la narración para avanzar, a la vez que escenifica la lógica de contigüidad que marca su desarrollo. En esto se cifra su demora, que no es sólo temporal sino que se trasvasa a lo espacial. Por eso, es el lugar contiguo por excelencia, el palier de su piso, lo que para Barroso funciona como proyección premonitoria de sí mismo:

Y como si en efecto estuviera espiando por la mirilla, imaginó el pasillo solitario hasta que no pudo resistir la idea, de nuevo, de que ésa era la más adecuada manifestación plástica, ambiental, de su soledad; no el interior de la casa, en tanto le resultaba conocido hasta el agobio, sino ese exterior inmediato, la antesala desierta que terminaba siendo efectivamente premonitoria cada vez que la atravesaba (*El aire* 62-3).

La lógica del relato, entonces, se agota en estos movimientos del narrador que constantemente ponen de relieve la proximidad de los objetos y de los instantes que forman la experiencia de Barroso, auscultándolos como datos extraños, irreconocibles, abstrusos, cuya contigüidad, ya que no son deudores de una lógica causal, no conforma una continuidad sino una tensión constante, un tiempo y un espacio extrañado que se experimenta con recelo y perplejidad, “una realidad permanentemente inaugural” (*El aire* 76), una emergencia constante de exabruptos. La trama no está escamoteada sino sometida al régimen de proximidad al que también está sometido el protagonista; por eso avanza

---

6 Paradigmático de esta operación que espacializa el tiempo es el recuento de cálculos posibles que imagina Barroso para medir la distancia entre la calle y su balcón con la variable del tiempo: “Sabía que con esos datos debía considerarse algún cociente para calcular el tiempo como longitud” (*El aire* 55).

por distancias mínimas, escenificando el modo de encabalgarse que tienen los segmentos de la sucesión espacio-temporal y poniendo en duda la existencia misma de una sucesión.

La segunda pregunta, la que se interrogaba por la relación de la noción de contigüidad con el dejar de lado la alegoría y la lógica causa-efecto como modos de resolver la coexistencia de la crisis afectiva de Barroso y la crisis social de la ciudad de Buenos Aires en *El aire*, buscará respuesta en aquello que ésta implica antes que en lo que describe.

En su libro sobre Francis Bacon, Gilles Deleuze se interroga por los medios del pintor irlandés para conjurar el carácter ilustrativo, figurativo o narrativo que la pintura tendría si no estuviera aislada por lo que el autor llama “la pista”: el círculo o paralelepípedo que en los cuadros de Bacon aísla a la figura para impedir que, al relacionarse con otras, habilite la emergencia de un relato. En el interior de ella, y junto a la figura aislada, están los grandes colores planos cuya característica principal es la de no crear sombra ni paisaje, sino de suprimir cualquier posibilidad figurativa en el interior del círculo. La vía por la que Bacon logra esto, dice Deleuze, es la creación de una estricta contigüidad entre “Figura” y plano de color:

En efecto, lo que ocupa sistemáticamente el resto del cuadro son grandes colores lisos de color vivo, uniforme e inmóvil. Delgados y duros, tienen una función estructurante, espacializante. Pero no están debajo de la Figura, detrás de ella o más allá. Están estrictamente al lado, o más bien todo a su alrededor, y están captados por y dentro de una vista cercana, táctil o ‘háptica’, tanto como la propia Figura (*Francis Bacon. Lógica de la sensación* 16-7).

Luego de precisado el papel del color contiguo a la figura, Deleuze describe el singular “atletismo” de los cuerpos de la pintura de Bacon: su modo de “escapar por uno de sus órganos, para ir a ocupar el color liso” (26). Así, los cuerpos de Bacon en la lectura de Deleuze, están recorridos por un “movimiento intenso” (28) hacia fuera –hacia el color lindante al que tienden– que se realiza por un orificio mínimo y que genera una radical desorganización de lo orgánico, un devenir disperso de lo que fue organismo, como experimentación de un límite del cuerpo vivido que ya no está constituido por partes o sistemas sino que se compone de umbrales, tornándose, ante todo, ente *liminar*. Esta vía de escape torna el cuerpo humano en otra cosa o, más bien, pone en acto su calidad de límite para escenificar su devenir en algo menor, animal o paisaje no en tanto que forma sino como trazo: no se trata de una combinación de formas sino del espacio de emergencia de un “hecho común” (30).

Asimismo, en *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze y Félix Guattari vuelven sobre las potencias de la contigüidad, lo que ella implica o sus modos de operar cuando diferencian a los perceptos y los afectos de las percepciones y las afecciones. Los afectos, según lo entienden los autores, no son sentimientos experimentados, sino que desbordan cualquier sujeto sintiente, son fuerzas impersonales, “seres

que valen por sí mismos” (164), existen en ausencia del sujeto y describen, en efecto, el devenir no humano del hombre: “Los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre como los perceptos (ciudad incluida) son los paisajes no humanos de la naturaleza” (170).

Ahora bien, queda precisar la pertinencia de la contigüidad en esta breve descripción de los afectos. Deleuze y Guattari parecen cifrar la posibilidad de aprehensión de la noción de afecto en la de contigüidad, ya que este, al ser devenir, concentra las posibilidades de la proximidad extrema sin semejanza ni metamorfosis<sup>7</sup>:

El afecto no es el paso de un estado vivido a otro, sino el devenir no humano del hombre. Acab no imita a Moby Dick y Penthesilea no ‘hace’ a la perra: no es una imitación, una simpatía vivida ni tan sólo una identificación imaginaria. No es una similitud, aunque haya similitud [...]. *Es más bien una contigüidad extrema, en un abrazo de dos sensaciones sin similitud [...]*: no es que uno se transforme en otro, sino que algo pasa de uno a otro. Este algo sólo puede ser precisado como sensación. *Es una zona de indeterminación, de indiscernibilidad*, como si cosas, animales y personas [...] hubieran alcanzado en cada caso ese punto en el infinito que antecede inmediatamente a su diferenciación natural. Es lo que se llama un afecto (*¿Qué es la filosofía?* 174-5; las itálicas no pertenecen al original).

La cita *in extenso* procura poner de manifiesto que el afecto así entendido no posee entidad, sino que se trata de una especie de condición liminar que se debe a la contigüidad en tanto que estado de intervalo o umbral entre dos unidades que se ven, a su vez, minadas o subvertidas por la proximidad. También pretende mostrar lo que implica la contigüidad: no una semejanza, mucho menos una alegoría, sino una zona de indiscernibilidad, un tramo de la materia que pierde contorno y se entrega a un instante previo a la diferenciación.

En *El aire*, la experiencia de Barroso en la ciudad y la imagen misma de Buenos Aires tienen que ver con esto. Ante el abandono, y confrontado con una soledad que repone e ilumina todas las zonas ambiguas de un sujeto que vive el espacio y el tiempo como tensión, las caminatas de Barroso por la ciudad y lo que en ella emerge ante su vista, la miseria que se despliega de modo paulatino aunque el recorrido sea siempre el mismo y repetido en días y noches sucesivos, no son consecuencia de la partida de su mujer ni alegoría de una subjetividad en crisis. Tampoco la exposición exasperada de la miseria afectiva de Barroso sería la cifra de una crisis mayor, la social y económica. El entramado de *El aire* genera la imagen de una

7 Ya que esto implicaría dos sujetos diferenciados o, en su defecto, un sujeto y un objeto en tanto que unidades que se relacionan de acuerdo con sus propias organicidades. Lo múltiple, según Deleuze y Guattari, no se crea enunciándolo a partir de unidades de sentido. Por el contrario, hace falta una operación de sustracción con respecto a la unidad: “Lo múltiple hay que hacerlo, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre «n menos 1» (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple). Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a n-1” (*¿Qué es la filosofía?* 11-2).



proximidad radical que mina las posibilidades de jerarquización de la experiencia (lo que haría que las peripecias subjetivas se derivaran de las sociales o viceversa) e instaura un régimen distinto, una nueva distribución de lo sensible.

## Extraños paisajes familiares

Buenos Aires aparece para Barroso, entonces, en medio de un extraño proceso de remisión. Desde su balcón en un piso alto, un poco perplejo y un poco resignado también, mira cómo las nuevas distribuciones urbanas evocan un pasado remoto: el del campo que le dio origen a la ciudad. Los primeros recorridos del personaje por su barrio y, luego, por el barrio vecino, mucho más sombrío que el propio, no registran un cambio ya dado: en primera instancia, Barroso encuentra gente mirando vidrieras, familias caminando, una agitación típicamente urbana. De hecho, el recorrido que hace el personaje desde su barrio al barrio vecino, iniciado como una repetición de los movimientos que vio hacer a Benavente desde su balcón, cuando ella le dejó la primera carta por debajo de la puerta, se repite exactamente un día tras otro. En esta reiteración de las caminatas, poco a poco, van surgiendo elementos que inquietan el paisaje urbano, pero que nunca aparecen como parte orgánica de la ciudad –es decir, en la constelación simbólica que presupone una ciudad moderna, con sus marginados, con sus límites claros entre precariedad y consumo, etc. Hay algo que parece tomar por sorpresa a Barroso, como si su mirada padeciera una extranjería constitutiva, que no implica tanto asombro como desconcierto, un modo desarticulado, levemente desfasado, de recorrer los espacios conocidos: “Barroso pretendía aferrar cierta naturaleza desconocida de las cosas; aquello que sin duda podía responder con números a sus preguntas, pero que –en la medida en que jamás había constituido nada concreto– se mantendría de todos modos siempre oculto” (*El aire* 84)<sup>8</sup>.

La ciudad se presenta levemente desfasada, atravesada por capas espacio-temporales contiguas que enrarecen el imaginario urbano. Al trasponer los límites del barrio, Barroso observa, con una paradójica mezcla de tedio e inquietud, las aglomeraciones de gente alrededor de paradas de colectivos o de basureros como antes alrededor de vidrieras y comercios. Hay algo que se sustrae todo el tiempo de su mirada, un sentido que no logra aprehender, porque no consigue articular, para sistematizarlos, los datos sensibles que el paisaje le arroja. La compulsión del personaje a calcular puede leerse de este modo, como *summun* de su deficiencia para reponer una continuidad en los acontecimientos que registra: “sólo atinaba a permanecer dentro de esa cadena casual de reiteraciones, de actos reproducidos sin solución de continuidad, de circunstancias vividas a medias” (*El aire* 53). De esta manera, incluso los actos más insignificantes, como abrir

---

8 Edgardo Berg habla de un “signo de extranjería”, una condición de continuo extrañamiento que tiene como consecuencia la singular sintaxis narrativa chejfequiana (“Signo de extranjería” 87-107).

la puerta de su cocina, se tornan una operación mental compleja que pone de manifiesto cierto desfase con respecto al tiempo y al espacio como unidades orgánicas dadas: “Por un momento supuso que del otro lado había una persona aguantando la puerta; pero en ese mismo momento cedió la resistencia del aire, como si las cosas en general hubiesen estado a la espera de la menor afirmación o sospecha de Barroso para desmentirlo” (*El aire* 30).

Lo que Barroso nota someramente, sin estridencias, en su primera salida por la tarde noche, va acentuándose poco a poco, aunque esa acentuación no se registre en un sistema de evaluación moral sino en el singular régimen de asimilación de los datos sensibles que caracteriza al personaje. La boca negra que marca el límite del paseo de la primera noche, esa especie de escenografía oscura que Barroso no se anima a atravesar y que recorta el espacio de modo abrupto, un límite después del cual no se puede ver absolutamente nada, al día siguiente, a la luz del sol, no revela mayor cosa: apenas un baldío que “constituía el paisaje diurno previsible para lo que durante la noche no es sólo la oscuridad sino también la negrura” (*El aire* 60)<sup>9</sup>. De ese despliegue monótono del espacio que, como señalé, es recorrido también al ritmo de gestos e itinerarios repetitivos, para Barroso correlativo al presente en tanto tiene como medida la repetición, brota, módica pero irreversible, la diferencia. Así como accidentes transitorios en un paisaje inerte, surgen las anomalías sociales que describe la novela: el vidrio se ha convertido en moneda, los pobres se asientan en las terrazas de los edificios, en el corazón de los barrios en lugar de en las periferias, el trabajo infantil es legal y sus virtudes se publicitan en los diarios. La ciudad, en el proceso que la crítica ha señalado recurrentemente, está volviendo al campo del que provino.

Pero esa vuelta no está dada, no se presenta como un proceso ya consumado. Como todo en la novela, la ciudad no aparece cristalizada por una invasión del campo que hubiera tenido lugar y que ahora sería un estado de las cosas, sino que se muestra la tensión, las señales de una contigüidad inquietante<sup>10</sup>. Quiero decir que si bien son innegables las resonancias relativas a estos tópicos de la cultura argentina en *Boca de lobo* (empezando por el diálogo que establece con Ezequiel Martínez Estrada y que ha sido marcado varias veces por la crítica) y que, además, resulta evidente que hay un trabajo sobre esos tópicos, las operaciones de la novela no se agotan en una simple inversión del triunfo de la ciudad sobre el desierto. El impulso de la narrativa chejfequiana se mueve hacia la configuración de modos de

---

9 Tampoco, como aclara el narrador, y tal como busco sostener ahora, asemeja o materializa el estado de ánimo del personaje: “Si por un momento imaginé que aquella boca negra que tragaba y expulsaba personas y alguno que otro auto representaba una escenografía habitual, cuya aparición en ese momento, no obstante, quería significar algo del estado en el que él mismo se encontraba, evidentemente se equivocó de medio a medio” (*El aire* 39).

10 Berg piensa esta tensión como temporal: los baldíos, los manchones de vegetación, etc., serían señales de un imaginario “retro” de la ciudad futura, en diálogo con Ezequiel Martínez Estrada (“Ficciones urbanas” 23-37). Por su parte, Oeyen (2008) ha pensado *El aire* como ficción temporal que retoma la dicotomía civilización/barbarie para escenificar un retorno de la barbarie conquistada desde el programa sarmientino de poblar el desierto.

pensar desde el espacio como categoría narrativa y de figurar ese pensamiento. Por otra parte, procuro cuestionar la idea de que la ciudad de Buenos Aires, a través de los singulares signos de crisis que describe la novela, se figure paradójicamente como imaginario futuro con rasgos de un pasado arcaico. Con esos elementos en juego, el riguroso presente que figura la narración parecería poner de manifiesto una temporalidad que, sin escapar del presente, hace irrumpir un anacronismo sin anclaje temporal claro que pondría en entredicho la idea misma de sucesión como medida del tiempo: “La ciudad por la que caminaba parecía, a veces, no ser la misma. Ni premonitorias ni arcaicas, había situaciones que no coincidían con la actualidad; había cuadras desplazadas del tiempo, pertenecientes a una cronología extranjera” (*El aire* 122). Para ilustrar mejor esta idea, resulta conveniente notar la insistencia con la que la manía de cálculo de Barroso recae sobre la distancia. Más allá de las distintas propiedades de la materia que el protagonista busca sopesar, hay una perplejidad particular que atañe a la categoría de distancia, esa abstracción que no está en ninguna parte sino que da cuenta, precisamente, de la entidad –decisiva, por otro lado– de lo invisible entre dos objetos, para citar uno de los tantos ejemplos que aparecen en la novela:

Decir quince metros era señalar cierta cantidad de determinada circunstancia; no obstante, para Barroso no quedaba resuelto el misterio de la ponderación. Aunque, como tantas otras cosas, parecía trivial, él ansiaba la norma absoluta, una regla alejada de la analogía y la comparación [...]. Muchas veces se había sentado frente a los objetos intentando percibir la naturaleza particular del vacío existente entre ellos, pero en vano (*El aire* 56).

Por eso, aquello que la ciudad fue o aquello en lo que se habrá convertido está exiliado del relato: lo que *El aire* narra de la ciudad es su devenir otra cosa, el modo en que el cuadrículado severo que caracteriza a la urbe va cediendo a esa lisura que es, a la vez, cifra del espacio remoto cuyos signos aparecen para perturbar el imaginario urbano (la pampa) y del tiempo tal como lo vive Barroso (un presente proliferante y sin accidentes). Pero no narra, en ese devenir, lo que la ciudad era o lo que va a ser, sino el momento extenso en que pierde contornos claros, en que su organicidad entra en crisis, y que siempre aparece en relación de estricta contigüidad con los recorridos de Barroso:

Andando ligero se tenía una impresión diferente del panorama usual; el desorden se ponía de manifiesto o, en todo caso, a la inversa, la geografía habitual no estaba preparada para soportar la premura sin riesgo de fragmentación, como si la prisa acelerara el tiempo, y con ella la disgregación de la ciudad (*El aire* 61).

Es en este sentido que la novela habla al mismo tiempo de una ciudad expansiva y en remisión sin que exista contrasentido alguno. Ambos estados de pasaje, que denotan movimiento, evocan una cierta agitación, un estado de crisis que no desembocará en ninguna síntesis, ni utópica ni apocalíptica. Los signos de miseria económica y social, en este contexto, poseen un estatuto ambiguo que

no cuestiona la relevancia efectiva de las implicaciones que esos signos puedan tener, sino el modo como todos los signos sociales se articulan dentro de un universo narrativo particular. No se trata de restarle importancia a la precariedad económica y sus consecuencias, ni de plegarlas a un imaginario, a veces llamado “posmoderno”, que relativizaría cualquier capacidad para aprehender los datos de la realidad y evaluarlos según distintos parámetros, sino de articular esos signos en un sistema que pone en crisis la idea de representación y cuestiona constantemente el referente, y examinar los efectos estéticos y éticos que esa articulación tiene, por fuera de la dicotomía que describí al inicio del artículo.

En los asentamientos de nuevos pobres en los baldíos extensos, los límites de este modo precario de la propiedad (los pocos metros cuadrados en que cada familia hace campamento) se marcan con objetos que explicitan su propia inadecuación: electrodomésticos haciendo equilibrio sobre cartones o adornos inútiles en esas circunstancias; en definitiva, señalan o recuerdan una situación anterior en que podían ser usados y, en contraposición, subrayan el hecho de que ahora poseen la condición de meros índices de su propia materialidad. Son objetos que han sido despojados de su función original para cumplir un objetivo que no guarda relación alguna con sus propias características materiales: delimitar el espacio habitado por cada familia que, de todos modos, será ocupado por un tiempo corto, ya que la indiferencia de las personas, su incapacidad para construir incluso la estructura más básica y el desconsuelo que la enorme planicie bonaerense les genera, torna crónico su nomadismo por necesidad. De este modo, los objetos típicos del consumo familiar en la ciudad moderna (electrodomésticos, sobre todo), se despojan de sus funciones para devenir, al mismo tiempo, huella de algo más y materia reducida a su característica primaria de ocupar un espacio. Es notable la plasticidad con que estos asentamientos horizontales, de los que Barroso se entera por los diarios matutinos, es narrada: la imagen de un baldío que parece ilimitado, cubierto sucesivamente –de modo proliferante– por sábanas sobre las que viven provisoriamente personas sin protección alguna de la intemperie, con límites marcados por objetos inadecuados, da la pauta de la modalidad con la que un tiempo anacrónico (una vez más, ni arcaico ni futuro, sino lateral, con la calidad del exabrupto) constituye la urbe porteña y turba su sueño civilizatorio. Esa imagen da cuenta, además, de una cierta concepción del espacio que guarda estrecha relación con el modo en que la novela insistentemente figura tanto la ciudad como el presente: una extensión proliferante que, sin obstáculos o pautas, deviene abstracta, repetitiva, inaprehensible: “De este modo se demostraba que el espacio no existe en la naturaleza, que en este aspecto sólo consiste en una amplia y penetrante continuidad de aire vacío; el obstáculo produce el espacio” (*El aire* 138)<sup>11</sup>. Pero, tal como los asentamientos

---

11 Jean-Luc Nancy piensa la ciudad en su calidad paradójica que, heredera de la fortaleza o la ciudad santa o imperial en lo relativo a una supuesta concentración de ideales de diversos tipos, deviene pura “coexistencia, copresencia y comercio [...], paso transferencia, concurrencia, competencia” (*La ciudad a lo lejos* 12).

de familias en los baldíos que terminan por migrar en busca de una “geografía hipotética del porvenir” (140), menos desconsoladoramente extensa y, como él mismo experimenta tras la partida de Barroso, todo obstáculo termina por desaparecer para reponer al paisaje su extensión informe.

Asimismo, tanto esta modalidad de ocupación, más bien nomádica, como la de la tugurización de las terrazas de las casas y los edificios, un poco más sedentaria ya que quienes construyen sus viviendas en las terrazas son, en rigor, inquilinos que pagan un arriendo, y sus viviendas, aunque endebles y precarias, poseen una estructura que emula o continúa la construcción sólida sobre la que se erigen e introducen una modificación en el paisaje urbano que opera de modo sigiloso, pero definitivo: algo en la organización urbana ha mutado o está mutando. Lo singular de la operación radica en que no se trata de que la ciudad haya dejado su calidad urbanística ni que se haya entregado a una condición natural que vendría dada, con toda su carga en la cultura argentina, por esa abstracción llamada campo, sino que concentra varios de los lugares comunes alrededor de los cuales se piensa la urbe actual, con sus rasgos de miseria, desigualdad, aglomeración, consumo e indiferenciación de los individuos mientras que, paradójicamente, con la introducción de los rasgos típicos de lo rural, pliega ese imaginario a un sistema de representación marcado por la ambigüedad que es consecuencia de una figuración insistente de las formas de la contigüidad.

Dos imágenes con cierto peso en la novela me ayudarán a ilustrar mejor el modo en el que entiendo la forma en que los espacios narrados (el privado y el público, el departamento y la ciudad) y sus crisis se articulan entre ellos. La primera es la, para Barroso, enigmática condición de impermeabilidad de su piel: una de las reflexiones del personaje es la propiedad que hace que ésta, a la vez que puede mojarse, mantenga aislado el interior de su cuerpo. En la descripción de esta condición dérmica se pone en juego el par adentro/afuera, la noción de contorno. Ese límite en que Barroso confía, su piel como frontera entre sí mismo y el afuera, sin embargo, es objeto también de pequeñas crisis, inauguradas con la partida de Benavente y que desembocarán en una crisis mayor: la hemorragia que, al principio invisible, relativiza su impermeabilidad al traer la reflexión sobre la posible porosidad de alguno de sus órganos. Como en los cuadros de Bacon según Deleuze, una brecha mínima se abre en el contorno, por la que todo lo interior terminará escapando hacia el exterior: “Así como ella había despojado al interior del hogar de la silueta de su cuerpo, con su ausencia había abierto dentro de Barroso una lesión por donde se le iría la vida” (*El aire* 158). El contorno de los cuerpos es un estatuto problemático en *El aire*, aparece difuso, levemente encabalgado con la dispersión exterior, como si lo inusual fuera que cada sujeto coincidiera con su propio cuerpo, o que los objetos respeten sus propias siluetas. Por eso Barroso tiene un momento epifánico modesto frente al paisaje del Tigre, cuando, por una vez, y muy brevemente, todo coincide en sí mismo:

‘Sólo faltaría el fuego’, pensó extasiado ante la sigilosa y perfecta convivencia del aire, la tierra y el agua. No quedaba espacio entre la playa y el río, ni entre el agua y las embarcaciones, así como tampoco había lugar entre los objetos y el aire. Todo se colocaba donde correspondía; una sombrilla estaba representada por su contorno, del mismo modo que las personas, aunque caminaran, ocupaban todo el tiempo el volumen equivalente a sus siluetas (*El aire* 142-3).

También, en la breve ensoñación que disfruta Barroso, refugiado en un umbral e incapaz de moverse por el dolor, percibe, “por una fracción de segundo”, “como si en el contorno de cada persona se formara [...] un nimbo, una piel impenetrable a lo que pudiera suceder durante esa breve zona crítica de la calle representada por el cuerpo de Barroso” (*El aire* 174). Este modo problemático de comprender la convivencia de los objetos, las personas y el espacio, y la importancia misma que se le otorga a la contigüidad de lo visible y lo invisible, de los cuerpos, los objetos y el aire, de las cosas y el vacío enigmático y resistente al cálculo que hay entre ellas, pone de manifiesto, más allá de las historias mínimas que acarrea, una preocupación formal por las potencias de la contigüidad para la narración.

La segunda imagen con la que busco hacer visible esta preocupación es la del caballo solitario en el baldío del conurbano que Barroso recuerda haber mirado largamente mucho tiempo atrás desde su ventana, a veces en compañía de Benavente. Solitaria, la silueta del animal en medio del gran baldío aparece en la memoria de Barroso cuando, tras el primer signo del quebrantamiento definitivo de su salud, el vómito, trata de recordar la última vez que pasó por un espasmo corporal similar. Entonces, rememora la imagen tranquila del caballo en medio de la vegetación y rodeado de un cerco perimetral en el que crecen los yuyos: plegado a la tranquilidad del paisaje, que a falta de estribaciones y bajo el sol abarcador, parece “suspender la idea de espacio” (*El aire* 113); el caballo y otras formas de vida alrededor de él, como la vegetal, toman un estatuto singular. Se describen también los establecimientos contiguos al baldío, una ferretería con un puma pintado en el frente a modo de logotipo y un galpón-taller mecánico donde viven perros que parecen salvajes y del que emanan, desde la mañana, golpes metálicos que resuenan por toda la zona. Del mismo modo, se describe la conmoción del paisaje cada vez que obreros queman las zanjas alrededor de la calle del baldío, tras lo cual “la vida vegetal quedaba circunscrita, se abocaba al trabajo silencioso de resurgir” (115). El calor del fuego, recuerda Barroso, “parecía conmover el paisaje que lo circundaba haciéndolo vibrar como si fuera una alucinación” (115). Barroso mira al caballo desde la perspectiva que le da estar en un primer piso en una zona caracterizada por las construcciones bajas y, entonces, en la conjunción singular de silencio y vida, de la quietud del paisaje y la vibración que lo conmociona cada tanto, algo así como un rumor emerge<sup>12</sup>:

---

12 A esta idea del rumor como lo que no es palabra ni silencio, y que se da en la emergencia de una contigüidad entre formas de vida, la tomo de las elaboraciones de Gabriel Giorgi en torno a lo animal en la literatura latinoamericana de los últimos cincuenta años. La inquietud, dice Giorgi, el rumor de la vida animal, “no proviene del afuera, de una exterioridad o de una lejanía o de una

Sobre el conjunto de aquel paisaje local, Barroso tenía en claro que gozaba de cierta preeminencia sólo en lo que se refería a la contemplación del caballo, pero de alguna manera misteriosa la vecindad con la ferretería y el taller otorgaban al animal una segunda categoría, un marco claro para guardar sin embargo un propósito enigmático (*El aire* 116).

Eso enigmático que proviene de la relación de “vecindad” del caballo con los lugares descriptos (ambos también, elocuentemente, marcados por presencias animales, vivas o figuradas) da la medida del papel asignado a la contigüidad en *El aire*. En este sentido, creo necesario llamar la atención sobre el estatuto formal de lo contiguo en la novela. Quiero decir que lo contiguo, ese modo según el cual se ordenan el mundo y el tiempo de la narración, no se agota en lo anecdótico. La destitución de una lógica binaria (adentro/afuera, animal/humano, tiempo/espacio, sujeto/objeto) por un régimen de la contigüidad –del devenir– es el método de un modo de pensar que se elabora en la filosofía deleuziana y que recorre, actualmente, las elaboraciones sobre lo animal en el régimen estético. Baste por ahora con llamar la atención sobre la forma en que, según he tratado de sostener, *El aire* figura o piensa una articulación entre sujeto y ciudad, entre ámbito privado y espacio público: una forma que enfatiza la vecindad, la proximidad extrema, el empañamiento de los contornos materiales o individuales, el deslizamiento entre categorías, la dilución de las formas orgánicas.

La presencia silenciosa del caballo, su quietud acompañada de otras formas de vida –la vegetal, por ejemplo, la de los perros del taller mecánico o, de modo aún más radical, la del puma pintado–, visibilizan un ordenamiento dislocado de lo sensible y de la experiencia. La crisis afectiva y la crisis social, antes que responder a presupuestos metafóricos (sea cual fuere la dirección en que se quiera entender esa relación metafórica entre una y otra), participan de una zona común que subvierte las capacidades representativas y hace emerger una cierta plasticidad que no coagula, que pervive en estado de vibración. De este modo puede ser comprendido el hecho de que, hacia el final de la novela, cuando se describe la agonía de Barroso, sus últimos pensamientos, lo que vuelve sea ese recuerdo de la vibración del espacio aplanado del conurbano subyacente a la sobreimpresión del humo que subía de las zanjas, los sonidos metálicos del taller y de las santamarías que abre el ferretero. Todos esos elementos, dice el narrador, “parecían vibrar ahora en su memoria” (*El aire* 189) es decir, la conjunción de la conmoción del paisaje operada por el humo con la presencia, ni lejana ni próxima, sino contigua, del caballo del baldío.

La ciudad, en este sentido, parece figurarse como el espacio fluctuante de la contigüidad de distintas formas de vida: el lugar liminar que visibiliza un deslizamiento del tiempo actual hacia un presente que está siempre perturbado

---

contaminación que amenaza el contorno de lo propio, de la interioridad; tampoco proviene de un fondo atávico, originario, inconsciente o pretérito del cuerpo; ese rumor *no viene del afuera ni del pasado*; viene de eso que está al lado, contiguo, en el mismo plano, en una proximidad para la cual no hay lugar o posición –es un *ensamblaje* [...]” (Giorgi *Formas comunes* 10).

por un tiempo anacrónico, un deslizamiento de los cuerpos que están siempre torsionando sus signos sociales para enrarecer el paisaje dado de la ciudadanía en tanto que acumulación simbólica de valores y presupuestos. Se trata, finalmente, de un deslizamiento, de su propia morfología hacia una zona más turbia e indefinible, que no es precisamente el campo sino una forma inmediatamente anterior a la diferenciación, en la que las crisis existen, también, más acá de sus causas y desligadas de sus efectos: en el instante inactual de su acaecimiento.

## Referencias bibliográficas

- Berg, Edgardo. "Ficciones urbanas". *CELEHIS* 10 (1998): 23-37.
- \_\_\_\_\_. "Signo de extranjería (mínimas sobre Sergio Chejfec)". *CELEHIS* 15 (2003): 87-107.
- Chejfec, Sergio. *El aire*. Buenos Aires: Alfaguara, 2008.
- \_\_\_\_\_. "La dispersión". *El punto vacilante*. Buenos Aires: Norma, 2005. 27-33.
- \_\_\_\_\_. *Los planetas*. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena, 2009.
- \_\_\_\_\_. *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción, 2006.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 2002.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- Horne, Luz. "Fotografía y retrato de lo contemporáneo en *El aire* y otras novelas de Chejfec". *Sergio Chejfec. Trayectos de una escritura*. Dianna Nielbylski, comp. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002. 123-146.
- Kohan, Martín. "Partir sin partir del todo". *Todavía* 1 (Mayo 2002): s/p.
- Nancy, Jean-Luc. *La ciudad a lo lejos*. Buenos Aires: Manantial, 2013.
- Oeyen, Annelies. "La vuelta de la barbarie en *El aire* de Sergio Chejfec". *Lieux et figures de la barbarie*. Lille: CECILLE, Université Lille 3, 2008. 1-10.
- Sarlo, Beatriz. "La ficción inteligente". *Ensayos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. 391-393.

---

Fecha de recepción: 08/06/2015 / Fecha de aceptación: 28/04/2016