

**LA DIÁSPORA IMAGINARIA: LA IMPOSIBILIDAD DE LA  
ESCRITURA EN *LENTA BIOGRAFÍA* (1990)  
DE SERGIO CHEJFEC**

**THE IMAGINARY DIASPORA: THE IMPOSSIBILITY OF WRITING  
IN *LENTA BIOGRAFÍA* (*SLOW BIOGRAPHY*; 1990)  
BY SERGIO CHEJFEC**

**ELISA COHEN DE CHERVONAGURA**  
CONICET – UNT  
[elisa@chervonagura.com.ar](mailto:elisa@chervonagura.com.ar)

**AGUSTÍN CONDE DE BOECK**  
CONICET – UNT  
[josecondeboeck@hotmail.com](mailto:josecondeboeck@hotmail.com)

**Resumen:** En el marco de una investigación acerca de la revista *Babel* (1988-1991), órgano fundamental de difusión literaria durante el período de recuperación democrática en Argentina, releemos aquí una de las novelas señeras del grupo, *Lenta biografía* (1990), de Sergio Chejfec, ópera prima de su autor y, asimismo, uno de los textos más destacados dentro de lo que críticos como Leonardo Senkman (1983), Saúl Sosnowski (2012) o Daniela Goldfine (2012) han denominado “novela judeo-argentina”. Consideramos que esta novela establece, en términos de posicionamiento en el campo literario argentino, productivos paralelismos con *La ingratitude* de Matilde Sánchez en lo concerniente a la problematización del realismo y la representación de lo político en la ficción. A su vez, hipotetizamos que *Lenta biografía*, a partir de una concepción de la escritura como imposibilidad, ha sido leída estratégicamente desde *Babel* como una forma de poner en diálogo las poéticas de Juan José Saer y César Aira.

**Palabras clave:** *Babel* – Chejfec – representación – Holocausto – Literatura Argentina.

**Abstract:** Within the frame of a research on *Babel* (1988-1991), main magazine in the literary diffusion during the Argentine democratic restoration, we will re-read in this paper one of the group’s key novels: *Slow Biography* (*Lenta biografía* -1990), Sergio Chejfec’s first work and one of the most outstanding texts of what critics as

Leonardo Senkman (1983), Saúl Sosnowski (2012) or Daniela Goldfine (2012) have called “Jewish-Argentine novel”. We consider that this novel sets out, in terms of positioning within the Argentine literary field, productive parallels with Matilde Sánchez’s *La ingratitud* (*The Ingratitude*) as regards questioning realism and political representation in fiction. In addition, we hypothesize that *Lenta biografía*, based on a conception of writing as impossibility, has been read strategically by *Babel* as a way to bring the poetics of Juan José Saer and César Aira into dialogue.

**Keywords:** *Babel* – Chejfec – representation – Holocaust – Argentine Literature.

Recibido: 21/06/2018. Aceptado: 26/06/2020.

## Introducción

De las filas de esa formación nucleada en torno a la revista *Babel* y auto-definida como grupo Shanghai, Sergio Chejfec es quizás, junto a Matilde Sánchez, uno de los miembros que mayor autonomía ostentó desde un primer momento. Y es que, si bien comparte una suerte de tono generacional con las poéticas propuestas por los demás integrantes del grupo, también ha llegado a desarrollar una obra de problemas y alcances particulares que abarca desde la asunción de influencias que no fueron centrales en los babélicos<sup>1</sup> (especialmente una productiva absorción de Onetti y una lectura de Saer acaso menos aireana que la de los demás cofrades de *Babel*) hasta la creación de todo un *sensorium* narrativo que, destinado a concentrarse fundamentalmente en el problema de la identidad, se vierte en tópicos como la memoria de la inmigración judía en Argentina, el balance de las experiencias socio-históricas recientes del país, la compleja relación de errancia entre el individuo, la ciudad globalizada y sus zonas de frontera y periferia. Bajo estas construcciones de territorios, su escritura pone en escena obsesivamente los desencuentros entre la experiencia sensible y el anhelo, a veces estéril, de restituirla por medio del lenguaje.

<sup>1</sup> En una entrevista, Sergio Chejfec recuerda la pertenencia a *Babel* con cierta exterioridad: “Yo me sentía muy cercano a todos ellos, porque teníamos una visión similar de la literatura. Aunque, para decirlo en términos muy simplificados, no teníamos las mismas recetas, porque veníamos de distintos tipos de experiencia” (Vázquez, 2009).

En *Lenta biografía* (1990), su primera novela, Chejfec ejecuta, por medio del motivo del padre, la reconstrucción memorística de su propia comunidad de origen y, a través de ello, propone el recurso de una suerte de “erosión de la identidad” que, según propone Edgardo Horacio Berg (2012), se encarna particularmente en un *leitmotiv* arquetípico en la tradición literaria judía. Un motivo que, desde la figura del judío errante hasta la escritura de Walter Benjamin, Bernard Malamud, Philip Roth o W. G. Sebald, adquiere la figuración del “paseante” judío que, como el *flâneur* de Charles Baudelaire, elabora una “autoficción en movimiento”<sup>2</sup> de su propia identidad. El éxodo, el exilio y las diásporas como constituyentes de la identidad judía se ponen en escena a través de la práctica del vagabundeo y de la observación de ese espacio discursivo múltiple y poroso que es el pasado familiar.

La novela con la que Chejfec inaugura su producción se trata indudablemente de una ficción concentrada, más que en la representación de un entorno que el sujeto atestigua, en los problemas de representar la realidad y el pasado (personal e histórico) por medio de la escritura. Tal es así que, rarificando sus roces con el realismo narrativo, elidiendo nombres propios y referencias coyunturales a la Argentina, y poniendo en escena un cronotopo saturado de imprecisiones y vaguedades, la novela se localiza exclusivamente en la distancia insoluble que media entre una escritura que busca reconstruir el pasado familiar, pero que se revela incapaz de dar cuenta de la realidad, y una memoria traumática que se resiste a expresarse y salir de su reprimido silencio. Estamos en un momento de viraje en las fórmulas de la literatura argentina para escenificar el terror político: el paso de esas alegorías políticas cifradas –en la línea del último Cortázar, de Juan José Saer, Ricardo Piglia o Daniel Moyano, entre otros– a la experimentación con la forma, la parodia y la exotización de los referentes coyunturales que a fines de los ochenta tuvo en las novelas

<sup>2</sup>Según Philippe Lejeune (1996), una de las formas del autodiscurso es la autoficción: en este género, el autor no sella el “pacto autobiográfico” en su escritura (pacto que entendemos como un tipo de intervención social en la cual el autor asume la identificación con el sujeto de la enunciación y el protagonista de la obra). En todo caso, la autoficción podría leerse como una autobiografía encubierta, ficcionalizada y no legitimada socialmente a través de la explicitación architextual (la pertenencia al género de la autobiografía). Nos remitimos también al concepto tal como lo desarrolla María Virginia Castro (2015), así como al origen de la noción en el clásico *Fils* (1977) de Serge Doubrovsky.

de César Aira, Daniel Guebel, Alberto Laiseca o Marcelo Cohen su punto de referencia<sup>3</sup>.

### **La renovación de *Babel***

Sergio Chejfec conoció a Alan Pauls, Martín Caparrós, Jorge Dorio y Daniel Guebel –lo que luego será el núcleo duro de la revista *Babel* (1988-1991)– durante su trabajo como redactor en el suplemento cultural de *Tiempo Argentino*. Con ellos firmaría el manifiesto del grupo Shanghai publicado en 1987 (cfr. Patiño, 2012). Aunque la homogeneidad del grupo fue rebatida lúdicamente por sus propios miembros, sin duda un cierto efecto de *grupalidad* y de *movimiento* configuró la estrategia fundamental de sus accesos al campo literario. Acaso como un acto regresivo desde el cual se intentaba anacrónicamente retomar la virulencia de los debates literarios de la década anterior (cfr. Olmos, 2013, 76), buena parte de sus posiciones no sólo impregnaron la revista *Babel*, alrededor de la cual construyeron los inicios de sus respectivas trayectorias, sino también algunas de las líneas más evidentes del despliegue que tendrían sus poéticas desde la década del noventa en adelante.

Al posicionarse irónica y enérgicamente contra los ecos de la “literatura comprometida” del período anterior y contra la simplificación del gusto literario operada por el mercado, cada vez más cristalizado en la resaca del *Boom* latinoamericano, los llamados babélicos fueron inmediatamente identificados como una nueva generación de “dandies” y “postmodernos” que destilaban un escepticismo ideológico y una complicidad antirrealista con los modelos de las teorías literarias francesas, y que, además, parecían patrocinar una percepción apromblemática de la coyuntura política y de la reciente experiencia histórica de la dictadura militar. Así, en un texto considerado como una suerte de manifiesto del grupo, Martín Caparrós postulaba una literatura exótica y paródica, autonomizada de imperativos sociales; una literatura que ya “no hace tornar las ruedas de la historia” (1989, 44)<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Acerca de las relaciones entre alegoría política y extrañamiento de los recursos del realismo en esa transición de poéticas, cfr. Heredia, 1997; Kohan 2005.

<sup>4</sup> Para desarrollar los vínculos entre los babélicos y la representación de lo político, reenviamos a algunas producciones nuestras (Conde De Boeck, 2017a, 2018 y 2019).

Verónica Delgado, en su programático estudio sobre la revista, señala cómo ésta se diferencia de las publicaciones culturales de la generación anterior en el hecho de que en sus páginas da lugar a una crítica literaria opuesta al ideal de claridad y transparencia argumentativa, “una crítica fuertemente literaturizada, marcadamente culta, barroca” (1996, 4). Se quiebra la figura del “crítico/intelectual responsable”, y el modelo evidente de esta actitud se localiza en revistas excepcionales de los años sesenta y setenta, como *Los Libros* (en su primera época), *Literal* y *Sitio*. En los tres casos se da cita una experimentación formal tomada del postestructuralismo francés y el psicoanálisis lacaniano, a lo cual *Babel* sumará cierta veleidad intelectualista de corte borgeano: la idea del crítico como hidalgo irresponsable y ocioso, que encontrará en la figura de César Aira todo un emblema. Otra diferencia que marca Delgado consiste en que se abandona el imperativo de la relación entre literatura, “práctica política” y “representación de la historia social” (5), en contra del sesentismo del *Boom* y en contra de cierto populismo argentino que el grupo identifica negativamente con el éxito de ventas de Osvaldo Soriano.

Estas características se diseminan también al sistema de lecturas de la revista, es decir a la “tradición selectiva”, en términos de Raymond Williams (2009, 159)<sup>5</sup>, con que la revista postula un canon literario argentino compuesto por una serie de autores dilectos y sustentado implícitamente por un específico sistema de valores.

Ya en las primeras novelas del grupo (*Ansay o los infortunios de la gloria* y *No velas a tus muertos* de Martín Caparrós, *Arnulfo o los infortunios de un príncipe* y *La perla del emperador* de Daniel Guebel, *El pudor del pornógrafo* y *El coloquio* de Alan Pauls), algunas de ellas publicadas incluso antes de la conformación real de Shanghai, se distinguía el recurso de la experimentación formal, la parodia, la metaliteratura, las referencias intelectualistas y la remisión a escenarios exóticos, lo cual se veía reforzado por una apología de ciertos autores contemporáneos transgresores, erigidos en íconos, como César Aira, Osvaldo Lamborghini, Copi, Manuel Puig o Alber-

<sup>5</sup> Una buena parte de los estudios fundamentales en torno a la revista *Babel* se sustentan en herramientas conceptuales tomadas de la sociología de Raymond Williams (Delgado, 1996; Patiño, 1997; Castro 2009 y 2015), de modo que se configura como un punto de partida válido hablar de los babélicos en términos de “formación” o “grupo cultural”, “productores culturales” y “tradición”, etc.

to Laiseca, así como en la recuperación de las concepciones deontológicas de Borges en torno a la literatura argentina (casi en una declaración de principios, en el noveno número de *Babel* se reeditó la clásica conferencia de Borges, “El escritor argentino y la tradición”).

Más allá del espacio que media entre las múltiples versiones del brumoso y esquivo manifiesto Shanghai a lo largo de 1987 (en las páginas de *Diario de Poesía, El Porteño* y *Página/12*<sup>6</sup>) y la autonegación lúdica del grupo en 1988 (en una entrevista publicada en *El Periodista*), el efecto de impugnación contra la ilusión mimética, contra la imposibilidad de representar la realidad<sup>7</sup>, sólo se reforzaría específicamente desde las páginas de *Babel*.

Y es que, aunque *Babel*, articulada casi enteramente a través de reseñas de libros, intentó mantener una apariencia de heterogeneidad y neutralidad, en realidad muchas de sus secciones iban montando, a modo de subtexto, un canon fuerte de preferencias, así como un reenvío constante a las obras de los propios miembros de la revista, que inevitablemente confirieron a la publicación el carácter de punta de lanza grupal y de plataforma fundamental en la configuración de una reconfiguración de la geografía del gusto literario. Se desplegaba así un culto al antirrealismo, a la desconstrucción de los géneros, a la metaficción, a la transgresión por medio del experimento con el lenguaje y al exotismo como réplica contra el localismo<sup>8</sup>. Asimismo, las novelas y ensayos publicados por los autores, aunque dispusieron muy diversas poéticas, fueron leídos en su momento como una puesta en práctica de tales principios: el caso de Caparrós con su novela histórica que niega en su escritura las propias posibilidades del género, el de Pauls con sus perversos ambientes kafkianos y enrarecidos donde se construye una semiótica del sentimentalismo y la perversión, el de Guebel con su inagotable dispositivo paródico y su obsesión por desmontar desde

<sup>6</sup> Sobre la ambigüedad a la hora de señalar dónde y cuándo se publicaron estos manifiestos, cfr. Ludeña Aranda, 2016, 215. También puede consultarse: Gorbato, 1988; Carballo, 1988, 7-11; Patiño, 2006.

<sup>7</sup> “El manifiesto de Shanghai tiene la marca de lo exótico en la geografía imaginaria que describe —inscripta ya en el nombre del grupo—, la rúbrica de la mezcla, la de lo incomprendible como aquello único capaz de hacer volver sobre sí la percepción, y sobre todo la certeza de la ineficacia de la construcción de mitos como formas de intervención en lo real” (Delgado, 1996, 3).

<sup>8</sup> Las estrategias que apuntala Caparrós en su manifiesto son: “el extrañamiento”, “la desconfianza ante los grandes temas”, “la ruptura de la sucesión lineal”, “la parodia”, “la manipulación de los géneros”, “la referencia intraliteraria”, “tiempos extemporáneos y ucrónicos” (cfr. 1989, 45).

adentro los mecanismos de la novela de aventuras (cfr. Sassi, 2006), parecían todos compartir la aspiración de urdir una literatura que huyera de la referencia inmediata y local a la que gran parte de la literatura argentina, tras la dictadura, parecía sentirse comprometida.

Ya a comienzos de los años noventa, las respectivas poéticas de estos autores comenzaron a mostrar rasgos que impedían la clasificación simplista y homogénea en los principios estéticos que supuestamente identificaban al grupo. Y esto resulta más evidente en la complejidad de proyectos de algunos miembros que comienzan a publicar un poco más tarde que los primeros textos de Caparrós, Pauls y Guebel, como sucede en el caso de C.E. Feiling (quien parece renunciar a la parodia de los géneros, para embarcarse en el proyecto de convertirse en un artesano respetuoso de los mismos [cfr. Bernardini, 2013]), y también en los de Matilde Sánchez y, yendo al caso, Sergio Chejfec. Estos dos últimos, con una impronta que, más que a Aira, Puig y Lamborghini, se acerca a Saer y Onetti; y con una mayor inclinación hacia una escritura hiperreflexiva, autobiográfica y, podría decirse, absorbida por un cierto “espíritu de seriedad” del cual carecen las parodias lúdicas e intelectualistas de las primeras novelas babélicas. De hecho, tanto *Lenta biografía* como *La ingratitud* (de Sánchez) instauran las poéticas de sus autores a partir de una misma y declarada obsesión: el padre como un problema del lenguaje, donde la figura paterna funciona también como una deriva de la cuestión del vínculo generacional quebrado entre precursores y herederos. Una de las mejores novelas del período, *El oído absoluto* de Marcelo Cohen (publicada desde *Babel*) coloca en el centro de su mundo narrativo precisamente ese mismo problema que aparecerá inmediatamente después en las primeras novelas de Chejfec y Sánchez, y en este aspecto las tres obras mantienen sintomáticos paralelismos que alguna vez deberían estudiarse en detalle. En el caso puntual de Chejfec, Benoît Coquil (2014) percibe claramente la cercanía de su proyecto con Saer, en la medida en que su escritura configura “crónicas de experiencias ontológicas dentro de las cuales los temas del viaje y el vagabundeo, del espacio urbano y de la memoria van tejiendo un complejo sistema de ecos” (2).

Se ha estudiado ampliamente el papel de *Babel* en la configuración original de leer a Aira y Saer juntos (cfr. Catalin, 2011). En esta operación, el papel de Chejfec y Sánchez, durante y después de *Babel*, es fundamental. Sin embargo, aquí nos referimos a la distancia a nivel de escritura y recursos que plantean las primeras ficciones de Sánchez y Chejfec si las com-

paramos con los derroteros de Bizzio, Guebel o Pauls. Consideramos que *La ingratitud* y *Lenta biografía* se postulan como otra forma de concebir el exotismo y como un experimento más cercano a un Saer no filtrado por “lo novelesco puro” (término con el que Sandra Contreras define el efecto aireano)<sup>9</sup>. En todo caso, podría decirse que tanto Sánchez como Chejfec parten de una relación diferente al resto de los babélicos con aquello que pueda relacionarse con “lo vanguardista”. Aunque en ambos hay una fuerte lectura de Aira (pensemos cómo Sánchez lo repone en *Punto de Vista* o cómo Chejfec lo hace formar parte de su sistema de reescrituras a partir de *El aire*), creemos que resulta palmario un trabajo distinto con la cuestión del realismo.

Si nos remitimos al lugar que ocupa Chejfec dentro del efecto de grupalidad de los babélicos, resalta la irregularidad con respecto a los intereses centrales que estaban desplegando las respectivas poéticas de los autores. Cada miembro del grupo, en sus primeras novelas publicadas, parece concentrarse en un género particular: Caparrós se cierne sobre una forma de la nueva novela histórica (acaso eco de *Zama* y también, aunque escrita anteriormente, posible de leerse en diálogo con *El entenado* de Saer y *La revolución es un sueño eterno* de Rivera), Guebel sobre la novela de caballería, en clave paródica, y sobre la novela exótica de aventuras; Pauls sobre la novela erótica, Feiling sobre el policial (variación que también practicarían en aquel momento Caparrós y Pauls con *El tercer cuerpo* y *El coloquio* respectivamente), Bizzio sobre la novela de aventuras (a la par de Guebel y Feiling). Obviando el componente autoficcional y paródico que presenta Bizzio en *El divino convertible*, el elemento autobiográfico “serio” sólo se presentará en *La ingratitud* y en *Lenta biografía*<sup>10</sup>. No nos referimos en este último punto a las claves metaficcionales de autorrepresentación grupal que se despliegan en algunas de las obras de los babélicos, tan estudia-

<sup>9</sup>Sobre *Lenta biografía* como “otro exotismo”, cfr. Ludeña Aranda, 2016, 231; creemos que su hipótesis sería co-extensible a las primeras novelas de Sánchez. Hemos investigado también algunos de estos aspectos en un artículo sobre Matilde Sánchez (cfr. Cohen de Chervonagura y Conde De Boeck, 2019).

<sup>10</sup>También podría mencionarse dentro del grupo, *No velas a tus muertos* de Caparrós, aunque con una finalidad más testimonial que autobiográfica, y, posteriormente, puede pensarse en el juego autobiográfico que plantea *El carapálida*, la primera novela de Luis Chitarroni, publicada en 1997.



das por Castro (2009 y 2015)<sup>11</sup>, y que tiene como cabecera a *El volante* de Aira, sino a la voluntad autoficcional de inscribir claves que giran en torno a la propia trayectoria biográfica y que, de esta suerte, plantean una relación más compleja (y, a la vez, menos impugnadora) con los instrumentos y alcances del realismo.

### **Errancia y representación en *Lenta biografía***

El narrador de *Lenta biografía*, un argentino de origen judeo-polaco, intenta escribir su autobiografía a partir de la reconstrucción del pasado de su padre durante el Holocausto. Obsesionado con la diáspora familiar, el hijo busca recuperar la memoria que el padre procura silenciar. De este modo, la reconstrucción está marcada por el fragmentarismo, el obstáculo del plurilingüismo (yiddish, polaco, castellano), la discontinuidad y los espacios vacíos del relato paterno.

Ya el interés de Chejfec por el género tanto autobiográfico como biográfico –al fin y al cabo, la vacilación entre ambos es la sustancia misma de *Lenta biografía*: “yo no encuentro forma de hablar de mí mismo si no hablo de él” (1990, 89)– se evidencia también en su colaboración con *Babel*. En más de la mitad de los veintidós números de la revista, el autor se ocupó de la sección fija “Historias de vida”. En el número 7 prepara un dossier, junto a C.E. Feiling, sobre la autobiografía e incluso, en el número 10, en su crítica a Lamborghini, un autor en cierto sentido lejano a sus intereses, no puede evitar reforzar el rol cardinal que el vínculo entre literatura y vida comporta en su propio sistema de valores. En el número 9 reseñará la novela de Joseph Roth, *Judíos errantes* (1989, 30). Aquí ya se percibe el motivo de la errancia como parte del itinerario biográfico que configurará la escritura de su primera novela. Si la errancia canónica de la cultura judía está simbolizada por la constante diáspora destinada a repetir el primer éxodo bíblico a modo de condena y bendición, en *Lenta biografía* es la propia escritura la que parece atrapada en un fatal vagabundeo: ante la imposi-

<sup>11</sup> Castro define estos recursos como “autoficción colectiva”. Cfr. también nuestro humilde aporte al tema (Conde De Boeck, 2017b).

bilidad de reconstruir de manera lineal el pasado del padre, el cual es tomado como índice para la reconstrucción de la propia vida, el narrador debe vagar fragmentaria y discontinuamente a fin de recuperar una memoria que, por sus cualidades traumáticas, yace bajo espesas capas de autoinhibición.

Se dividen así dos operaciones discursivas en el texto: la del narrador-hijo (descubrir, develar, escuchar, reconstruir, vigilar) y la del padre (encubrir, ocultar, dosificar, callar). Y cuando entre ambas operaciones se establece un puente, es la propia escritura del hijo, el intento de fijar la experiencia, lo que traiciona la representabilidad de la realidad. Paradójicamente, en su procura de restituir el pasado familiar, el hijo somete al padre a una vigilancia donde busca expropiarle el único derecho que el régimen nazi no pudo violar: su derecho a olvidar o silenciar. Como siguiendo el axioma barthesiano según el cual es imposible no comunicar, el hijo observa obsesivamente cada gesto, cada matiz de la vida del padre, esperando que estos rellenen las lagunas del relato oculto. Una obsesión veritativa que, casi como una meticulosa exégesis cabalística, busca constantemente fijar un relato único del pasado familiar, pero que, a la vez, ante las constantes imposibilidades que encuentra, expresa la ansiedad de percibir la insalvable distancia entre ese pasado enterrado y los pocos fragmentos ambiguos que pueden salvarse:

[...] constantemente me preocupaba – con una ansiedad secreta y febril – por hacerlo de algún modo que me garantizara exactitud y fidelidad.  
[...] yo ya nunca podría esperar reconstruir cabalmente el pasado de mi padre, que de manera inevitable [...] habría de guardar cierto espesor y contorno de inexactitud. (1990, 88; 98)

### **Biografía, testimonio y densidad política**

Esta condición de referencia a una violencia política intransferible y encubierta elude, como es programático en las novelas babélicas de esos años, la referencia directa a la dictadura militar (*No velas a tus muertos*, de Caparrós, sería la única excepción, aunque había sido escrita, precozmente, a comienzos de los ochenta), pero también cae inevitablemente en uno de los motivos cardinales de las narrativas alegóricas de comienzos de los ochenta, como *Nadie nada nunca* de Saer, *Respiración artificial* de Piglia o *Libro de navíos y borrascas* de Moyano (puede pensarse incluso en relatos del exilio

como “En busca de la mirada perdida” de Antonio Di Benedetto, o en esas alegorías más bien obvias de Cortázar, como “Segunda vez”). Este motivo es el del desaparecido. ¿Cómo expresar un asesinato que, fenomenológicamente, adviene bajo el aspecto de una desaparición? Es así que, aun remitiendo al Holocausto judío, el narrador no puede evitar expresarlo en términos de desaparición:

[...] sus familiares habían desaparecido – literalmente – del mapa, con lo cual obturaron los recuerdos de ellos en mi padre. (1990, 58)

Ahora bien, si durante la dictadura, y a causa de las condiciones materiales de la censura y el peligro político, el trauma histórico era expresado bajo la efigie de una codificación simbólica (los caballos asesinados de Saer, la desaparición misteriosa del personaje de Maggi para Piglia, la hiperestilización del exilio en Moyano, los cadáveres volatilizadas en Di Benedetto, lo siniestro que emerge en la vida cotidiana, según lo practica Cortázar), ya finalizada la dictadura, surgirán textos donde parece disolverse esa tensión y esa exigencia ideológica entre expresar oblicua o explícitamente el pasado inmediato (María Teresa Gramuglio (1990) coloca en *Glosa*, del propio Saer, la bisagra entre el alegorismo y los nuevos textos, pues en esta novela, al explicitarse la referencia a la dictadura, se rompía el hielo en la tensión de lo que se silenciaba en las alegorías anteriores<sup>12</sup>). Esta serie de textos nuevos, ajenos al imperativo de poner en escena, de la manera que fuere, el conflicto político, localiza su mayor encarnación en el exotismo y la experimentación de las novelas de Caparrós, Pauls, Guebel, pero también de Aira, Laiseca y Cohen. Sin embargo, estas nuevas poéticas introducen inevitablemente una carga de elementos de evidente origen político. Como deja entrever Hernán Sassi (2006)<sup>13</sup>, la huida de la coyuntura histórica inmediata no impide que las preguntas o tribulaciones planteadas apunten inevitablemente hacia

<sup>12</sup> Esta misma tensión es la que intenta romper Caparrós al publicar en 1986 su primera novela, *No velas a tus muertos*, escrita en plena dictadura y durante su exilio personal en Europa, y posicionada ya en el plano de la explicitación del conflicto (cfr. Conde De Boeck, 2019).

<sup>13</sup> Al extenderse sobre *Lenta biografía* dentro del contexto de las literaturas babélicas (y defendiendo el costado político de estas ficciones), Hernán Sassi afirma: “Con esta exploración, más en lo no dicho, en los intersticios de esta historia, la analogía con los desaparecidos en Argentina es de rigor” (2006, 210).

allí. ¿Cuánto de esa tensión por decir lo no dicho se percibe en la búsqueda del protagonista de *Lenta biografía*: la familia desaparecida, la violencia política silenciada, la imposibilidad de expresar el horror? La historia de “el perseguido”, que se introduce dentro de la novela a modo de hipodiégesis o relato enmarcado, y que es probablemente el punto más alto en lo que concierne a la fuerza expresiva de la novela, bien puede supeditarse a una doble lectura donde la persecución nazi en la Polonia de la guerra se iguala a la persecución política de la “guerra sucia” argentina (y que, en cierto modo, reitera con esta relación entre nazismo y dictadura el gesto alegórico de Piglia en *Respiración artificial*: en la pesadilla de la historia, los significantes del terror político –rosismo, nazismo, dictadura– son intercambiables). Es lo que Gramuglio percibe en esta novela como la “función” básica de narrar el pasado histórico en un país y una época “amenazados por el empobrecimiento de los sentidos de la historia” (1990, 9). Mónica Szurmuk abordará también el ejercicio que hace la novela de una reconstrucción de la memoria (o postmemoria, como prefiere conceptualizar en su análisis), a partir de su condición de texto argentino de postdictadura:

en la inmediata postdictadura (aunque esta referencia no aparece en la novela) el hijo busca contar la historia del padre, historia que el padre a la vez desea contar pero también calla. (2008, 312)

Por un lado, está la lectura objetiva de ese pasado, la densidad histórica ya interpretada a posteriori, y, por el otro, está la vivencia subjetiva del padre, quien vivió aquel acontecimiento en tiempo presente, como una experiencia todavía no interpretada<sup>14</sup>. Ambas partes resultan inconciliables: privilegiar la historia como lo ya interpretado (el sentido ideológico del genocidio) o privilegiar el pasado vivido como una experiencia sólo subjetiva (el sentido religioso y atávico con que el pasado es percibido por el padre). Una u otra, la fidelidad a la historia o la fidelidad al padre, implican siem-

<sup>14</sup> En lo que la novela despliega como testimonio subjetivo del padre, aunque su fuente sea lateralizada, se intensifica la cualidad ambigua que Marcela Valdata resalta para definir el género del testimonio autobiográfico: “El testimonio autobiográfico [...] puede representar la dicotomía entre lo que es realidad o ficción, no hay una búsqueda de verdad histórica, quien emite el testimonio habla en primera persona aunque representando a un colectivo muy pocas veces enunciado.” (2009, 176)

pre la mutilación de la realidad. Y es precisamente esto lo que traiciona la escritura y la hace imposible como estrategia para reconstruir el pasado: si busca ceñir el pasado a la interpretación histórica, traiciona la vivencia original del padre, ya que no traduce “la intensidad de lo vivido” (*traduttore, traditore*); pero si sólo admite la versión fragmentaria y subjetiva del padre, pierde el sentido político que permite explicar ese trauma histórico. Y, como dice uno de los personajes de la novela, una mujer que relata episodios traumáticos de la guerra vividos por conocidos que ya no están: “es imposible reconstruir el pasado [...] sólo ‘restaba’ intentar comprender el pasado” (90-91).

Si recordamos las constantes diatribas que Chejfec ha exhibido en *Babel* contra el realismo literario de corte periodístico, podemos comprender que su desconstrucción del género autobiográfico entronca en varios aspectos con el desmontaje experimental que ya planteaba Caparrós al ficcionalizar lo autotestimonial. La ficción como lente distorsivo para enriquecer una historia que es inasimilable e inexpresable. Esta relación entre lo irreal de la imaginación y la imposibilidad de representar la realidad y de restituir la experiencia histórica está en las bases del valor que Chejfec encuentra en Saer, lo cual se hace explícito en el régimen de lectura polémico que plantea al reseñar *La ocasión* en *Babel*<sup>15</sup>.

### **El placer del fracaso: *Lenta biografía* dentro de *Babel***

Más allá de la recepción de *Lenta biografía* que propone María Teresa Gramuglio en las páginas de *Punto de Vista* (1990), será entre los babélicos donde la novela encontrará su plataforma de legitimación inicial. La primera edición de la obra (publicada por Punto Sur, la misma editorial que se hacía cargo de *Babel* desde su sexto número) aparecía acompañada por un paratexto escrito por C.E. Feiling (“Nota retroductoria”). Aquí Feiling revisitaba uno de sus tópicos críticos predilectos: la cuestión del placer de la lectura, puntualmente la relación entre el placer y el género de la novela.

<sup>15</sup>Sobre la compleja lectura de Saer en *Babel*, y particularmente la lectura que propone Chejfec, cfr. Catalin, 2011.

No deja de resultar curioso aquí el encomio a una obra como *Lenta biografía*, especialmente si tenemos en cuenta que los intereses de Feiling (los géneros novelísticos y su construcción respetuosamente artesanal) aparecen más bien diluidos en la escritura de Chejfec, incluso problematizados hasta ser desmontados. La morosidad saeriana de esta novela no parece coincidir con el imperativo de placer de la lectura que Feiling postulara en textos críticos como “¿Por qué escribo tan mal?” (compilado póstumamente en *Con toda intención*) y que lo llevarían a plantear un programa de novelas propias como *El agua electrizada*, *Un poeta nacional* y *El mal menor* (respectivamente, novela policial, de aventuras y de terror, las tres de correctísima factura)<sup>16</sup>. Sin embargo, debe recordarse que, a pesar de su culto hedonista, escrituras como las de Soriano son demonizadas por Feiling como banales y carentes de todo riesgo o complejidad, mientras que practica al mismo tiempo un fiel culto a Wilcock, Copi, Briante, Fogwill y Bianco, de modo que puede considerarse que su diatriba en general no se formula en contra del narrativismo, sino de ciertos usos “planos” de la narrativa. No en vano cierra su texto sobre *Lenta biografía* con una frase canonizadora: “Sergio Chejfec no se ha tomado el trabajo de hacer literatura argentina, sino que ha abordado la tarea mucho más importante de escribir una buena novela en la Argentina” (1990a, 170 y 1990b, 5). Esta oposición entre “hacer literatura argentina” y “escribir una buena novela en la Argentina” reproduce como eco la máxima borgeana de “El escritor argentino y la tradición”: “Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores” (1957, 162).

En su “Nota retroductoria”, Feiling establece todo un repertorio crítico en torno a *Lenta biografía*, configurando así una “lectura oficial” de la novela (parte del sistema de retribuciones internas del grupo en pos de la legitimación cultural) cuyas categorías (junto a las instauradas por Gramuglio desde *Punto de Vista*) se convertirán en las bases desde las cuales la crítica posterior formulará un horizonte de expectativas a la hora de leer el desarrollo de la poética de Chejfec.

<sup>16</sup>Sobre el programa de Feiling, cfr. el completo estudio de Lisandro Bernardini (2013).

Más allá de inscribir *Lenta biografía* en su propio repertorio epicúreo del placer de la novela (y en su teoría general de la novela como educación sentimental del hombre), Feiling, al notar en la obra la construcción de una territorialidad que vincula a Chejfec con Onetti (la imposibilidad de demarcar un territorio sin historia, el territorio del exiliado y la herencia de ese territorio en los hijos), produce ya una filiación implícita que apunta a las “zonas” saerianas (cfr. 1990a, 168).

Tomando el apotegma borgeano, repetido *ad nauseam*, según el cual “los argentinos son europeos que nacieron en el exilio”, Feiling encuentra en el carácter conjetural de la novela de Chejfec la filtración de la argentinidad: el judío al que se le niega su territorialidad porque su padre le oculta el pasado europeo, por ello mismo queda atado a una cierta “condición argentina” de europeo exiliado.

Por lo demás, Feiling deja claro el sistema de lecturas comparativas desde las cuales la valoración positiva de *Lenta biografía* se opera: Onetti, Borges, Wilcock, Copi. Los tres últimos miran hacia el interior de la tradición escogida por *Babel*; el primero, hacia la tradición personal con que Chejfec parecería distanciarse del grupo para fundar su escritura<sup>17</sup>.

Asimismo, el número 17 de *Babel* (mayo de 1990) dedica la sección “El libro del mes” (base de operaciones para las tácticas canonizadoras del grupo) a la novela de Chejfec, justo antes de dedicarle la sección en números siguientes a novelas de Guebel, Pauls, Fogwill y Aira. Las dos reseñas (siempre son dos en esa sección) fueron escritas por Alan Pauls y C.E. Feiling. Esta última no es sino una reimpresión de la “Nota retroductoria” publicada como póstlogo de la novela, aunque con el título agregado de “Una novela escrita en la Argentina” (especialmente significativo si se la pone en diálogo con la nota publicada por Chejfec en el número siguiente de *Babel*: “Georges Perec o los riesgos de cierta argentinidad”).

La reseña de Pauls, por su parte, se titula “La lentitud verdadera”. Cuando parece que Pauls se concentraría únicamente en el atributo de la “lenti-

<sup>17</sup>Cabe destacar cómo la comprensión que Feiling despliega del naciente proyecto de Chejfec se cristaliza en la colaboración entre ambos para seleccionar una serie de textos que compondrán un dossier sobre la autobiografía (*Babel*, no. 7, 22-29). En el texto que abre el dossier, “La dulce tiranía de la primera persona”, Chejfec ofrece su postura acerca del género autobiográfico. Este texto es invaluable a la hora de leer *Lenta biografía* en términos de su subordinación/subversión a las normas del género.

tud” como efecto de la escritura de Chejfec<sup>18</sup>, en realidad se vuelca hacia una conceptualización mucho más rica: la cuestión del ritmo. La lentitud como un punto de partida para calibrar el ritmo de escritura, lo que no implica que sea capaz de acelerarse cuando surge el accidente, la peripecia narrativa<sup>19</sup>.

Pauls percibe claramente el núcleo de la negatividad interior de la novela, su sustento en la imposibilidad de representar la realidad<sup>20</sup> (1990, 4). En cierto sentido, la reseña de Pauls establece, por medio de las categorías de fracaso, la incertidumbre, la opacidad, lo accidental, un puente implícito con esa valoración que tanto él como Chejfec hicieron de *La ocasión* de Saer en el cuarto número de *Babel*: la experimentación necesaria –y a contrapelo de los realismos planos y latinoamericanistas– con el tiempo narrativo y con la cuestión de la imposibilidad de representar lo real. Ante esa “poética de la negatividad” es la complejidad lo que salva del fracaso de la obviedad: saber fracasar en la búsqueda de representar la realidad es, podría decirse, el éxito que aplauden los babélicos. *Lenta biografía*, en ese sentido, ofrece tanto una práctica como una teorización constante de esa imposibilidad, de esa desconfianza en la transparencia del signo para restituir la experiencia.

Resulta significativo cómo, según ya analiza Mariana Catalin (2011, 6), así como Sarlo acentúa en la recepción de Saer la cuestión del pesimismo y la imposibilidad, Pauls cambia de signo estas categorías hacia la cuestión del azar: el realismo filtrado por el delirio, por esa “literatura del accidente” de la que habla Martín Caparrós (1990, 17) precisamente para situar a Aira. Bajo este régimen de lectura, orientado hacia el azar aireano, la “poética de la negatividad” (como define Piglia el proyecto de Saer, 2015) es arrebatada tanto a los autores del *Boom* (con los que Pauls debatía en esta reseña)

<sup>18</sup> Curiosamente, Matilde Sánchez, en el número 15 de *Babel*, hablaba de la lentitud en *La Internacional argentina* de Copi, y en el número 19, Marcelo Cohen elogiará la lentitud de la mirada en la narrativa de Peter Handke.

<sup>19</sup> Ya lo notará Beatriz Sarlo: “En el caso de Chejfec, la originalidad está, además de una escritura exacta e inexacta al mismo tiempo, digresiva y monotemática al mismo tiempo [...]” (2000, 5).

<sup>20</sup> “Así, pues, *Lenta biografía* cuenta un triple fracaso: el de la vocación autobiográfica (el narrador no escribirá la historia de su propia vida), el del afán biográfico (tampoco escribirá la de su padre), el del deseo de saber (al final de la novela, el “pasado europeo”, tan opaco como al principio, pasará a ser la sede de la desavenencia, ya no el enigma a descifrar). Y cuánto tiempo perdido en el viaje que construye ese fracaso [...]” (1990, 4).



como a los que buscan en Saer a un adelantado de la postmodernidad; pero también es arrebatada a los que leen en ella un fracaso pesimista, una imposibilidad: por el contrario, al hablar de azar, Pauls introduce la idea de juego. Las posibilidades de un fracaso radican, precisamente, en su potencia para explorar, para jugar. El placer del juego de azar.

Considerando este puente que une al Chejfec de *Lenta biografía* con el Saer de *La ocasión* (pero también con Saer en general) vía la lectura sintonizada que Pauls propone de ambos, el cierre lo da Feiling, en el número 21 de *Babel*, cuando compara *Los fantasmas* de Aira con *La ocasión* en términos del grado y modo de placer que generan (Feiling, 1990c, 5). De ese modo, la tan mentada operación babélica de leer a Saer y a Aira juntos configura exactamente la encrucijada donde el grupo percibe la emergencia de la poética de Chejfec: el placer del fracaso.

Sin embargo, la problematización entre realidad y representación implica en Chejfec, como también en Sánchez, una puesta en escena del lenguaje donde no son las categorías de *juego*, *azar* o *placer* las que permiten leer el desarrollo de su poética. Así como la relación y la deuda que plantea con el realismo es diferente a la de los demás babélicos, también cierto “espíritu de seriedad” que hemos ya mencionado contribuye a establecer un proyecto donde la complejidad, la “negatividad” y, finalmente, el fracaso, se abren más hacia una conceptualización del pesimismo y del esfuerzo que hacia una búsqueda del placer novelesco y el juego de las formas. Como diría el narrador de *Lenta biografía*: “las cosas en general son más complicadas de lo que aparentan”. En un proyecto creador que inaugura bajo el temor de que la operación de escribir no restituya nada, de que no haya verdad y que el resultado final sea “sólo palabras” (149), Sergio Chejfec construye una búsqueda meticulosa y angustiada, una cábala abnegada donde el saber nunca dejará de estar oculto y en la cual ni siquiera todas las letras del alfabeto permiten reconstruir el nombre del Padre.

## **Bibliografía**

### **Corpus**

Chejfec, Sergio. (1990). *Lenta biografía*. Buenos Aires: Punto Sur.

## Marco teórico-metodológico y bibliografía contextual

- Goldfine, D. (2012). Identidad “encuirada”: Transgresiones identitarias y posicionamiento refractario en dos novelas judeo-argentinas. *Utah Foreign Language Review*, 20, 67-85.
- Lejeune, Philippe. (1996), *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Senkman, L. (1983). *Identidad judía en la literatura argentina*. Buenos Aires: Pades.
- Sosnowski, S. (2012). Una Identidad en la Zona de las Múltiples. Dolle, V. (ed.) *Múltiples Identidades: Literatura Judeo-Latinoamericana de los Siglos XX y XXI*. Madrid: Iberoamericana, 43-50.
- Valdata, Marcela. (2009). Memoria. Szurmuk, Mónica / Mckee Irwin, Robert. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI – Instituto Mora, 173-177.
- Williams, Raymond. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

## Bibliografía sobre la novela

- Berg, Edgardo H. (2007). Siete notas sobre la poética de Sergio Chejfec. *El Interpretador*, 32.
- (2012). Paseo, narración y extranjería en Sergio Chejfec. Niebylski, D.C. (ed.) *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILL, Universidad de Pittsburgh), 45-46.
- Chejfec, Sergio. (1989). Historias de vida (reseñas de *Judíos errantes* de Joseph Roth y *Vueltas al tiempo* de Arthur Miller). *Babel*, 9, 30.
- Coquil, Benoît. (2014). Lecturas de Sergio Chejfec. *Cuadernos LIRICO*, 11. Sitio Web: <http://lirico.revues.org/1873> [consulta: 13/12/2017]
- Feiling, C.E. (1990a). Nota retroductoria. CHEJFEC, Sergio. *Lenta biografía*. Buenos Aires: Puntosur, 165-170.
- (1990b). Una novela escrita en la Argentina. *Babel*, 17, 5.
- Olmos, Ana Cecilia. (2013). Literatura en tránsito (sobre la narrativa de Sergio Chejfec). *Olho d'água*, 5 (1), 74-83.

- Pauls, Alan. (1990). La lentitud verdadera. *Babel*, 17, 4.
- Szurmuk, Mónica. (2008). Usos de la post-memoria: *Lenta biografía* de Sergio Chejfec. Rodríguez, Ileana / Szurmuk, Mónica (eds.) *Memoria y ciudadanía*. Santiago de Chile: Ed. Cuartopropio, 311-320.
- Vázquez, Cristián. (2009) Sergio Chejfec, autor de *Mis dos mundos* (entrevista). *Revista Teína*, 20. Febrero. Sitio Web: <http://www.revistateina.es/teina/web/teina20/lit7.htm> [consulta: 02/01/2018]

### Contexto literario y cultural

- Bernardini, Lisandro. (2013). La mala escritura de C.E. Feiling. *III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina - Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.
- Borges, Jorge Luis. (1957) *Discusión*. Buenos Aires: Emecé.
- Caparrós, Martín. (1989). Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril. *Babel*, 10, 43-45.
- (1990). La Verónica. *Babel*, 20, 17.
- Carballo, Asunción. (1988) Mishiadura y almas muertas. *Fin de Siglo*, 10. Abril.
- Castro, María Virginia. (2009). Los *Babel*: ¿autoficción colectiva? *Actas del II Congreso Internacional Cuestiones críticas*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.
- (2015). La producción novelística de la “generación ausente” en el contexto de las memorias del pasado reciente argentino (1973-1983) (Tesis Doctoral) – Universidad Nacional de La Plata.
- Catalin, Mariana. (2011). Restos y después: ensayos de escritores sobre Juan José Saer. *Boletín/16*. Sitio Web: [http://www.celarg.org/int/arch\\_publici/catalin\\_dossierensayosestudios.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publici/catalin_dossierensayosestudios.pdf) [consulta: 20/03/2018]
- Chejfec, Sergio. (1988). Una gran obra sin preceptiva. *Babel*, 4, 4-5.
- Cohen De Chervonagura, Elisa y Conde De Boeck, Agustín. (2019). *La ingratitud*, de Matilde Sánchez: identidad y viaje. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. no. 1, vol. VII. Sitio Web: [consulta: [http://www.pasavento.com/pdf/13\\_09\\_cohen-conde.pdf](http://www.pasavento.com/pdf/13_09_cohen-conde.pdf) 4/12/2019]

- Conde De Boeck, Agustín. (2017a). Exotismo, transgresión y actitud de culto: la revista *Babel* (1988-1991) y la representación del espacio marginal. *Jornaler@s. Revista científica de estudios literarios y lingüístico*. p. 165-178.
- (2017b). *El volante* (1992) de César Aira y *Los elementales* (1992) de Daniel Guebel: representaciones metaliterarias en dos autoficciones colectivas. *Estudios de Teoría Literaria*, no. 12, vol. 6. Sitio Web: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/1712> [consulta: 14/07/2018]
- (2018). El affair Lamborghini: la circulación de Osvaldo Lamborghini en la revista *Babel* (1988-1991). *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. Sitio Web: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/32838> [consulta: 2/08/2019]
- (2019). La revolución no es un sueño eterno: la parodia de la militancia setentista y la cuestión del aprendizaje ideológico en *No velas a tus muertos* (1986) de Martín Caparrós. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. Sitio Web: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/36671> [consulta: 4/12/2019]
- Delgado, Verónica. (1996). *Babel*. *Revista de libros en los '80*. Una relectura. *Orbis Tertius*, I, 2/3, 275-302.
- Feiling, C.E. (1990c). Esa clase de sed. *Babel*, 21, 5.
- Gorbato, Viviana. (1988). El Grupo Shangai da la cara. *El Periodista de Buenos Aires*. 26 de febrero-3 de marzo. 24-25.
- Gramuglio, María Teresa. (1990). Genealogía de lo nuevo. *Punto de vista*, 90, 5-10.
- Heredia, Pablo. (1997) Narrar la escritura: los discursos de lo Real. Un recorrido cronológico por principios de los 80. *TRAMAS, para leer la literatura argentina*, II, 6, 45-55.
- Kohan, Martín. (2005) Significación actual del realismo críptico. *Boletín/12. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Diciembre.
- Ludeña Aranda, Lucía. (2016). El grupo Shangai y el exotismo en la novela argentina de las dos últimas décadas del siglo XX. Universidad Complutense de Madrid [Tesis Doctoral].
- Patiño, Roxana. (1997). Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987). *Cuadernos de Recienvenido*, 4.

- (2006). Revistas literarias y culturales argentinas de los 80. *Ínsula*, 715-716, 2-5.
- (2012) Revistas literarias y culturales argentinas de los 80: Usinas para pensar una época. *No-Retornable*, 12. Sitio Web: <http://www.no-retornable.com.ar/v12/teatro/patino.html> [consulta: 20/03/2018]
- Piglia, Ricardo. (2015). *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*. Barcelona: Anagrama [publ. Orig. *Diálogo Piglia-Saer. Por un relato futuro*. Universidad Nacional del Litoral, 1990].
- Sassi, Hernán. (2006). A pesar de Shangai, a pesar de *Babel*. *Pensamiento de los Confines*, 18, 205-212.
- Sarlo, Beatriz. (2000). Literatura, mercado y crítica. Un debate (con Matilde Sánchez, Martín Prieto, M. T. Gramuglio). *Punto de vista*, 66, 1-9.