



## El diario como novela: intervenciones de la intimidad en “Cinco” de Sergio Chejfec

Daniela Alcívar Bellolio  
UBA - CONICET  
[labrys7@hotmail.com](mailto:labrys7@hotmail.com)

### Resumen

En *Cinco*, novela corta de Sergio Chejfec, se escenifican, para transgredirlas, las convenciones de la escritura íntima: la intimidad del diario de viajes (ya intervenido desde la subjetividad enunciativa, ya que carece de señas espacio-temporales que acrediten un interés, así sea leve, de registro de lo visto y oído) es narrada por otro. Ese otro, el narrador, pone en escena, mientras ensaya una glosa poco rigurosa del diario del diarista desconocido, una escritura subterránea de su propia intimidad. La presente propuesta busca pensar, a partir del análisis de los desdoblamientos de la intimidad, la configuración de paisajes mentales en la novela y la progresiva subjetivización de lo exterior, las aproximaciones y desvíos que Chejfec realiza con respecto a la escritura a la vez íntima y exteriorizante que implica un diario íntimo en clave de ficción.

**Palabras clave:** Chejfec – diario – intimidad – verdad

### La conciencia descentrada

Casi al principio de *Cinco*, el narrador describe un diagrama que el sujeto cuyo diario glosa trazó con las palabras “Patricia”, “el Niño”, “María”, “la Argentina” y “Yo”. “Yo” ocupa rigurosamente el centro de ese diagrama rectangular que une de modos distintos cada uno de los elementos entre sí con flechas planas, entrecortadas o dobles, sin que ninguna atraviese al “Yo”, aunque este centro les sirva como punto de origen y convergencia. Esa soberanía dibujada guarda una relación compleja, intervenida, particularmente contradictoria, con la figura esquiva, continuamente borrada, llena de ajenidad que, por destellos o, mejor, por gestos fugaces de ocultación, se revela de modo incompleto a medida que avanza la narración.

*Cinco* es el relato del diario de un hombre que ha viajado para morir, que, en la primera hoja de su diario escribe: “Hoy ha comenzado el final” (Chejfec 1998: 11). Trágica intuición del futuro cercano, la afirmación se asemeja al anuncio de quien,



inmerso en un estricto presente designado por la palabra “hoy”, se aventura fatalmente hacia sus consecuencias. Sin embargo, tal como escribió Chejfec en uno de sus ensayos, “del conjunto de incógnitas que el mundo puede ofrecer, más allá de los motivos para querer predecirlo, el porvenir es de las menos interesantes.” (2005: 28) Quizás por esto la novela, que inicia con una certeza de futuro (certeza aniquiladora de todo sentido: la muerte), se retrae inmediatamente al presente y construye desde él una cartografía difusa e incompleta del diarista desconocido que emerge ocasionalmente ante el lector, como la aparición fantasmal que, casi siempre, conviene atribuir a la imaginación. Del personaje que decidió escribir algo así como un diario del último de sus viajes, sabemos que quedó huérfano siendo niño, que vivió de unos tíos que no lo querían demasiado, que era cruel con sus amigos, que detestaba el agua y que tendía a retroceder frente al sexo. Sabemos por deducción que alguna vez vivió en Venezuela, porque recuerda el Orinoco, que entabló relación con Patricia, la panadera del pueblo y que su situación económica decae hasta la miseria en el pueblo al que ha ido a morir. En el pueblo, su vida transcurre silenciosa y marcada por la uniformidad creciente de la miseria y el relato ocasional de algún paseo sin rumbo o de sus relaciones con Patricia.

Como ocurre en otras novelas de Chejfec, la voz del narrador en *Cinco* se desdobra con la misma facilidad con la que lo hacen los personajes: el narrador que se apropia del diario de otro y que lo refiere con evidente desinterés por cualquier tipo de exhaustividad, de pronto y sin que medie ninguna advertencia cede la palabra a o se convierte él mismo en el diarista, que continúa la narración con el mismo tono con que lo venía haciendo el narrador anteriormente. Asimismo, los personajes que la novela despliega a medida que se suceden los días, los mismos que figuraban como meras palabras interconectadas en el diagrama del comienzo, son objeto de una ambigua transustanciación: dispersos en la narración, los pasados y los futuros de los personajes aparecen como en un brillo instantáneo, dejando un rastro detrás de sí que se borra casi enseguida. La niña huérfana, por ejemplo, que en la mitad de la novela puede verse crecer por caridad de los vecinos, una veintena de páginas antes había sido ya descrita en su vejez senil de guardiana a sueldo de los niños nadadores, como María, y, hacia el final de la novela se revelará como La argentina del diagrama, que, en su juventud,



intoxicada por la brisa del mar Caribe mientras abordaba un crucero, se entregó a un rufián que la encerró en un burdel y que luego la regresó a su país, donde a falta de exotismo, fue imposible venderla. Patricia, la panadera del pueblo, quien relata al diarista esta última parte de la historia, luego aseverará ser ella misma María, y la dificultad de impugnar esta aseveración, o el poco interés que tal impugnación conlleva, nace de la deliberada ambigüedad con la que la narración ha ido relacionando a los personajes y a sus momentos vitales, dotando a la planicie excesiva del paisaje de una serie de relieves que ponen en tela de juicio las necesidades identitarias y las exigencias de comprobación, descentrando sutilmente la conciencia enunciativa y multiplicándola -dispersándola- en el paisaje quieto de la narración.

Una operación análoga hace el narrador con su propia voz y con las voces del diarista y el resto de personajes. Los recuerdos exceden la individualidad del diarista, exceden su relato y el relato del narrador, se diseminan indistintamente, ampliando de tal modo las posibilidades de rememoración que, en un punto, parece emerger el recuerdo autónomo, sujeto y objeto de sí mismo, liberado de cualquier conciencia evocadora, él mismo conciencia múltiple de diversas experiencias. El radical descentramiento que lleva a cabo esta novela puede verse, también, al pensar la relación entre el principio y el final de la novela: lo que empezó como la narración de un diario, termina en la incertidumbre del destino de uno de los personajes anónimos y múltiples, quizás una de las versiones del diarista: el niño que ayuda a los marineros borrachos a volver a sus barcos, que desaparece, ya convertido en viejo, después del último y monótono avatar de su propia leyenda.

### **La intimidad descentrada**

No es la voz del escritor sino la intimidad del silencio que impone a la palabra, lo que hace que ese silencio sea aún suyo.

Maurice Blanchot



Tal como se lo puede encontrar en *Cinco*, el diario como forma está transgredido hasta el extremo: no hay fechas ni nombres propios, lugares ni, casi, confesiones, y el diarista tiene como particularidad el ser una suerte de objeto ya ido, con quien ocasionalmente se cuenta para poner de manifiesto *otra* subjetividad. El avance de la narración poco tiene que ver, en apariencia, con una intimidad mostrada o en acto de mostrarse, empezando por el hecho de que el diario está siendo glosado por un narrador en tercera persona. Con este recurso radical (la narración de la intimidad ajena por un tercero desconocido y levemente desinteresado, azaroso en cualquier caso), Chejfec interroga las posibilidades de una escritura de la intimidad que, aunque pone a prueba incesantemente el estatuto mismo de lo íntimo, de una manera alterna y por momentos misteriosa, termina por volver visibles las contingencias que pudieran enriquecerlo. Dice Alberto Giordano:

Lo que hace tan atractivos los diarios es el impulso novelesco que los recorre secretamente, el movimiento de una escritura que, a fuerza de querer registrar algo propio cada día, se abre a la revelación de lo que la vida, la de cualquiera, tiene de extraño e impersonal. (2006: 88)

Si bien se narran episodios que podrían considerarse relevantes en la vida de cualquier persona y que darían cuerpo a la noción del diario íntimo en la novela (muerte del padre, anécdotas del barrio de la infancia, la relación conflictiva con los amigos, paranoias de la adultez, etc.), es precisamente esquivando estos acontecimientos que algo parecido a la intimidad empieza lentamente a insinuarse en la narración. Precaria, esta intimidad “está hecha de nada, de tiempo pasajero, de pensamientos discutibles y de contrapuntos” (Chejfec 2005: 215). Su cifra es la dispersión; nada como una sucesión temporal o un desarrollo más o menos lineal puede encontrarse en las páginas de este diario anómalo. Las señas del carácter solitario del diarista, la descripción de sus ostensibles fobias y de su paranoia marcan, quizás, el camino del relato de una vida pero, de modo subterráneo, como una sustancia inasible, es otra la naturaleza de lo íntimo que se manifiesta en esta novela, que no se alimenta de las particularidades del carácter del personaje sino de su insoslayable otredad, la que se manifiesta de modo



tajante en el narrador que le usurpa subjetividad y lo vuelve a inventar, a veces mezclándose con él y otras veces alejándolo hasta casi desterrarlo de su propio relato íntimo.

La semblanza que del diarista la voz del diario y la del narrador logran componer se parece en mucho al cuadro de Stupía que ilustra la portada de la novela: los contornos son borrosos y se confunden, a veces, con el fondo; las facciones de un rostro se adivinan en los trazos gruesos y por entre los colores oscuros, pero es riesgoso confiar en su potencia referencial. El cuadro, sin embargo, aunque abstracto, podría considerarse un retrato, deja adivinar un rostro. Curiosamente, su título es “Paisaje”. Como en el cuadro, lo íntimo del diarista anónimo surge de lo indiferenciado y de lo estrictamente exterior: su “retrato” guarda con un paisaje la semejanza de no tener casi contornos, salvo algunos muy lejanos y vagos, indiferentes, como los que puede tener el agua del río que suscita en el diarista reflexiones pasajeras o la serialidad de las estaciones de tren, cuya diferenciación, dice el personaje, no tiene importancia, “porque se repiten” (Chejfec 1998: 26). Es en esta naturaleza *paisajística* de la interioridad del diarista, naturaleza que genera constantemente lo que Deleuze llamó en otro contexto “situaciones ópticas puras” (2005: 11-14), que la singular intimidad propuesta por esta novela empieza a manifestarse. Si bien la cita de Giordano se refiere a los diarios y no a las novelas, quizás no sea del todo arbitrario (o, al menos, no será del todo ilícito) buscar en una narración que apenas esboza una escenificación ficcional del diario esa distancia irreductible entre la propia vida y lo que ella tiene en sí misma de ajeno y de extraño, esa intimidad que es “algo propio, porque intransferible, pero también *impersonal*, íntimamente extraño” (Giordano 2008: 46-47).

Si la dispersión de las narraciones, de las subjetividades y de las individualidades es la característica más notoria en *Cinco*, es precisamente ahí donde nace o se manifiesta una idea de intimidad en la novela. La imposibilidad de la voz narrativa de anclarse en un personaje, y su simultánea homogeneidad formal, crean un espacio árido en el que, tal como dice Nora Catelli de lo que ella llama la “era de la intimidad”, es necesaria la evidencia de un sujeto, aunque no exista instrumento alguno para asirlo (2007: 9). Esta incapacidad de asir a un sujeto individualizable en *Cinco* da



la pauta de la intimidad atípica que se plantea: como si se desintegrara la realidad hasta la más pequeña de sus partículas, lo interior en esta novela nace de personajes convertidos en paisaje, se forma lateral a la acción, conceptualmente. En *Cinco* la intimidad se genera porque se pone en juego incluso más allá del diario; su distancia de sí misma genera un espacio que, en la dispersión de los sujetos que la integran y que son integrados por ella y en los paisajes despojados que la contienen y la forman, permite la lectura de un intento continuado y frustrado de seguir existiendo a pesar de la transferencia de identidades y a pesar de la resistencia del lenguaje a exteriorizarla. El sujeto de la intimidad en *Cinco* es uno y varios, es un sujeto que, a pesar de todo, mira y dice, sale siempre de sí y termina por componer un diario hecho de experiencias dispersas, tan propias como ajenas.

### **Los contornos de la verdad**

Huir es hacer huir un gesto, un bloque de gestos, un sistema esbozado, una ilusión, incluso una fe. Huir es trazar una línea y esbozar al mismo tiempo toda una cartografía.

Arturo Carrera

Dice Blanchot que “los contornos de un secreto son más secretos que el secreto mismo” (2002a: 203). En una novela que propone a la dispersión como alternativa a una ficción de centros reconocibles y únicos, la idea de contorno quizás resulte útil. El contorno está ligado íntimamente al límite, es lo que separa una figura de su fondo, pero también lo que podría suscitar su indiferenciación. Señala un cambio de estatuto, pero también remite a lo que de borde tiene la periferia, lo que se opone a lo central. Si el contorno es vago, como en el cuadro de Stupía, fondo y figura tienden a confundirse, y las posibilidades que surgen de esa vaguedad se multiplican.

Prologando la novela, hay un hermoso y muy breve texto incluido por Chejfec. En él, se plantea el asunto de la verdad como “estatuto sentimental” en la literatura argentina, haciendo referencia a un relato de Di Benedetto. Oponía este tipo de verdad (como estatuto sentimental) a la verdad comprobable y a la práctica y útil verdad por la que, según él, optó la literatura argentina posterior a los cincuenta. Dice luego:



Estando en marzo de 1995 en un sitio del extranjero, una ciudad plana, chata hasta la exageración, me sentí unido a esos años 50 –por lo menos a una versión de ellos–. Me di cuenta de que allí, en un mundo no hostil sino indiferente, un mundo que me señalaba como anónimo, estaba en condiciones de tratar de imaginar alguna verdad puramente sentimental. Una certeza efímera, incompleta, hecha de partes desiguales. (1998: 9-10)

Una de las cuestiones que encuentro más relevantes (por complicada, por riesgosa y por necesaria) en algunos pasajes de la crítica y la teoría que se centran en las escrituras del yo, es la de la verdad. Dice Alberto Giordano:

Abusamos tanto de la palabra ficción que terminamos reduciendo su sentido al de artificio o artefacto retórico, y así fue como nos olvidamos de la verdad, que es lo que realmente nos importa cuando se trata de seguir el paso de la vida (que es siempre la de alguien intransferible, aunque no le pertenezca) por las palabras. (2008: 17)

Y a la pregunta: “¿Qué podría ser un ejercicio de la verdad que no se redujese a la voluntad de querer decir cosas verdaderas?”, la respuesta es: “una experiencia de los límites de lo comunicable.” (2008: 17) Al mismo tiempo, y curiosamente, Alan Pauls ha dictaminado que para que el diario diga la verdad, “es preciso expulsarlo de la literatura.” (1996: 7)

El “Prólogo” a *Cinco*, al narrar una experiencia vivida por el autor (que contiene, además, quizá, la mejor descripción del espacio en el que la novela se va a desarrollar) y al plantear explícitamente el problema de la verdad en tanto estatuto sentimental como un objetivo específico de la escritura que viene a continuación, da consistencia a la voluntad crítica aquí esbozada de leer una forma de la intimidad en una novela que constantemente está descomponiendo los sujetos que crea. Chejfec se propone entonces, a partir de la experiencia íntima y ajena (*íntimamente ajena*) de una realidad espacial que *hubiera* contenido a los “sobrevivientes literarios” de una utopía literaria que él no vivió pero que aun así recuerda, elaborar una ficción en la que lo esencial sea la verdad. Las salidas que encuentra este propósito tienen mucho que ver con esa “experiencia de los límites de lo comunicable” de la que habla Giordano refiriéndose a Raúl Escari. Lejos de la verdad de la comprobación o de la verdad como instrumento práctico de



actualidad, la verdad en *Cinco* se manifiesta como soporte firme y fondo silencioso en el que se despliegan, como en una enorme planicie desierta, las imaginarias figuras íntimas que Chejfec ha puesto a vivir al borde temible del desastre.





## **Bibliografía**

Blanchot, Maurice (2002a). *El libro que vendrá*. Madrid. Editora Nacional.

*El espacio literario*. Madrid. Editora Nacional.

Carrera, Arturo (2009). *Ensayos murmurados*. Buenos Aires. Mansalva.

Catelli, Nora (2007). *En la era de la intimidad*. Rosario. Beatriz Viterbo.

Chejfec, Sergio (1998). *Cinco*. Buenos Aires. Simurg.

(2005). *El punto vacilante*. Buenos Aires. Norma.

Deleuze, Gilles (2005). *La imagen-tiempo*. Buenos Aires. Paidós.

Giordano, Alberto (2006). *Una posibilidad de vida*. Rosario. Beatriz Viterbo.

(2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires. Mansalva.

Pauls, Alan (1996). *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires. El Ateneo.