**Utopía Distópica o Distopía utópica: reflexiones a partir de *El aire*, de Sergio Chejfec[[1]](#footnote-2)**

**Matías Lemo[[2]](#footnote-3)**

**Universidad del Salvador | Universidad de Buenos Aires**

**matiaslemo@hotmail.com**

**Resumen**: Presentamos un breve análisis sobre el concepto de utopía sobre la base de la lectura de *El aire* (1992), de Sergio Chejfec. Procuraremos demostrar la operatividad de aquel concepto a la luz de la realidad actual e intentaremos pensar cuál es su alcance, sus limitaciones y su vínculo con la distopía, principalmente, de acuerdo con la teoría de Frederic Jameson.

**Palabras clave**: Utopía; Distopía; *El aire*; Sergio Chejfec; Literatura Argentina.

***Abstract****: In this paper we present a series of reflections on utopía based on the Reading of* El aire *(1992), by Sergio Chejfec. We will try to demonstrate the operability of that concept in light of current reality and we also will try to think about its scope, its limitations and its link with dystopia, mainly according to the theory of Frederic Jameson.*

***Keywords****: Utopia; Dystopia;* El aire*; Sergio Chejfec; Argentine Literature.*

Luego de la publicación de *El aire* (1992), de Sergio Chejfec, irán apareciendo otras obras de autores argentinos, en tono mayoritariamente distópico, que recuperarán el ensamblaje característico de aquella entre lo individual y lo colectivo, tales como *El oficinista* (2010), de Guillermo Saccomanno; *Los que duermen en el polvo* (2017), de Horacio Convertini; *La ilusión de los mamíferos* (2018), de Julián López, entre otros textos donde el fracaso personal se refleja en el entorno sociopolítico (y viceversa). En tanto novela precursora de una serie de obras posteriores, quizá sea productivo, en el marco de este análisis, preguntarnos por si es factible hoy abordar la construcción de lo utópico en una novela como *El aire*. ¿En la actualidad, existe realmente la posibilidad de emergencia de textos utópicos que nos habiliten la oportunidad de una lectura de nuestro presente, en clave ficcional, más allá de los condicionamientos que parece imponer el poscapitalismo?

Ha habido lecturas de *El aire* en una clave meramente intimista, donde, de acuerdo con lúcidos lectores como Martín Kohan (2001), esta novela no tiene lugar para la crítica social. En cambio, nosotros creemos lo contrario, en consonancia con Fernando Reati (2006; 2010), quien menciona que este texto ha de ser interpretado a la luz del neoliberalismo menemista, que ya evidenciaba sus primeras consecuencias de disgregación del entramado socioeconómico hacia 1992, y esta misma lectura, aunque no de forma explícita, también la sostiene Sarlo (2007).

Ahora bien, lo utópico se identifica con la noción de *progreso*, afirma Frederic Jameson, y así implícitamente con la teología propiamente dicha, con la gran narrativa y el plan maestro, con la idea de un futuro mejor, un futuro que no solo depende de nuestra propia voluntad de producirlo, sino que, además, está de algún modo escrito en la naturaleza misma de las cosas, esperando a ser liberado. Pero ¿quién sigue creyendo en el progreso? (Jameson, 2013, 467).

El *progreso*, por su lado, se asocia invariablemente al *modernismo*. Y al respecto, Jameson determina que este está “acabado” (Jameson, 2013: 467): hoy somos posmodernos.

La investigadora Gisela Heffes, desde la crítica literaria, está alineada con Jameson en lo que tiene que ver con este problema: “La tradición utópica en tanto apuesta literaria —aunque también comunitaria y social— se extingue hacia el último tercio del siglo XX” (Heffes, 2008). Este declive coincide con la caída de las grandes narrativas y el advenimiento de un modelo socioeconómico neoliberal.

Una conclusión parcial y anticipada es que los imaginarios utópicos urbanos y literarios constituyen una categoría de análisis en el que las ciudades utópicas conforman un capítulo o episodio que acompaña el proceso de modernización, y que, al llegar este a su fin, desaparecen asimismo estos ensayos ficcionales. En consecuencia, cabe formular el siguiente interrogante: ¿reemerge (o no) este paradigma urbano utópico tan característico de la modernidad latinoamericana en algún momento posterior al cierre de este proceso, o este modelo alternativo desaparece, es decir, se extingue de este imaginario cultural para siempre? (Heffes, 2016: 106).

Estas palabras hacen eco en las de Daniel Del Percio, académico especializado en relatos utópicos: “La lucha contra la indeterminación será […] uno de los signos de la declinación del pensamiento moderno, de su devenir en fragmentos en la poshistoria, en la cual la determinación es absoluta y, a la vez, laxa, como si tuviera dos rostros” (Del Percio, 2016, 120).

El último atisbo de una visión propiamente utópica, el intento consagratorio de un pronóstico utópico de un futuro transfigurado, “fue algo perverso”: el fundamentalismo de *libre mercado* en el momento en que este se agarró de la globalización para predecir la elevación de todos los índices de bienestar gracias a los poderes milagrosos de los mercados globales desregulados a escala mundial (Jameson, 2013, 469).

Esta reflexión final sirve para introducir nuestra lectura de *El aire* (1992), relato que transcurre en Buenos Aires, sin especificaciones temporales explícitas, que Sergio Chejfec escribió dos años después de elegir vivir fuera de su país natal, la Argentina.

En la novela, el autor propone la disolución del mundo actual sin mencionar la posibilidad de surgimiento de otro. El proceso de disolución mencionado se efectúa a través de la invasión progresiva de la “naturaleza” sobre los bordes de la ciudad, de modo que comienzan a aparecer lotes baldíos donde antes había edificaciones: el campo invade la ciudad, fenómeno que, en el texto de Chejfec, se denomina “pampeanización”[[3]](#footnote-4). En un fragmento, leemos lo siguiente: “Restos y ruinas no provenían de catástrofe alguna, sino tanto de la renuncia humana como del paso del tiempo: o sea de la misma actividad de la gente mantenida con ignorancia día tras día” (Chejfec, 2008, 90).[[4]](#footnote-5)

Esta debacle se vincula con el desmoronamiento personal del protagonista, Barroso. Una vez que la oficina donde él trabaja se incendia y que su mujer lo abandona, el personaje comienza a recorrer la ciudad, cuyos paseos le permiten al narrador ir señalando, a modo linterna, los signos de la decadencia doble: del espacio y del protagonista. La disolución material (tanto del espacio que habita Barroso como de su cuerpo), asimismo, se acompaña de la instauración de un presente continuo, dislocado del pasado y del futuro.

Como señala Sarlo, crítica polémica e influyente, que ha cimentado la entrada al canon de la obra de Chejfec, el presente se convierte en una extensión virtual, donde la repetición y la novedad son indiscernibles porque todos los actos se recortan sobre eso, verdaderamente liminar, que es la ausencia de Benavente, la esposa de Barroso (Sarlo, 2007, 391).

Esta situación de desamparo le otorga al protagonista una percepción distinta de la previa a ser abandonado por su pareja (el narrador aclara que aquel es una de esas personas para quienes los vínculos afectivos representan refugios necesarios “para sobrellevar una vida tortuosa y hostil”; Chejfec, 2008; 77).[[5]](#footnote-6) Sin embargo, Barroso no sale en busca de su compañera; solo se mueve para que sus itinerarios por la ciudad y los suburbios ocupen un tiempo que, de pronto, se ha vaciado (Sarlo, 2007, 391), lo que equivaldría a otra ausencia.

El presente es casi siempre una continuidad, pero en él [Barroso] era exclusivamente una tensión. En estas condiciones, la vida podía resultar soportable en la medida en que se sustrajera del dominio de esa ley, pero como hacerlo también significaba apartarse del tiempo auténtico, Barroso subsistía dentro de un estadio fortuito, incidental, extranjero de la realidad e incluso anacrónico. Como ocurría desde que tenía memoria, de esa anacronía estaba retornando todo el tiempo, aunque ahora la dificultad insalvable estaba en la duración agotadora que asumía la ausencia de su mujer: un vacío que dejaba en evidencia la luz que lo iluminaba, el ritmo de su respiración y los silencios tan prolongados a lo largo de los días. Aunque parezca de otro modo, existía una redundancia intolerable en la ausencia de Benavente: era su doble carácter, físico y temporal. El primero se debía a ella, el segundo a Barroso, aunque era él quien sufría los dos (Chejfec, 2008: 87-88).

Este sujeto toma conciencia del tiempo como repetición al punto tal de hacerse la pregunta que sigue: “¿Y si la repetición fuera la medida del presente?” (Chejfec, 2008, 51).

Esto explica, en parte, su obsesión por las medidas: determinar el lapso temporal que transcurre entre un rayo y otro durante una tormenta, calcular la distancia que hay entre su departamento y la planta baja, computar cuánta agua usa mientras lava vajilla y cuántos litros y kilos de alimento pasaron por esa vajilla, etc., etc. Comportamientos obsesivos que, en suma, son elocuentes con respecto a este obstáculo que pretende atravesar Barroso: la pérdida de referencias. La búsqueda de medidas, en este caso, es un posicionamiento infructuoso frente a *lo real*. “[…] el problema principal de nuestra existencia son las distancias, las cantidades, los tamaños y la soledad”, dice el narrador (Chejfec, 2008, 101).

Ahora bien, esos comportamientos obsesivos, de acuerdo con Jameson, son ilustrativos de las dificultades que nosotros tenemos para imaginar utopías:

[…] tenemos que vérnoslas con la regresión histórica y con el intento de regresar a un pasado que ya no existe. Pero aparentemente nos es difícil pensar en un futuro inminente de tamaño, cantidad, superpoblación, y demás, excepto en términos distópicos. En efecto, las dificultades que tenemos para pensar la cantidad positivamente deben sumarse a nuestra lista de los obstáculos que enfrenta el pensamiento utópico en nuestro tiempo (Jameson, 2013: 477).

La dislocación que padece Barroso lo convierte en extranjero, además del tiempo y del espacio, de su memoria. De las experiencias compartidas con Benavente casi no tiene recuerdos; los pocos episodios que recuerda, curiosamente, tienen que ver con un período que Barroso vivió en un pueblo rural.

Así, poco a poco, el personaje se enfrenta a la imprecisión de las señales de una realidad —por llamar *eso* de alguna forma— nueva, por la que se ve tomado, pero de la que no podemos afirmar que participe de manera activa, sino, más bien, como espectador pasivo. Y la imprecisión que invoca al personaje, asimismo, interpela al lector[[6]](#footnote-7).

Accionar en este contexto, demanda de Barroso una fuerza de voluntad tan excesiva que termina por dejarlo paralizado. El narrador dice que este sujeto combinó desidia con impaciencia, una circunstancia que le permitiría “soportar la agotadora tensión de su época: 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” (Chejfec, 2008, 13).

Esto remite a las “víctimas de la espera”[[7]](#footnote-8): abúlico, apático, dislocado, marginal, extranjero, Barroso aguarda noticias de Benavente; en algún momento, se tienta con la idea de salir a buscarla, pero desiste. Ahí es cuando empieza a llenar su tiempo con los recorridos por la ciudad, un pretexto para pensar en otra cosa (o no pensar), como sugerimos arriba.

En esos recorridos, de manera paulatina, Barroso va descubriendo que la ciudad está mutando, y, como lectores, podemos inferir que, en realidad, la ciudad estaba transformándose desde mucho antes, solo que Barroso lo percibe una vez que pierde la costumbre que escandía su rutina. Una de las mutaciones de la urbe es la conversión del vidrio en un nuevo activo de cambio (que no sustituye al dinero, que conservan los ricos, pero sí pasa a ser la moneda de los pobres). Esto se vincula con la pérdida masiva de empleos (“… un empobrecimiento generalizado”, Chejfec, 2008: 64[[8]](#footnote-9)) y la migración de los habitantes del campo hacia la ciudad, también desempleados, que se establecen en las terrazas de los edificios (como sucede en *El año del desierto*) y en los lotes baldíos que empiezan a aparecer acá y allá, donde levantan tolderías con sábanas.

En este sentido, los hombres, “sin pan y sin trabajo”, no tienen aptitudes prácticas, y menos aún para la construcción —de hecho, surge un nuevo mercado: el del servicio profesional de la construcción de ranchos—; se trata de sujetos ineptos para todo lo vinculado con oficios, desde clavar un clavo hasta la asunción de cualquier actividad productiva. En consecuencia, otra vez aparece la esfera de la espera, ahora ya no solo en lo que respecta exclusivamente al protagonista, sino también a aquellos hombres, que fuman cigarrillo tras cigarrillo, cabizbajos, que se mueven como autómatas frustrados por no conseguir empleo. Y del mismo modo, esa espera masiva se traslada inclusive a los espacios y a los hábitos en general: la ciudad, al igual que el campo, son lugares que incitan a la espera, desde lo más nimio —y significativo— como la espera de un ascensor o de un colectivo (Chejfec, 2008: 34), de la salida de agua caliente de una ducha (Chejfec, 2008: 46) o, tras horas de contemplar un caballo en un lote baldío de Carmelo, aguardar, día tras día, la llegada de la noche (Chejfec, 2008: 115). “Los intervalos eran huecos de espera” (Chejfec, 2008: 94). Otro cambio de la ciudad tiene que ver con la explotación laboral infantil[[9]](#footnote-10).

Luego, en la misma página, leemos esto: “La prensa detallaba que, al contrario de lo que el sentido común supondría, a los niños les fascinaba trabajar” (Chejfec, 2008: 163).

De esta manera, llegamos a dos elementos clave del panorama que escenifica la novela: migración, exclusión, falta de trabajo, pobreza generalizada, explotación laboral infantil, cambio en la organización urbana, etc. pero, sobre todo, la incidencia que tiene la prensa sobre la constitución de la realidad, por un lado; y el poder que los periódicos detentan para definir el ritmo del tiempo y el estatuto del espacio, por el otro. Por ejemplo, Barroso, antes de verlo por sí mismo, se entera, gracias a los diarios, de la “tugurización de las azoteas” (así denomina una nota periodística el fenómeno según el cual los migrantes del campo construyen sus viviendas en las terrazas de los edificios de la ciudad) y del nuevo valor de cambio que adquiere el vidrio.

Por su parte, la población, en su mayoría desempleada, como ya mencionamos, transita las calles sin rumbo, ensimismada; un ensimismamiento que, en ocasiones, desaparece cuando un grupo de personas se acumula delante de una vidriera y conversa sobre lo que ve en los escaparates. En esos momentos, Barroso piensa lo siguiente: “Ya que no pueden comprar hablan; y como de todos modos necesitan, se distraen” (Chejfec, 2008: 57).

Otro elemento por destacar es que los ranchos de las terrazas (“tribus flotantes”, Chejfec, 2008, 57), como los que se levantan en las ruinas de edificios de barrios aledaños al de Barroso, están repletos de objetos ya inservibles por la falta de electricidad y la vida nómade, características propias de la ciencia ficción distópica, como podemos reconocer en *Plop*, de Rafael Pinedo, entre otras obras.

La abulia sistematizada conduce a un embotamiento masivo de la población, incluso al “embrutecimiento” (Chejfec, 2008, 93), como señala el narrador.

En lo que respecta estrictamente al lenguaje, se evidencia un tratamiento peculiar: es notorio el esfuerzo de exégesis que llevan a cabo, en un vínculo dialéctico dentro del texto, el narrador, hétero-extradiegético, y el protagonista. Barroso conserva expresiones de su pasado y, permanentemente, está traduciendo ese español de un tiempo que ya no es el suyo. Así se dislocan el presente (la adultez, o sea la actualidad) y el pasado (la infancia, “su otro tiempo guardado”, Chejfec, 2008, 47), y de ahí la pretensión de “traducir”.

Así inferimos una noción de la realidad como conjunto de fenómenos difícil de inteligir. Lo que, por sentido común, se denomina “real”, adquiere, en la novela, la característica de la opacidad, donde los bordes espaciales, temporales y las cosas en sí mismas se tornan difusos.

De este modo, luego de rastrear algunos de los cambios de la ciudad que ahí se proponen, llegamos a una dimensión verdaderamente política de *El aire*.

Sin embargo, Jameson subraya que la utopía no es una representación, sino *una operación calculada para poner de manifiesto los límites de nuestra propia imaginación del futuro*, más allá de cuyas líneas, no parecemos capaces de imaginar cambios *efectivos* en nuestra sociedad y en nuestro mundo (salvo que sea en la dirección de la distopía[[10]](#footnote-11)). “¿Es esta entonces una falla de la imaginación o es simplemente un escepticismo fundamental sobre las posibilidades del cambio propiamente dicho, sin importar cuán atractivas sean nuestras visiones de aquello en lo que sería deseable transformarse?” (Jameson, 2013, 469).

Pareciera, pues, que ante una ausencia de alternativas, los escritores, lejos de relatos utópicos, proponen distopías, en donde el elemento en común es la enajenación y la disolución, como acontece en *El aire*. Al igual que sucede en los textos de Rafael Pinedo, el desierto y, por metonimia, el país, podríamos interpretar, nunca debieron haber nacido bajo las condiciones de marginalidad sistematizada impuestas, no superadas, que signaron ese parto. Así el avance de la intemperie se torna un signo de justicia poética. Como se cree que dijera Anaximandro: “Las cosas de donde viene el nacimiento a lo que existe son aquellas a donde tiende también su corrupción, como debe ser; pues lo que existe sufre recíprocamente castigo y venganza por su injusticia, según el decreto del Tiempo” (Colli, 2008: 155). La Nación que se constituyó para eliminar el desierto, será eliminada por este; pero, entonces, ¿cuántas veces tendremos que refundarla?

Llegada esta instancia, ¿podemos concluir que irremediablemente la utopía ya no tiene lugar en las condiciones de producción poscapitalista en la que vivimos hoy?

Antes de precipitarnos, Paul Ricoeur nos arroja un poco de luz al respecto. Según el filósofo, la función básica de la ideología es reafirmar la creencia del grupo sobre su identidad. El imaginario social es productor —porque lo social se constituye en la autorrepresentación simbólica— y conservador del mundo social, una suerte de “guardián” de los vínculos establecidos; pero el imaginario social cumple, también, *una segunda función que hace posible el distanciamiento requerido para una crítica de las ideologías, a saber, la función de proyectar otras formas posibles del ser social que nos permiten “mirarnos” desde un no lugar y un no tiempo*. A esta función la conocemos como “utopía” que, en términos de Ricoeur, “… es el sueño de otra manera de existencia familiar[[11]](#footnote-12), de otra manera de apropiarse de las cosas, y de consumir los bienes, de otra manera de organizar la vida política” (Ricoeur, 2001: 357).

Sin embargo, ¿qué formas adopta o puede adoptar la utopía? Como señala (Heffes, 2016), el discurso utópico, urbano y medioambiental de comienzos del siglo XX se transforma, a comienzos del XXI, en un discurso utópico neoliberal que vende naturaleza (y ciudades verdes) a través de la propuesta de barrios, *countries* y ciudad-pueblos. Es decir, la utopía —y acaso la distopía— vendrían a ser funcionales al poscapitalismo.

Así arribamos a la clave de nuestro camino textual: la funcionalidad de las utopías y de las distopías como posibilidad del pensamiento y de la práctica política como actividades que tienden, necesariamente, hacia el futuro. Pese a ciertas sentencias de Jameson, este tipo de narraciones, aun cuando se trata de la cancelación misma de la historia, como en *El aire*, podrían operar como estímulo para la reflexión sobre *alternativas*, mas, ¿podemos pensar alternativas?, y para hacerlo, ¿no necesitamos un afuera constitutivo desde el cual problematizar la realidad? Según Paul Ricoeur, daríamos una respuesta afirmativa al hablar de una segunda función del imaginario social (Ricoeur, 2001, 357).

La distopía es, en realidad, utópica si se la examina de cerca, como afirma Jameson, y esto nos habilita la práctica política en la medida que nos faculta para repasar nuestro futuro desde la ficción, aunque no sea más que desde la cancelación. Quizá estas propuestas permitan, en ciertos casos, ese “afuera constitutivo” del cual descree Fisher. Hoy la revolución consiste en la transformación de las premisas del pensar.Y tal vez las utopías y las distopías colaboren a tal fin.

**Referencias bibliográficas**

Chejfec, Sergio, 2008, El aire, Buenos Aires, Alfaguara.

Colli, Giorgio, 2008, *La sabiduría griega*, t. II, Madrid, Trotta.

Del Percio, Daniel, 2016, “Imágenes de la intemperie. La utopía y la mecánica del caos” en Utopía: 500 años, Ed. Pablo Guerra, Bogotá, Ediciones Universidad Cooperativa de Colombia, disponible en http:// dx.doi.org/10.16925/9789587600544

Heffes, Gisela, 2016, “Naturaleza apropiada: imaginario ecológico y utopía en las urbanizaciones privadas del siglo XXI”, Telar 17, 105-128.

Jameson, Frederic, 2013, Valencias de la dialéctica, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

López, Julián, 2018, La ilusión de los mamíferos, Buenos Aires,Random House.

Mairal, Pedro, 2010,*El año del desierto*, Madrid, Salto de página.

Reati, Fernando, 2006, Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999), Buenos Aires, Biblos.

Ricoeur, Paul, 2001, *Del Texto a la Acción,*Buenos Aires, F. C. E.

Sarlo, Beatriz, 2007, Escritos sobre literatura argentina, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

1. Este trabajo está enmarcado en el proyecto de investigación titulado *Nueva Narrativa Argentina Especulativa*, anclado en el Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador, dirigido por la Doctora María Laura Pérez Gras. [↑](#footnote-ref-2)
2. Docente e investigador de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad del Salvador. Actualmente, se encuentra cursando la maestría en Análisis del Discurso en la Universidad de Buenos Aires. [↑](#footnote-ref-3)
3. Tópico que Chejfec retoma en *Boca de lobo* (2000), donde la urbe se disuelve progresivamente. En el caso puntual de *El aire*, la narración exhibe figuraciones del desierto, acaso para reforzar la índole entrópica y posapocalíptica (distópica) de lo que, en la novela, se denomina la “pampeanización” (2008: 163). La narración insiste reiteradamente en la avanzada de la “intemperie”, el “descampado”, la “planicie”, la “inmensidad plana”, el “campo” o la “llanura de tierra”, que hace resurgir la “naturaleza” en la ciudad. “En algún momento, bastante tiempo atrás, se habían organizado en indefinida sucesión manzanas y manzanas de ruinas, trabajadas inicial y definitivamente por la *intemperie*” (Chejfec, 2008: 159, el subrayado es nuestro). Citamos este fragmento porque, llamativamente, se menciona “la intemperie”, la forma como se designa el proceso de disolución, por la avanzada definitiva del desierto sobre la ciudad, en *El año del desierto*, de Pedro Mairal (por ejemplo, en la página 266, en la edición de 2010). En otras escenas de *El aire*, también se relata cómo entre las grietas de los edificios surgen yuyos, una escena que Julián López replica en *La ilusión de los mamíferos*: “… hunden a Buenos Aires como a una piedra gris, a un continuo de concreto agrietado al que cada tanto le sale un brote de palán-palán, algo que no supieron cómo anegar, cómo derruir, algo que no pudieron desaparecer” (López, 2018: 166).En esta dirección, no podemos pasar por alto un texto crítico clave de Elsa Drucaroff, publicado originalmente en la revista digital *El Interpretador*: “Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto*, de Pedro Mairal, y otras obras argentinas recientes” (2010). [↑](#footnote-ref-4)
4. Esta afirmación, según la cual se atribuye el motivo de la disolución “a la actividad mantenida por la gente” es singular con respecto a la mayoría de los textos de índole distópica posteriores, como los de Rafael Pinedo, por caso, donde la “desaparición” del mundo tal como lo conocemos no se explica, por el contrario, la narración empieza a partir de las consecuencias de esa desaparición catastrófica, que, por lo demás, sabemos que nunca es tal: «*The apocalypse […] is The End, or resembles the end, or explains the end. But nearly every apocalyptic text presents the same paradox. The end is never the end […]. In nearly every apocalyptic presentation, something remains after the end. […]. In modern science fiction accounts, a world as urban dystopia or desert wasteland survives […]. The study of post-apocalypse is a study of what disappears and what remains*» [«El apocalipsis [...] es El Fin, o se asemeja al fin, o explica el fin. Sin embargo, casi todos los textos apocalípticos presentan la misma paradoja. El fin nunca es el fin [...]. En casi todas las presentaciones apocalípticas, algo permanece después del final. [...]. En los relatos de ciencia ficción moderna, sobrevive un mundo urbano como distopía o páramo desierto [...]. El estudio del posapocalipsis es un estudio de lo que desaparece y de lo que permanece»] (Berger, 1999, pp. 5-7; la traducción es nuestra). [↑](#footnote-ref-5)
5. Aprovechando este espacio de nota al pie, nos preguntamos si esa no es justamente una hipótesis que atraviesa la obra, es decir, la vida, en efecto,concebida como algo tortuoso y hostil. [↑](#footnote-ref-6)
6. Por ejemplo, no nos queda claro cuántas cartas recibe de Benavente, de modo que se instaura una ambigüedad fundamental: ¿son una, son dos o son seis? La primera carta enviada tras su partida dice lo siguiente: “Me voy a Carmelo. No me sigas. Más adelante voy a escribirte” (Chejfec, 2008: 18). Ese día, Barroso relee la carta un par de veces y, en cada lectura, el contenido del mensaje se conserva más o menos invariable, pero cambian las palabras, mutaciónque él parece no percibir:

   -Segunda lectura dela carta de Benavente: “No me busques. Voy a Carmelo. Después te escribo” (Chejfec, 2008: 23).

   -Tercera lectura delacarta de Benavente: “No me sigas. Más adelante te escribo. Viajo a Carmelo” (Chejfec, 2008: 23).

   Después, vuelve a releerlas otras dos voces (¿o son, en efecto, nuevas cartas?):

   -Cuarta lectura dela carta de Benavente: “No me sigas, voy a Carmelo, más adelante te escribo” (Chejfec, 2008: 91).

   -Quinta lectura dela carta de Benavente: “Voy a Colonia. No me sigas. Más adelante te escribo” (Chejfec, 2008: 122).

   Y finalmente sí llega una sexta carta (¿o no?), que dice esto: “Voy a Montevideo. Te pedí que no me siguieras. No lo hagas más. Cuando llegue el momento te escribo” (Chejfec, 2008: 151). [↑](#footnote-ref-7)
7. Esto ancla el texto en una tradición literaria, en la cual sobresale, en primer lugar, *Zama*, de Antonio Di Benedetto; una tradición compuesta también por las obras de otros autores como Juan José Saer, cuya influencia se puede entrever en la escritura de Chejfec. Estas influencias, junto con la de Martínez Estrada, son reconocidas por el mismo Chejfec en la entrevista consignada en las referencias bibliográficas (Berg y Fernández Della Barca). [↑](#footnote-ref-8)
8. Esta cita se vincula directamente con la película *The Take* [*La toma*], documental dirigido por Avis Lewis (2004), con guion y producción de Naomi Kleim, sobre obreros argentinos desempleados tras que las fábricas donde trabajaban cierren durante la crisis del 2001; y el intento de aquellos por expropiarlas para continuar produciendo. [↑](#footnote-ref-9)
9. “Los niños se convierten en excelentes obreros en la elaboración de ladrillos en hornos con jornadas de trabajo ni siquiera apropiadas para adultos. “Como en muchos rubros, se empleaba a los niños debido a un conjunto de razones, casi todas vinculadas a su psicología: eran sumisos, no discutían las normas ni se preocupaban por sus derechos; eran ingenuos, lo cual hacía que no tuvieran conciencia de los riesgos y de los peligros; eran voluntariosos, ya que proyectaban sus tendencias lúdicas naturales hacia la actividad productiva; y, como todos los niños, eran tesoneros. Por otra parte, y fundamentalmente, eran baratos: se les pagaba muchísimo menos que a un grande —incluso en muchos casos se los hacía trabajar a cambio del alimento escaso y del techo precario—” (Chejfec, 2008, 163). [↑](#footnote-ref-10)
10. Pablo Capanna define “distopía” del siguiente modo: “[…] se trata de una sociedad alternativa que niega algún valor muy importante para el autor y es presentada como deliberadamente indeseable. También puede ser una caricatura de la sociedad actual, la cual se construye mediante la extrapolación de algunas de sus tendencias hasta reducirla al absurdo” (2007: 187). Por su parte, Fernando Reati dice lo siguiente: “Después de dos sucesivas guerras mundiales en el siglo XX, la distopía […] reemplaza a la utopía como manifestación central de la literatura futurista y se impone casi como el único tipo creíble de anticipación. Distópica será toda aquella literatura que extrapole rasgos presentes al futuro y proponga sistemas sociales imaginarios de carácter negativo donde, al revés que en las utopías, todo aquello que podría empeorar ha empeorado” (2006: 18-19). [↑](#footnote-ref-11)
11. Como mencionamos antes, en *El aire*, leemos, en dos ocasiones, que Buenos Aires es una ciudad “ominosa”. Como sabemos, lejos de “lo familiar”, esta es una de las acepciones de *unheimlich*, lo siniestro, de acuerdo con Freud (2007). Creemos que se podría hacer una lectura de la obra de Chejfec según esta teorización freudiana, aunque este no sea el espacio propicio. [↑](#footnote-ref-12)