

La singularidad del proyecto poético de Sergio Chejfec: análisis de *Mis dos mundos*

Ilse Logie
Universiteit Gent (Bélgica)

Resumen

En *After the End. Representations of Post-Apocalypse*, James Berger (1999) estudia el posapocalipsis en Estados Unidos. Explica que cada tentativa de representar lo irrepresentable es incompleta por definición porque siempre deja residuos. Otra paradoja que plantea es que cuesta menos recordar un evento traumático en sí que captar aquello que ocurre después, sus efectos posteriores sobre un individuo o una colectividad, la presencia dolorosa de lo fantasmático.

En su narrativa, Sergio Chejfec evoca este mundo en ruinas de la memoria heredada (*postmemory* según Marianne Hirsch), tanto en cuanto a su configuración espacial como en cuanto a sus pautas de sociabilidad. El proyecto poético formulado por Chejfec supone un desplazamiento en la novelística argentina posterior a la fase posdictatorial 'alegórica' (Idelber Avelar en *Alegorías de la derrota*, 2000). En *Mis dos mundos* (2008), Chejfec relata una excursión por un parque urbano del sur de Brasil. La caminata emprendida por el protagonista, a punto de convertirse en cincuentón, le permite reflexionar acerca del legado de algunos antecesores, evocado a través de intertextos como los *Cumpleaños* de Fuentes y de Aira, y acerca de las aporías de la tradición literaria en general. A pesar de las afinidades adornianas que se perciben en Chejfec, se observa en este texto una impugnación a la categoría de obra de arte como forma autónoma y distanciada de lo real. El análisis de *Mis dos mundos* que nos proponemos llevar a cabo constituirá el punto de partida para una tentativa de definición de los 'atributos' de esta literatura.

Palabras clave: Sergio Chejfec - literatura argentina - posapocalipsis - posmemoria - representación del espacio

Artículo

I. Una mancha verde en el mapa

Varios estudiosos de la literatura del Cono Sur (como Fernando Reati en *Postales del porvenir*, 2006) han destacado la preponderancia que cobra la dimensión del espacio en la narrativa posdictatorial. Si el imperativo de la memoria articuló los planteamientos éticos y estéticos del quehacer artístico en los 80 y los 90, este paradigma mnemónico, que en algún momento llevaba camino de convertirse en la única manera aceptable de capturar el pasado reciente (pensemos en el influyente trabajo de Idelber Avelar (2000) en el que establece su 'topología de la derrota') –precisamente por su recurrencia y su monopolio en el discurso crítico– fue perdiendo paulatinamente parte de su potencial subversivo y terminó agotándose.

En un contexto geográfico más amplio, el historiador cultural Andreas Huyssen (2002) ya advertía que el exceso de memoria conlleva un serio peligro de implosión del sistema (sin que, por tanto, éste sea capaz de impedir la permanente amnesia que imponen las nuevas tecnologías, el consumo frenético y las políticas mediáticas). En la misma línea de pensamiento y volviendo al área conosureña, *Tiempo pasado* (2005) de la intelectual argentina Beatriz Sarlo también registra el malestar provocado por el lugar hegemónico que ocupan las narraciones de la memoria, a partir de los 90, dentro del contexto posdictatorial por su recuperación ideológica y su consiguiente efecto tranquilizador.

En palabras de Edgardo H. Berg (2005: 116), hacia finales de los 90 y comienzos de nuestro siglo, la pregunta propia de los 80 –¿cómo narrar después del horror?– se transforma en otra: ¿cómo narrar los efectos del horror en el presente? Dicho de otro modo: los escritores posapocalípticos (Berger 1999) buscan nuevas modalidades, más oblicuas, de relacionarse con la memoria histórica.

Es el caso de Sergio Chejfec, que en su primera novela *Lenta biografía* (1990) aborda el pasado desde la perspectiva de la 'posmemoria' (Hirsch 1997), o sea, memoria de la segunda generación, verbalizando el pasado irrecuperable de un padre judío que insiste en no recordar el Holocausto al que sobrevivió pero en el que pereció gran parte de su familia. Esta reconstrucción creativa de la historia familiar también revela, sin embargo, aspectos de la propia identidad del narrador, que en *Los planetas* (1999) conecta el éxodo y la huida de la persecución nazi de su padre con eventos de otra catástrofe que le afectó de cerca: la Guerra Sucia en Argentina, que se evoca a través de la desaparición de un íntimo amigo durante la dictadura militar. Aparte de crear una dolorosa e irresoluble dialéctica entre proximidad y lejanía, memoria y olvido, de lo que se trata en ambos casos es de transformar una experiencia (vivida en carne propia o vicaria) en una historia de escritura.

Este acercamiento sesgado a las atrocidades del pasado está acompañado, en Chejfec y particularmente en *Los planetas*, por una problematización profunda del espacio, que se plasma en la configuración de la ciudad de Buenos Aires. Más llamativo aún resulta el tratamiento que recibe el espacio en una novela anterior, *El aire* (1992), en la que el protagonista, el ingeniero Barroso, se echa a la calle a caminar por Buenos Aires después de la partida repentina de su mujer Benavente. El dolor parece haber abierto en Barroso otro tipo de percepción frente al mundo, ya que se coloca en un lugar excéntrico y adopta la mirada del extranjero. Observa que se ha producido una mutación en el diseño urbano: la ciudad se degrada irremediablemente, como si se encontrara en estado de regresión al haber irrumpido en ella un tiempo arcaico.

La publicación de *Mis dos mundos* (2008),¹ el libro más reciente de Chejfec, confirma que el espacio sigue siendo el eje que vertebra su escritura, el detonante de la actividad discursiva.² Este texto –novela, a fin de cuentas, aunque no es tan evidente su adscripción genérica– se articula enteramente en torno a un paseo que efectúa su narrador, un escritor argentino fácilmente asimilable a un *alter ego* del propio Chejfec, por una ciudad mediana del sur de Brasil donde tiene lugar una Feria del Libro a la que ha sido invitado. Como pasa con todas las novelas de Chejfec, *Mis dos mundos* no se deja reducir a una trama ya que, aparentemente, salvo las especulaciones que atraviesan la mente de su protagonista, no ocurre casi nada en ella.

El narrador, que en las primeras líneas del texto nos ha comunicado que está a punto de cumplir 50 años, se presenta explícitamente no como turista ni viajero, sino como visitante foráneo que cultiva su cualidad de extranjero. Manifiesta su deseo de diluir su yo en el de los otros; a dos pasos de la cincuentena, quiere ser 'un hombre sin atributos'. Se describe como asiduo caminante. El vagabundeo es un comportamiento que repite en cada ciudad que visita. Significa para él una práctica liberadora: se amolda a su apuesta literaria basada en la incertidumbre y lo concibe como un método eficaz que le permitirá algún día ser alguien "sin ostensibles ataduras con el pasado" (13). Al suponer una disponibilidad de la mente, caminar garantiza posibilidades polisémicas de observación y de pensamiento. Carece de objeto, es azaroso y, sin embargo, depara conocimiento.

Al inicio, la caminata dista mucho del divagar creativo cultivado desde siempre por el protagonista para estar más cerca de la soledad y la decepción. El recinto en el que tiene lugar la Feria del Libro, ubicado en uno de los sectores céntricos de la ciudad, sólo provoca en el protagonista una sensación de encierro y de tedio, reflejo obvio de la crisis en la que

¹ El libro fue publicado simultáneamente por las editoriales Alfaguara (Buenos Aires) y Candaya (Madrid). En adelante, citaremos por la edición porteña indicando la página entre paréntesis.

² El propio Chejfec lo formula de la siguiente manera en una entrevista publicada en la revista española *Quimera* (2008: 15): "Pero lo que me interesa es tratar de calificar o trabajar con los sentidos asociados al espacio. Con el tiempo se pueden hacer muchas cosas. Tenemos diferentes herramientas para medir el tiempo empírico y podemos también examinarlo de un modo metafísico. Sin embargo, el espacio está siempre sometido únicamente a dimensiones empíricas. El tiempo vale para todo, en literatura y en otras artes. Puedes jugar mucho con el tiempo... En cambio, el espacio es más etéreo, más discontinuo y amorfo. Me interesa poner en primer plano esa relación difusa y ambigua que pueden tener los personajes o el narrador con la dimensión espacial."

se halla sumida su praxis de la escritura. Últimamente, le ocurre a menudo sentirse profundamente defraudado:

[...] la primera cuadra de cualquier ciudad activa un mecanismo de reminiscencia y de comparación que socava la ilusión o la confianza supuestamente depositada en el conjunto observado. Las cosas dejan de ser únicas y se manifiestan como eslabones (23).

Comprende que su método de siempre ya no le aporta tanto. No es que antes le suministrara verdaderas revelaciones, pues durante las caminatas ya no se le van sucediendo a uno los pensamientos elevados que tuvieron Goethe o Rousseau, y hace mucho que quedaron atrás los encantos experimentados por el *flâneur* baudelairiano o benjaminiano. Como mucho, la caminata (38) era una forma de arqueología empírica que le concedía, si no sorpresas, al menos indicios modestos o estados de satisfacción, “una conexión entre el pasado y la novedad” (17). El narrador se pregunta por qué su estrategia habitual ahora le falla. Baraja hipótesis: ¿Se debe a la creciente uniformidad de las ciudades en la era globalizada (sobre todo en América y menos en Europa, que conoce una veneración de su pasado urbano)? ¿O ha cambiado él mismo, se le ha enfriado la avidez de descubrir? ¿O tal vez los recientes fracasos resultan achacables a los estragos causados por la digitalización de la experiencia? Teme que su cerebro haya sido formateado por el primer período de internet, esa etapa anterior a Google, de “vínculos flotantes y disparatados” (26) que modificó nuestro modo de aprehender la realidad.

Ante esa ansiedad nostálgica, un día antes de su salida de la ciudad brasileña decide dejar de lado las infructuosas vueltas por el casco antiguo y visitar otro tipo de espacio. En el plano que le dan en el hotel selecciona un destino al margen de lo pintoresco y de las aglomeraciones: la gran mancha verde que representa el parque, del que espera que sea un sitio ajeno y familiar a la vez, que posea ese aire de abandono que tanto le complace. Más tarde resultará que la escritura partirá precisamente de esta frustración narrativa superada y que la zona del parque, entre lo habitado y lo deshabitado, le permitirá vencer la apatía inicial, activar su intuición y su empatía, y crear de nuevo donde apenas no hay nada. Fruto de ello será, finalmente, el libro que el lector tiene entre las manos.

El personaje principal se propone captar la vida íntima que caracteriza al parque, que, a su modo de ver, está compuesto por un conjunto de varios sectores reducidos y autosuficientes que va recorriendo uno por uno: primero llega a unas pajarreras enormes donde las aves residen en cautiverio,³ luego descansa en el sector despejado del parque contemplando una fuente, más tarde alcanza la alameda central para finalmente, a la hora de querer salir, tomar asiento en el Café do Lago que da a un inmenso lago con cisnes gigantes que resultan ser botes a pedales con forma de cisnes, simulacros *kitsch*.

A mitad de camino, interrumpe su excursión para sentarse en un banco y estudiar la fuente. Distingue en ella una inesperada densidad (79-80), un presente pleno en el que coexisten distintos tiempos-espacios que le traen imágenes del pasado. El efecto que tiene la fuente en el narrador puede ser considerado como una epifanía, modesta, pero epifanía al fin: la intensificación de su percepción provoca que la visión del paisaje exterior se mezcle con sus sensaciones interiores. Tal flujo de sensaciones abierto entre diversos mundos logra que de un paisaje definido se esboce un nuevo mapa (“comencé a imaginar un mundo hecho de líneas punteadas” (79)) y marca el regreso del éxtasis perceptivo vinculado con los paseos que el protagonista creía irremediabilmente fuera de alcance.

No es casual que el parque actúe como catalizador de la escritura. En su calidad de representación –posee un carácter construido al tiempo que imita, en versión domesticada y a escala miniatura, la naturaleza salvaje–, funciona como una metáfora del texto que el narrador anhela elaborar: un texto que asegure una porosidad entre vida y arte, y que se

³ En varias ocasiones las percepciones del narrador vienen mediatizadas por experiencias de lectura o con las otras artes: cuando está delante del aviario tiene que apartar los ojos por acordarse de un relato muy impactante sobre el fondo de violencia que se reflejaría en la mirada de los pájaros (52).

sustente en la digestión como principal mecanismo de producción. Aunque dotado de cierta simetría, el diseño del parque es irregular y sus senderos permiten un constante zigzag. Configura un espacio que separa del tiempo, que instala en una dimensión diferente, parcialmente autónoma, sin dejar de ser compatible con la 'verdadera'. Precisamente por expresar la tensión entre lo artificial y lo natural, puede plasmar el equilibrio entre los 'dos mundos' del narrador, que designan las dos vertientes de la identidad humana, la individual y la colectiva, el mundo personal, interior por una parte y el social por otra (123-124), pero que también pueden interpretarse como el mundo imaginado frente al real.

II. Un reloj muy particular

Si en *Mis dos mundos* el espacio parece ser la dimensión más fuertemente potenciada, el entramado de tiempos fracturados y superpuestos que marca a todos los personajes de Chejfec constituye, también en esta novela, otra magnitud clave en la construcción del sentido. Asistimos a una dilatación del tiempo, que difícilmente puede separarse de la manera inestable en que el protagonista experimenta el espacio durante sus caminatas. Tanto sus constantes desplazamientos como los fugaces encuentros que tiene con los otros paseantes del parque provocan continuamente asociaciones con su pasado.

Sentado en el banco de ese parque brasileño, el narrador evoca otra escena, anterior pero similar, y altamente significativa: el recuerdo de su visita al parque de una ciudad alemana "célebre por su espléndido lago y sus antiguos canales" (59), una de estas "ciudades [...] destruidas y después levantadas con obsesión detallista igual a cómo habían sido" (59).

Alemania es el país relacionado con la eliminación de buena parte de los miembros de su familia, ocurrida durante el Holocausto. Sin embargo y curiosamente, en aquella ocasión, se dio la situación inversa al 'efecto fuente' que se manifiesta ahora en Brasil cuando el narrador ya se había resignado al desvanecimiento de su curiosidad: contrariamente a sus expectativas, no se sintió afectado al llegar a Alemania siendo judío, no le invadió ningún tipo de vergüenza o indignación contra el pueblo alemán, ni siquiera un sentimiento de incomodidad, y se culpabilizó por su incapacidad de desarrollar emociones. Probablemente, la ciudad se había vuelto demasiado pulcra, un mero decorado sin vestigios de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Por otra parte, cabe relacionar semejante ruptura de los tópicos omnipresentes en el subgénero de la literatura del Holocausto con la saturación ocasionada por las representaciones archiprevisibles difundidas por los medios de comunicación, que impiden que los estereotipos se vuelvan a actualizar porque provocan bloqueos y parálisis.

La impotencia del narrador hace resurgir aquí la problemática de la posmemoria (Hirsch 1997) abordada ya en *Lenta biografía*, la primera novela de Chejfec. ¿Cómo se posiciona la segunda (o tercera) generación de sobrevivientes del Holocausto en relación al trauma de la primera? ¿Cómo asumen los hijos la memoria de sus padres? Hirsch entiende la posmemoria como la operación de configuración y representación del pasado que realiza la generación de los hijos de las víctimas con la ayuda de las narrativas que oyeron o los artefactos que vieron (principalmente materiales fotográficos) durante su infancia. Tales representaciones se convierten luego en sus propias memorias, prestadas o de segundo grado. A pesar de no haber sufrido las vivencias de sus padres, éstas se incorporan a sus vidas porque por mediación de la memoria emerge una carga ética insoslayable. La posmemoria apunta, pues, también al compromiso de conocer lo que ha sido determinante en otros, en reconocer en el dolor de ellos el suyo propio.

En el capítulo 5 de su ensayo *Tiempo pasado*, 'Posmemoria, reconstrucciones', Beatriz Sarlo (2005) discute la difundida noción de posmemoria propuesta por Hirsch en el marco de los estudios culturales. Tras una revisión de sus rasgos definitorios (carácter mediado, memoria de la generación siguiente, fragmentariedad, entre otros), impugna su utilidad al tildar el término de narcisista, redundante y desprovisto de eficacia teórica. La supuesta naturaleza mediada y vicaria de la posmemoria es, según Sarlo, no un rasgo diferencial de la posmemoria sino una modalidad inherente a la historia moderna en general,

siendo toda narración del pasado “una re-presentación, algo dicho *en lugar de* un hecho” (129-130). Lo único que realmente importa, en opinión de Sarlo, es el grado de “implicación subjetiva de los hechos representados” (130) del sujeto que invoca ese pasado, siempre desde el presente, el único tiempo apropiado para recordar y el único en el que el pasado acontece. Sarlo sólo considera dos sentidos en los que sería pertinente mantener la noción de ‘posmemoria’: si el sujeto está implicado personal y psicológicamente, y si el carácter de su actividad no es profesional, o sea, cuando la memoria posee una dimensión subjetiva e íntima.

El narrador de *Mis dos mundos* debe ser considerado integrante de esa segunda generación, lo que, al decir de Hirsch, hace de él un agente de la posmemoria. Sin embargo, ante esa ciudad alemana tan cuidadosamente reconstruida se muestra incapaz de sentir implicación subjetiva alguna. Esta implicación sólo la pueden provocar objetos que condensan la historia, ya que de por sí las piedras con las que se reedificó la ciudad son mudas y hacen invisible el palimpsesto urbano, testimonio material de múltiples memorias. El protagonista renuncia, por tanto, a cualquier ilusión de revelación o iluminación.

Sin embargo, en otro momento, cuando se dispone a visitar a un amigo, se da un paseo por la ciudad viendo escaparates. Procediendo así, lleva a cabo un andar indisciplinado, improductivo, laberíntico, que, como sostiene Michel de Certeau en su conocido análisis ‘*Marches dans la ville*’ (el séptimo capítulo de *L’invention du quotidien I. Arts de faire*, 1990), rescata el potencial de la ciudad como espacio disponible para la construcción de la experiencia propia. Para Michel de Certeau, cuyas tesis parten del conflicto permanente que se da entre poder y resistencia al poder, fuerza disciplinaria y otra fuerza que se le contrapone, son cruciales estas pequeñas operaciones cotidianas que dan origen a la práctica social. Entre estas prácticas emancipatorias en las que de Certeau se detiene, destaca la caminata, la trayectoria urbana que propone itinerarios individuales, en este caso la visita al amigo. La ciudad alemana, que antes sólo había aparecido como discurso totalizante, se transforma ahora en un espacio lleno de sentido; la ciudad concepto se convierte en ciudad vivida. Y es cuando el protagonista transgrede la lógica institucionalizada cuando ve, en uno de los negocios, un curioso objeto que le interpela poderosamente, un reloj pulsera cuyas agujas avanzan de derecha a izquierda. El encuentro con el reloj se distingue como una señal, como un síntoma materializado de que, a pesar de todo, la ciudad alemana sí enfrentó al narrador con otra capa temporal y con la destrucción violenta de sus núcleos de origen. Ahora se produce de lleno la implicación subjetiva que menciona Sarlo: el narrador ya se imagina con ese reloj en la muñeca.

Pero hay más. Esa especie de talismán que contiene una advertencia, “la enseñanza perenne de mirar hacia atrás, y la prueba irrefutable de provenir de un lugar concreto” (67)) no sólo le interesa en tanto heredero que busque encontrarse con su naturaleza, sino también y sobre todo como parte de su legado, de la herencia que él mismo dejará algún día. Como no tiene hijos, entregará el reloj inverso a uno de sus sobrinos junto con otros dos objetos: el encendedor de su abuelo y el largavista de su padre: los tres artefactos permitirán reconstituir la cadena genealógica de su linaje. Acaricia largamente este escenario trascendental de la transmisión, única escena del libro situada en el futuro, pero finalmente desiste de la compra al juzgar prohibitivo el precio del reloj. El argumento no convence, ya que en otra digresión comenta la compra que realizó de un dvd excesivamente caro en el que aparece un fragmento breve de los dibujos animados del artista sudafricano William Kentridge, cuya arquitectura narrativa, que consiste en dibujar las miradas de sus personajes a través de líneas punteadas (114-115) reconoce admirar profundamente. El protagonista se identifica hasta tal punto con los personajes de Kentridge que ha forjado la expresión “sentir[s]e como un personaje de Kentridge”, que a menudo aplica a sí mismo. Quiere decir sentirse “aplastado en el suelo” (115), indica “el nivel más abajo del cual uno es incapaz de vivir” (115).

Lo que más llama la atención en la evocación del futuro legado del protagonista son los elementos que faltan: así, deja de lado las fotos que toma durante su estancia en Brasil y que también integrarán esa herencia. Pero sobre todo sorprende la ausencia paradójica de

los libros que dejará y que ocuparán el lugar del reloj, ausencia que se debe a su firme convicción de ser un escritor fracasado.

III. El teatro de la escritura

Cuando, al final del relato, el narrador se instala en la terraza del Café do Lago, se da cuenta de que el verdadero motivo que subyace a sus reflexiones es la cercanía de su aniversario (100, 104). Por segunda vez, menciona la llegada de la cincuentena ya evocada en la primera página y dialoga con otros dos textos escritos con motivo de un cumpleaños: los de sus dos amigos sin nombrar pero fácilmente identificables como respectivamente César Aira (*Cumpleaños*, 2001) y Carlos Fuentes (*Cumpleaños*, 1969), que aparentemente vieron el cumpleaños como oportunidad para escribir sobre el sistema de creencias en el que se apoya su literatura. *Mis dos mundos* retoma sobre todo el antecedente de Aira, exasperando aún su autorreflexividad.

En esta circunstancia aparentemente propicia para escribir, el protagonista reconoce no estar en condiciones de esbozar el mismo gesto. Desde siempre la ceremonia del cumpleaños le ha asustado y la ha rehuído (101): prefiere ocultarse o alejarse, esperando que pase el día señalado sin estridencias. En lugar de hacer balance o de formular grandes ambiciones, se muestra privado de asideros, desnudo y vulnerable ante su lector, seguro de no haber realizado cosas importantes. Aparece en escena como un individuo indeciso que siempre habla sin convicción (55-56) porque no cree en nada: decepcionado por la política, incrédulo ante cualquier proyecto o vocación profesional, poco interesado en la procreación o en el éxito material. Su identidad se perfila como débil: siempre quiere rebajar sus propios méritos y se pregunta sin cesar qué pensarán los demás de él, se siente permanentemente evaluado y mirado. Cuando piensa en la foto que más le gustaría que se sacara de él en el parque, cree que esa foto debería ser tomada desde lo alto de una palmera, estando él al pie del árbol, y en ella se le vería como un ser diminuto e insignificante (113). Por eso, cuando al principio de la novela revisa su correo electrónico en el hotel y descubre en su buzón un enlace a una reseña negativa sobre uno de sus libros, no se inmuta ni se desanima, ya que la consagración no le interesa (18-19).

Sin embargo, durante su estancia en la ciudad brasileña no le han sido indiferentes ni su origen (evocación de su experiencia alemana) ni su destino (su interés por el legado que dejará). Quiere que queden marcas tangibles de su existencia, por intrascendente que parezca. Confiesa que antes, como el narrador de Aira, siempre escribía en lugares públicos, como bares (119), pero que ahora ya no lo consigue porque le llenaría de vergüenza. Escribir se ha convertido para él en una labor privada nutrida, eso sí, por impulsos externos. Siente nostalgia de esas escenas de escritura en lugares públicos, firmes y emblemáticas, que ahora recuerda como momentos de intensa felicidad (120). Lo que más teme a estas alturas es ser desenmascarado como un impostor en su profesión de escritor (119).

Pero paradójicamente y pese a tantas reservas ante la literatura con mayúscula, ha logrado escribir *Mis dos mundos* cuando faltaban pocos días “hasta un nuevo cumpleaños” (7). No lo ha escrito en el bar del parque, donde se reunían todos los requisitos y donde estaba instalada la aparatosa escena de escritura, sino en la intimidad, después de haberse puesto a sí mismo y a su proyecto literario al borde del fracaso a fuerza de relativizarlo, y de haber asumido ese riesgo. A fin de cuentas, el reloj que nunca compró no hubiera sido más que un sucedáneo material del verdadero y más auténtico legado espiritual que transmitirá: su obra.

Bibliografía

Avelar, Idelber (2000) [1999]. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.

Berg, Edgardo H. (2005). “Memorias y experiencia en *Los planetas*”. *Hispanamérica* 112: 115-121.

- Berger, James (1999). *After the End. Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press.
- Chejfec, Sergio (1990). *Lenta biografía*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Chejfec, Sergio (1992). *El aire*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Chejfec, Sergio (1999). *Los planetas*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Chejfec, Sergio. (2008). *Mis dos mundos*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Chejfec, Chejfec (2008). Entrevista a cargo de Juan Trejo: "Los escritores originales me producen desconfianza". *Quimera* 302: 12-18.
- de Certeau, Michel. (1990). *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard.
- Hirsch, Marianne. (1997). *Family Frames; Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge (Mass.) & London, Harvard University Press.
- Huysen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Reati, Fernando (2006). *Postales del porvenir, la literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.