

## UNA CUEVA DE OSCURIDAD. SOBRE *BOCA DE LOBO* DE SERGIO CHEJFEC

A CAVE OF DARKNESS. ABOUT *BOCA DE LOBO* BY SERGIO CHEJFEC

Silvina Sánchez  
Universidad Nacional de La Plata  
silvinasanchez80@gmail.com

**Resumen:** Se propone una lectura de *Boca de lobo* de Sergio Chejfec que atiende a zonas poco exploradas por las interpretaciones críticas dominantes, que han privilegiado el análisis de las representaciones de la vida obrera y del trabajo fabril. El vínculo sexoafectivo entre un “hombre anónimo” y una joven obrera dispone espacios de encuentro y conocimiento entre sujetos marcados por las diferencias sociales y de género, de modo tal que la novela problematiza la alteridad en el cruce con la distribución de los cuerpos y la efectuación de múltiples violencias. El artículo explora la construcción del romance, escandido en dos temporalidades, donde el presente se pliega en la actualización del pasado para convertirlo en materia escrituraria y la configuración del vínculo entre Delia y el protagonista, como pares dicotómicos, según las disposiciones culturales de sexo-género: roles previsibles y disímétricos que no permanecen fijos sino que se disuelven en la espesura de la noche. Además, se analiza la construcción de Delia como personaje liminar en el que las fronteras se constituyen como dispositivo de subjetivación: participa de la condición obrera y a la vez se recorta como una singularidad irreductible, desmontando cualquier noción esencialista de la identidad. Finalmente, se indagan las violencias de género y la violación como acto que pretende restaurar la distribución política de los cuerpos, retornar a la mujer al tiempo de la utilidad capitalista y de la reproducción biológica.

**Palabras clave:** Literatura argentina contemporánea, Sergio Chejfec, Perspectiva de género, Violencia, Identidad obrera.

**Abstract:** This paper proposes a reading of *Boca de lobo* by Sergio Chejfec that focuses on areas less explored by dominant critical interpretations, which have primarily centered on the analysis of representations of working-class life and factory labor. The sexual-affective relationship between an “anonymous man” and a young female worker creates spaces for encounters and understanding between subjects marked by social and gender differences. In doing so, the novel problematizes alterity by intersecting it with the distribution of bodies and the enactment of multiple forms of violence. The paper explores the construction of the romance, divided into two temporalities, where the present folds into the reactivation of the past, transforming it into writing material; and the configuration of the relationship between Delia and the protagonist, as dichotomous pairs, according to the cultural conventions of sex-gender. These predictable and asymmetrical roles are not fixed but dissolve into the depth of the night. Additionally, the paper analyzes Delia’s construction as a liminal character, where boundaries become a device for subjectivation: she is part of the working class and yet stands out as an irreducible singularity, dismantling any essentialist notion of identity. Finally, it examines gender violence and rape as an act aimed at restoring the political distribution of bodies, returning women to the time of capitalist utility and biological reproduction.

**Keywords:** Contemporary Argentine literature, Sergio Chejfec, Gender perspective, Violence, Working-class identity.

*Boca de lobo* (2000), de Sergio Chejfec, cuenta la relación amorosa de un personaje anónimo y Delia, obrera de una fábrica. A partir de este romance, el narrador intenta reconstruir el mundo de los obreros, los rasgos de su identidad proletaria, las rutinas y las costumbres de su trabajo. La mayoría de las intervenciones críticas sobre *Boca de lobo* se enfocan en el análisis de la vida obrera, de la fábrica y del barrio suburbano, destacando que, aun cuando la novela utiliza materiales propios de la tradición del realismo social, se distancia de la representación realista, del costumbrismo y del didactismo moralizante. Muchos estudios abordan las representaciones del mundo del trabajo, de la producción de mercancías y la relación enajenante de los trabajadores con las máquinas, frecuentemente a la luz de las nociones que provee la teoría marxista clásica. Por ejemplo, Sarlo (2007) recupera el concepto de alienación para proponer que la novela sostiene la idea marxista de que el trabajo fabril, en el capitalismo, excluye al obrero del producto de su trabajo y convierte sus percepciones en una captación cuantitativa y abstracta del mundo. Berg (2018) estudia *Boca de lobo* como una “ficción proletaria” por sus personajes marginales y descentrados, así como también por su incursión argumental que recuerda a ciertas formulaciones doctrinarias e ideológicas propias de la doxa marxista. Rodríguez (2019, 2022) analiza cómo el personaje de Delia muestra que la fábrica industrial y sus hábitos disciplinarios constituyen el espacio donde el cuerpo queda codificado bajo el signo del capital y la productividad, pero además cómo, más allá de los muros de la fábrica, se constituye un terreno eminentemente biopolítico que necesita del ajuste de los fenómenos de

población a los procesos económicos y que se extiende sobre el cuerpo social entero inscribiéndose en la reproducción de la vida.<sup>1</sup> En relación con esto, la crítica también ha señalado que estas representaciones del mundo del trabajo se realizan en un contexto histórico en que la figura del obrero, el espacio de la fábrica y las características del capitalismo fordista se encuentran en desintegración. En este sentido, Ludmer considera a *Boca de lobo* como “una ficción sobre el fin del cuerpo-clase obrera de la literatura” (2010, p. 99); Catalin habla de una “imagen del fin”, que se especifica en la disolución de la lógica moderna de las clases para comprender la realidad y en la imposibilidad de defender la dictadura del proletariado (2014, s/p). Y Berg dice que la novela plantea el interrogante: “¿Cómo formular una ficción proletaria, cuando el sujeto social motor del cambio ha

---

<sup>1</sup> Se pueden consultar otros trabajos que se inscriben en esta línea de análisis. Por ejemplo, Cabezas (2013) vincula la construcción de la subjetividad industrial en la novela con el predominio religioso de la deuda y el momento de consumación postsoberana —o de soberanía absoluta del capital que se encuentra descentrado de las soberanías territoriales y expandido a escala planetaria. Reinscribe al personaje de Delia en la tradición de la figura de Sísifo y analiza aquello que la fábrica produce en la estructura subjetiva del obrero: este está absorbido por el modo de ser de una lógica en la cual el sentimiento de la deuda resuena cohesivamente como comunidad de afectos orientados a impedir el desvío de la norma (Cabezas, 2013, p. 249). Vázquez (2008) explora el topos de la mujer obrera en la narrativa argentina del siglo XX y propone que *Boca de lobo* subvierte las representaciones de esta figura irradiadas por la cultura hegemónica, no solo porque desarma la equivalencia entre trabajo fabril y prostitución, sino porque además invierte la imagen del trabajo como alienante y embrutecedor, al enfatizar la solidaridad entre los trabajadores, resaltando una identidad que se construye en la interacción entre trabajo y comunidad. Guerra (2020, 2022) estudia las representaciones del trabajo industrial a partir de las nociones de melancolía (Butler) y espectralidad (Derrida); Olmos (2008) indaga, en un análisis comparativo con *Mano de obra* de Eltit, las formas que asume el trabajo en ambas novelas, donde se concibe como un fin en sí mismo que vacía al individuo de cualquier consistencia subjetiva; y Sánchez (2012) observa ciertas resonancias de los primeros escritos de Marx en la novela, aunque el relato se distancia de un discurso ideológico que pueda desembocar en una acción política, porque los obreros aparecen atrapados en un “fin de la historia” (Fukuyama).

desaparecido, o al menos, está suspendido en la actualidad como categoría histórica?” (2018, p. 153).

Esta centralidad otorgada a la representación de la condición obrera y del trabajo fabril ha implicado la desatención o invisibilización de otra dimensión de la novela: la relación amorosa de “un hombre anónimo” con la joven obrera. Con excepción de la lectura de Fermín Rodríguez (2015, 2016, 2019, 2022) que, de manera innovadora, ha propuesto un análisis con perspectiva de género de *Boca de lobo*, poniendo el foco en la violencia ejercida sobre el cuerpo de la mujer, en general esta cuestión apenas se registra en la mayoría de las interpretaciones críticas. Poco se repara en la diferencia de edad entre los protagonistas: Delia es una “niña tardía” (p. 60) y el hombre es “bastante mayor” (p. 169), tal es así que “podría ser el padre” (p. 169).<sup>2</sup> No se ha prestado demasiada atención a la narración de las afectividades y de un vínculo marcado por la separación, la ausencia, el sufrimiento y el desconsuelo. Tampoco se ha indagado la construcción de las violencias de género y del acto de violación en el que el protagonista afronta el cuerpo de la joven. Y poco se ha estudiado cómo se configuran el embarazo de Delia, la maternidad, el distanciamiento y la ausencia de la figura del padre, los modos de la reproducción y de la herencia.

En este artículo propongo analizar estas zonas escasamente exploradas de la novela, partiendo de la idea de que la relación amorosa es un elemento fundamental que implica y a la vez

---

<sup>2</sup> Todas las citas de la novela analizada se corresponden con la fuente referenciada en la bibliografía, por tanto, se indicará únicamente el número de página.

posibilita el descubrimiento del mundo fabril. El vínculo sexoafectivo dispone espacios de encuentro, interacción y conocimiento entre sujetos marcados por las diferencias sociales, culturales y de género. Me interesa establecer un cruce entre las dominaciones de clase y de sexo-género, para postular que *Boca de lobo* problematiza la alteridad en tanto política de los cuerpos y de las vidas atravesadas por intercambios desiguales y por relaciones de poder. De este modo, a la fábula de la obrera se sobreimprime la fábula de la joven devorada por el lobo, el mito del cazador y su presa, la historia repetida de las violencias de género y las relaciones disímétricas entre varón y mujer. En este sentido, este artículo pretende indagar: la construcción de las temporalidades, escandidas en dos momentos: el tiempo anterior, dedicado al romance, y el presente, marcado por la distancia, la parálisis y el desconsuelo; la construcción de Delia, como un personaje doble en tanto sujeto amoroso y objeto de conocimiento del mundo obrero y como un personaje liminar que constituye las fronteras como dispositivo de subjetivación y que permite avizorar modos anómalos de las relaciones entre la subjetividad, el espacio, el tiempo y los elementos que componen el mundo. Además, se procura analizar la configuración del vínculo entre Delia y el protagonista, como pares dicotómicos según las disposiciones culturales de sexo-género, y como subjetividades que transgreden los límites entre naturaleza y cultura y entre lo humano y lo animal; así como también observar la construcción de las violencias de género y de la violación como acto, asociado a la distribución política de los cuerpos, que restaura el orden de clases y de géneros.

## 1. Una doble densidad

“Descubrir que era obrera, aunque me sorprendiera, fue decisivo para enamorarme de ella. [...] Yo pensaba: ‘Ella y obrera...’, asignándole una doble densidad.” (p. 12), dice el narrador. Cuando revela su condición de obrera, Delia se convierte para el protagonista en “el ideal de mujer más deseable y acabado” (p. 13), captura enfáticamente su dedicación y todas sus capacidades sensitivas e intelectuales. El narrador considera la fábrica como una zona de desconocimiento, demarcada por un límite —señalado físicamente por la verja— que separa a quienes pertenecen de quienes son foráneos. Por eso cree que sus acercamientos son intentos de “atisbar la verdad oculta” (p. 33). En este sentido, es Delia quien le otorga la posibilidad de atravesar esa frontera, quien torna visible y cognoscible lo que de otro modo permanecería infranqueable para él: las características de los obreros, sus rutinas y sus costumbres, su universo de relatos y leyendas, los protocolos de trabajo, los métodos de control y disciplinamiento y las estrategias para optimizar la producción. Delia funciona como pasaje hacia otro mundo y como médium, el “cedazo” (p. 123) por el que pasan cada una de las manifestaciones y circunstancias de la realidad antes de llegar al narrador. Pasaje a la alteridad y tamiz de la percepción, Delia se constituye de este modo como poderoso umbral.

*Boca de lobo* cuenta el mundo de los obreros y la fábrica a partir de esta perspectiva que es habilitada por Delia pero que está construida desde el punto de vista del varón protagonista. Todo lo que se dice de estos sujetos sociales lo sabemos por la

aprehensión del narrador, pero no solo por el hecho de que es él quien se constituye como enunciador y focalizador del relato sino, además, por su interés deliberado de conocer esos mundos y convertirlos en escritura. El narrador se define como “un hurgador” (p. 122), participa de las relaciones humanas pero se desplaza hacia el exterior, cercano pero a la vez distante, dedicado a registrar e interpretar. La intensidad de la pasión amorosa y la fascinación por Delia permiten conocer el mundo de los obreros. Y el interés, casi obsesivo, por ese otro cultural y social da origen, y a la vez sostiene, el vínculo amoroso del protagonista. El narrador expresa la fusión de estas dos dimensiones cuando admite la satisfacción que le provoca reconocer la doble pertenencia de las manos de Delia, como portadoras de placer y como productoras de mercancías: “yo encontraría cierto orgullo en el hecho de que las manos que a veces me tocaran fueran las mismas que horas antes se habían ocupado de operar máquinas, manipular herramientas o acarrear futuras mercancías” (p. 13). Además, la importancia de la fusión de los roles de amante y de obrera se manifiesta en la separación: cuando la condición de trabajadora se ve amenazada por otra atribución identitaria como la maternidad, el narrador se aleja deliberadamente de Delia. Los lugares de sujeto y objeto se vuelven intercambiables: sujetos sociales que son objetos de observación, sujeto amoroso que es a la vez objeto de conocimiento. La relación entre Delia y el protagonista es, desde un inicio, desigual y disímétrica: ella era “mi elegida” (p. 33) dice el narrador, ella “ofrecía su mundo” (p. 122), ella es la presa que da vida al cazador, mientras “el cazador no devuelve nada” (p. 126).

La novela se organiza, como mínimo, en dos temporalidades: el romance con Delia acontecido en el pasado, y finalizado luego de la noticia del embarazo, y la actualidad, donde el narrador se dedica fundamentalmente a recordarla. Cada uno de estos momentos, a la vez, asume distintas formas del tiempo: aceleraciones y demoras, retornos e insistencias, pliegues y fragmentos. El romance se construye mediante la repetición temporal: una acción que se reproduce y se prolonga hasta que tiene lugar un nuevo acontecimiento, de carácter inusual o novedoso, dando por finalizada la repetición e inaugurando una nueva. Por ejemplo, el narrador se acerca, con la caída de la tarde, a la esquina de los Huérfanos donde puede ver cómo Delia baja del colectivo para regresar a su casa. Este acto de observación se repite incansablemente: “Siempre la vi bajar: el mismo pie, el mismo movimiento, el mismo aire.” (p. 10). Hasta que se provoca un corte que altera el curso de los sucesos cuando el hombre descubre su ocupación de obrera, se enamora de ella y se decide a abordarla. De este modo, comienza el tiempo de las caminatas juntos, donde no solo se reproduce cada día la misma acción sino que también se repite el momento cronológico: al atardecer y con el avance de la noche. Todo esto acontece en un espacio que, tal como ha señalado la crítica (Kohan, 2008; Selgas, 2017; Berg, 2018), se caracteriza por su imprecisión y su indeterminación, se mencionan algunas referencias como la esquina de los Huérfanos, la esquina de Pedrera, la zona de los Cardos, se sabe de la existencia de la fábrica, de un colegio, de un barrio con terrenos dispersos donde se levantan casas rudimentarias, pero no se puede reconocer geográficamente el lugar.

Luego, se observa nuevamente la dinámica de una frecuencia repetida seguida de un corte que altera la reiteración cuando, en lugar de recorrer el camino habitual, la pareja cambia el rumbo y se dirige hacia un pequeño galpón levantado al fondo del baldío. Los encuentros amorosos también se descomponen en mínimas acciones, cuyo carácter habitual se marca por el uso del pretérito imperfecto:

después del amor, Delia dormía tres minutos, o cinco. Cerraba los ojos y su cuerpo, junto con la mente, terminaba de abandonarse sólo cuando había cesado toda actividad. Al cabo tenía un despertar similar al de cada mañana: abría los ojos de improviso, los abría antes de despertar. [...] Una vez despierta, simulábamos unos rápidos juegos como si todo volviera a comenzar, pero enseguida nos poníamos de pie y dejábamos los Cardos (pp. 131-132).

La configuración del tiempo asigna sentidos a los momentos de la relación: la repetición del acto de la mirada manifiesta la obsesión que el narrador tiene por Delia. La síntesis en unas líneas de cada una de las acciones del encuentro amoroso, igualmente reproducidas cada día en un periodo prolongado, demuestra que ese fue el más intenso y feliz tiempo del romance. Otro corte temporal se constituye cuando el narrador ultraja el cuerpo de Delia en una violación y ella queda embarazada. Al enterarse de esto, el narrador se autoimpone el distanciamiento: “compadecer y borrar” a Delia (p. 59). El romance concluye con un “final patético” (p. 49).

El presente de la narración es el tiempo de la distancia, la soledad y la ausencia, “la sintaxis del desconsuelo” (p. 70). En un primer periodo, el narrador se recluye en su interior, recorriendo el espacio ínfimo de su habitación, o tirado en la

cama, “desplomado hasta acabar hundido en el colchón” (p. 112). La separación está concebida como “una tragedia que no prescribe” (p. 114), en términos de derrumbe personal o caída profunda, un descenso hasta el pozo de lo indecible. En el tiempo de la separación imperan la parálisis y el tedio, las acciones son casi nulas, apenas lo mínimo para asegurar la supervivencia, donde vivir es “pasar por los transes de la amargura” (p. 70). Cuando el protagonista logra salir de nuevo a la calle y al barrio, habitar el espacio exterior implica esconderse de Delia, huir de los lugares donde ella ha ido a buscarlo, escabullirse a tiempo, sin que se dé cuenta, y, cuando ella lo descubre, escapar sin vergüenza ni compasión.

Al salir, el narrador recorre los lugares que frecuentaban juntos, como un modo de volver a vivir la experiencia de la intimidad. Se produce un doble movimiento: evitar a la Delia actual, revivir a la Delia anterior, en un pliegue del presente sobre el pasado y de la coordenada temporal sobre la espacial. El protagonista se pregunta cómo las cosas permanecen a pesar de la fatalidad, cómo la geografía sigue inalterable más allá de los destinos personales, del correr del tiempo y de las biografías. Está abocado a visitar los lugares donde se encontraba con Delia para contrastar la imagen del recuerdo con la imagen actual, dejar constancia de lo que ha cambiado y de lo que permanece tal cual era. Además de esta condición espacial del tiempo, se produce una fragmentación de temporalidades paralelas, donde las distinciones entre lo real y lo imaginario, lo cierto y lo incierto, lo verdadero y lo falso pierden relevancia. Mientras cuenta sus propias vivencias, el protagonista va desplegando las hipótesis que arguye sobre qué estará haciendo Delia en ese

mismo momento: “Mientras caminaba hacia el baño enumeraba las posibles acciones de Delia: madrugar, comer un bocado, pensar en la fábrica y el hijo, etcétera.” (p. 57). En el presente de la narración adquiere densidad el pensamiento sobre Delia, y la imagen real de la protagonista se va diluyendo para dar lugar a sus presencias espirituales: Delia en el momento del romance, Delia recordada e imaginada, Delia convertida en narración en el trabajo de escritura que escenifica la novela.

El presente es un tiempo sostenido sobre lo anterior, que se repliega en la memoria del pasado porque a la vez la necesita como alimento para persistir y como materia escrituraria: “Ya para entonces no sabía nada de su suerte, y sin embargo era ella, su recuerdo, quien cada mañana me rescataba de mi completa indiferencia.” (p. 57). La observación de la vida propia es un modo de conocer la vida de los otros, superponiéndose múltiples capas de interpretación: cuando los hechos fueron vividos, cuando son rememorados, cuando son pensados, cuando se convierten en escritura.

## 2. Umbrales

Los obreros, según el narrador, pueden pensarse como un “organismo colectivo”: “un ser compuesto por numerosos individuos equivalentes y que tiene una vida molecular” (p. 31). Conocer a Delia permite al protagonista conocer el mundo de los obreros y de la fábrica, es decir, la parte le permite comprender el todo. La fábrica es el sitio donde se produce la transformación de las cosas: “la combinación de trabajo humano y materia dócil que da como producto final la

mercancía” (p. 90). De la mercancía proviene la condición obrera; en otras palabras, la máquina y el objeto resultado de la producción capitalista otorgan una asignación identitaria a los sujetos. Uno de los modos de remarcar la pertenencia es a través de la vestimenta. La ropa idéntica, de un color abatido, en cuerpos que ejecutan continuamente movimientos similares, borra las diferencias individuales, volviendo a los obreros “una masa gris y deforme” (p. 30), igualada en su capacidad mimética. El narrador asegura haber visto personas convertidas en obreros apenas se vistieron con su blusón de trabajo por primera vez. Sacarse su prenda habitual y cubrirse con el uniforme es para Delia transformarse en obrera, “un disfraz fatal”, “un traje natural y sencillo, pero irremplazable” (p. 116).

El obrero pone su cuerpo a disposición del sistema de producción, de ahí que, a través del procedimiento de la sinécdoque, se enfatiza una parte de Delia para indicar el carácter corporal y manual del trabajo: “las manos de Delia eran la superficie por donde la producción alcanzaba su condición de mercancía” (p. 14). Esta expresión conecta la parte ínfima y particular, un fragmento del engranaje de la fábrica —las manos de una de las obreras—, con el proceso de producción de mercancías, mostrando las relaciones de complementariedad y necesidad entre cada una de las partes y la totalidad. Sin embargo, “Delia no era propietaria de las cosas que pasaban por sus manos” (p. 14), es decir tiene un papel subalterno frente a los objetos, los crea pero no puede poseerlos.

Los obreros pasan la mayor parte del tiempo en el taller, vigilantes frente a las máquinas, en medio del ruido estrepitoso. El tiempo de la reproducción está escandido por breves

momentos de descanso, sin embargo, el trabajo absorbe de tal modo a los obreros que en estas pausas se sienten inquietos: “se podía sentir el aire incómodo, la impaciencia que los unía” (p. 30). Cuando se quiebra el tiempo de la repetición, por ejemplo, a partir de los exiguos intervalos o de un acontecimiento novedoso, los obreros se sienten descolocados y experimentan cierta inadecuación. Si el trabajo en la fábrica les asigna identidad, la interrupción o el cambio en la tarea son modos de la desidentificación, que los torna “más imprecisos” (p. 31). La consustanciación de los obreros y las máquinas es una constante en la novela. Por ejemplo, se dice de Delia que, indiferente frente a los paisajes naturales, se ve conmovida solo por las máquinas tremolando: “esa era la lengua franca de su sensibilidad” (p. 144). Los obreros devienen cuerpos orgánico-mecánicos, la destreza de las manos prolonga y ejecuta la actividad de las máquinas. Cuando el aparato se apaga o se ausenta, el cuerpo, fuera de sí, se paraliza, se aquiebra o se enajena.

El narrador destaca que Delia habita “en la frontera” (p. 9), constituyéndola como un personaje liminar que “vive atravesando umbrales” (p. 18). Las fronteras son físicas y topográficas: “estribos de colectivos, portones de fábricas, lajas de jardines, cercas de terrenos, umbrales de casas, bordes de caminos.” (p. 18). De la fábrica le atraen los bordes, el perímetro que divide el adentro del afuera, donde se teje el alambre y crece el pasto ralo y descuidado. Y además las fronteras son un dispositivo de subjetivación: Delia permite tanto conocer la categoría social a la que pertenece como desconocerla o poner en entredicho la noción esencialista de la identidad. Delia siempre se está convirtiendo en otra cosa, abismada hacia un

exterior que la expulsa de aquello que le permite definirse: siempre “sus pies pisaban una frontera más” (p. 11). Así se va moviendo de niña tardía a obrera y de obrera a madre; su condición liminal la hace participar de todas las categorías, a la vez que no se deja asir completamente por ninguna. Por ejemplo, pertenece y a la vez se diferencia del conjunto de muchachas de su generación: “tenía una rutina distinta, en fin, ‘sabría’ más y distinto de lo que cualquiera sabe a su edad.” (pp. 11-12). Su trabajo de obrera era “la condición que la señalaba entre todas las mujeres” (p. 12).

Delia es parte constitutiva de la comunidad obrera, y por tanto habla de ella con cada uno de sus atributos. Lo fabril es un valor y un motivo de orgullo: “era el hecho que le otorgaba la identidad más acabada y plena, el rasgo con el que podía sentirse ella misma” (p. 63). La fábrica satura la asignación identitaria, permite configurar una subjetividad reconocible, plena y acabada. El obrero está siempre ubicado en coordenadas estables de tiempo y de lugar: en el hacer mecánico de su tarea o en los breves lapsus de descanso, en el lugar asignado en la máquina que le toca y en su sector de la fábrica; toda su vida está organizada por la lógica de la repetición y por un devenir de los sucesos lineal y previsible. Delia, en cuanto pertenece al colectivo de los obreros, participa de esta organización del mundo. Pero a la vez se diferencia del resto de los obreros. Cuando se reúnen con los trabajadores en el ralo de la fábrica, Delia ocupa los bordes del grupo, un borde material, porque se ubica en los costados extremos del espacio de reunión, y también “un borde simbólico, por su condición de mujer, niña tardía, entre varones endurecidos por el trabajo corporal” (p.

60). Si todos los obreros componen una “masa gris y deforme”, Delia es “una estrella titilante, una luz a punto de desaparecer para replegarse entre sus compañeros” (p. 30). Este carácter excepcional aparece remarcado en la novela a través de la construcción de las nominaciones: Delia es la única que tiene un nombre propio, que además se repite constantemente; los demás personajes se denominan con siglas —la historia de G, de F—, o a partir de sus relaciones —“la amiga de Delia”—, porque sus nombres han sido borrados; o, en el caso del narrador, se autodefine como un sujeto “anónimo”.

El protagonista todo el tiempo quiere desentrañar el misterio de la subjetividad de Delia y ordenarla en una categoría social. Reconoce que a través de las constantes preguntas que se formula sobre su naturaleza —de niña o de mujer, de obrera— “no hablaba de Delia sino de mí”: “Ella era un ser indeciso, en gran medida insustancial, frente al cual yo precisaba definir su identidad” (p. 111). El procedimiento de categorización se repite: la interpretación del protagonista logra ubicar a Delia en un tipo social y luego descubre algo de ella que la expulsa de esa tipología, sin terminar de abandonarla. Es la parte que permite ver el todo, pero a la vez el resto ingobernable, que lo excede. Delia se recorta, por su “propio brillo” (p. 30), como una singularidad irreductible. El narrador destaca varias veces “el carácter único de esta mujer”, comparándola con “las divinidades que reinan solitarias” (p. 133). Así pues su subjetividad se mueve entre pertenencia y extranjería, entre lo general y lo particular, entre lo colectivo y lo individual, entre la determinación social y la desubjetivación. Delia, en cuanto singularidad, se desata de los parámetros que organizan el

pensamiento y permite avizorar otros modos, anómalos e imprevisibles, de las relaciones entre su subjetividad, el tiempo, el espacio y los elementos que componen el mundo.

Delia experimenta una temporalidad desfasada, se sitúa en un momento previo o posterior, nunca en el instante preciso en que el hecho acontece. Tiene una forma sutil de ocupar un leve después o un leve antes de los acontecimientos que está viviendo, “una especie de ‘apenas’ cronológico” (p. 89). Por ejemplo, tal como mencioné, el lugar de la fábrica que más la atrae es el perímetro de paso donde los obreros salen a disfrutar en sus horas de descanso, pero “Delia no precisaba instalarse allí para gozar, porque mucho antes de que se escuchara la sirena del horario ocupaba mentalmente su sitio, un gran cajón de hierro cubierto por una alfombra marrón.” (p. 19). Se imagina sentada en lo más alto del cajón, balanceando sus pies entre la maleza, mirando el reflejo de la luz sobre los muros de los talleres, es decir, se anticipa mentalmente a lo que luego efectuará como acto en un momento inmediatamente después. Las categorías que miden el paso del tiempo están anuladas o distorsionadas para la conciencia de Delia, según el narrador: “Para ella el tiempo no avanzaba; y si evidentemente tampoco retrocedía era claro que ocupaba dimensiones contiguas, donde la progresión o el retroceso, incluso la lentitud o aceleración, estaban abolidas como posibilidades prácticas.” (p. 83).

Algo similar sucede con el espacio. Durante los encuentros amorosos del protagonista con Delia, se ponen en suspensión las coordenadas topográficas e incluso el concepto mismo de lugar. La disposición de los espacios se vuelve irrelevante: “No había sitios ni confines, tampoco espacios vacíos o colmados.

Inmunes a toda influencia, nada nos contenía.” (p. 8). Los lugares pasan a convertirse en pura percepción corporal y sensorial: “ya cerca del baldío de los cardos la piel de Delia comenzaba a sudar, sin mojarse demasiado. Era un mador que transformaba el rostro, ahora un poco más pálido, y helaba sus manos y brazos.” (p. 9). El encuentro sexual disuelve las categorías de identidad, los límites del sí mismo, la organización jerárquica del cuerpo:

No era mi boca la que la besaba, ni eran sus manos las que me sujetaban. La miraba sin ojos y la tocaba sin brazos. Aún más: así como el recuerdo de mis manos conteniendo sus senos es el recuerdo de mis manos sosteniendo el mundo, así mis labios que besaban no eran míos, sino los de alguien a quien yo estaba unido y que me sobrepasaba, era superior a mí desde todo punto de vista, y bajo cuyo dominio encontraba una plenitud que de lo contrario jamás habría obtenido (p. 17).

Una vez desmembrado y dislocado, el cuerpo de Delia en tanto fuente de plenitud pervive en el narrador a través de un funcionamiento metonímico. La descripción de la joven se construye a través de sinédoques que privilegian el cuerpo como zona de goce: los senos delicados, pequeños; los poros de su piel que parecen respirar más de lo normal, las manos capaces de imprimir una presión justa y propicia, el cabello movido por el trabajo del viento, las “cejas hirsutas, ensilvecidas como crines” (p. 26). Los efectos de su cuerpo —la tersura de su piel, el calor emanado de su proximidad— permanecen más allá del tiempo, o del olvido, suscitando apariciones demoradas e imprevistas:

El contacto de Delia dejaba un recuerdo en la piel que se diluía después de varias horas, pero se borraba de manera engañosamente: de pronto podía volver bajo la forma de contactos reflejos, roces imaginarios ante los cuales uno se sentía indefenso y desconcertado porque, teniendo un origen preciso, Delia, se trasladaban a través de cuadras y cuadras de distancia y oscuridad (p. 21).

Las percepciones metonímicas retornan como reflejos de contacto, como un leve ardor o como roces imaginarios, constituyendo una memoria erógena del goce. El narrador recuerda la embriaguez que sentía al sujetar los senos de Delia en el centro de sus manos y comprobar su absurdo peso “como si fueran pétalos” (p. 18), su piel que “era húmeda, consolaba y protegía, pero también tenía un efecto enervante” (p. 22). En este sentido, la memoria también es metonímica, la ley de evocación parece concentrarse no en circunstanciales esenciales, no en un fondo trascendental, o un núcleo de sabiduría, sino en esos recortes fragmentarios e intensos de lo corporal. En algunos casos esta recuperación de fragmentos-detalle del cuerpo aparece asociada a metáforas naturalistas, vinculadas con elementos de la naturaleza o del paisaje: la axila como “un bosque donde podría ocultarme”, la entrepierna como una “fronda”, profusa y espesa (p. 173), y como un “estuario invertido” que avanza desde el ano hacia arriba conquistando la piel hasta llegar al ombligo (p. 175).<sup>3</sup> Y además estas sinécdoques provocan que el narrador hable de una condición “sobrenatural”

---

<sup>3</sup> Liesbeth, en su investigación doctoral, donde analiza el carácter de la caminata y la función del espacio en la novela, habla de contactos entre cuerpo y paisaje que se tematizan como eróticos: “el cuerpo-fábrica empieza a florecer y se transforma en cuerpo-paisaje, haciendo referencia a una manera más orgánica de relacionarse con la naturaleza” (2015, p. 194).

(p. 21, p. 22), “extrahumana” (p. 21) de Delia, marcas de un pasado indómito, o “más bien salvaje” (p. 26).

Por otra parte, Delia dispone de un contacto excepcional con el mundo porque es capaz de otorgar energía a todo lo que la rodea: un grupo de árboles, las piedras, los animales, el resto de las cosas. “Delia repartía su energía en cada objeto que pasaba por sus manos, dándole también a cada uno un poco de su propia naturaleza” (p. 73), dice el narrador. Delia puede afectar diversos elementos por igual: lo orgánico y lo inorgánico, lo natural y lo artificial, los seres vivos y los objetos materiales, a todos puede asignarles una sobredosis de existencia, una presencia real más enfática, un suplemento vital. Porque es “una persona que beneficiaba todo lo que tocaba y habitaba” (p. 132). Y, a la vez, ella se ve afectada por un mecanismo de compensación: mientras es capaz de enfatizar la presencia de los elementos que componen el mundo, Delia tiene la capacidad de trasladarse con la mente, sustraerse de la realidad, borrarse a sí misma, hacerse casi transparente. “Ahora parecía estar en otro lado mientras caminaba junto a mí” (p. 74), dice el narrador, quien relata varias veces la sensación de que, mientras Delia demostraba acompañarlo, había una parte de ella que no estaba con él (p. 90). Además, agrega que “era una persona que tenía a desvanecerse, a diluirse entre los demás y el resto de las cosas” (p. 23).

El narrador se obsesiona por ordenar su observación de los sujetos y del mundo a través de las categorías interpretativas disponibles. Según su concepción, el rol social permite aprehender a los sujetos y comprenderlos. Por eso, cuando descubre que Delia es obrera “todos sus gestos, hasta el

mecánico de descender con el pie derecho en la esquina de los Huérfanos, adquirieron otro significado.” (p. 13). A partir de la descripción que el protagonista construye de Delia, podemos ubicarla en una serie de atributos: lo sobrenatural, lo salvaje, la naturaleza, el sentimiento, el silencio y lo sobreentendido. En cambio, el narrador asume características opuestas: se ubica del lado de lo humano y de la cultura, en oposición a la naturaleza; demuestra un pensamiento inflado que sobresatura todo de reflexiones e interpretaciones, quedando del lado de la razón, en oposición al sentimiento; y expone un uso virtuoso y manipulador del discurso, en contraste con el silencio de Delia. Esto no hace más que reproducir las representaciones culturales vinculadas con los roles de género, dejando en evidencia que la serie que se impone es la que caracteriza al protagonista. Es el humano varón heterosexual, racional y retórico quien puede convertirse en observador de la vida de los otros, quien puede escribir y contar la historia. Sin embargo, aun cuando el narrador parece controlar todo, queda algo de Delia que se resiste a ser interpretado, un resto anómalo, en algún punto impensable, un “misterio” (pp. 22 y 25). Este resto enigmático de Delia, esta dificultad para ser aprehendida y domesticada, es lo que atrae y a la vez perturba al narrador. Y, bajo la atracción de Delia, se interna en la noche como en una boca de lobo.

### **3. Boca de lobo**

La noche es el momento de mayor intensidad del carácter liminar que se contagia de la protagonista a la constitución del

tiempo y del espacio. La oscuridad se combina con el avance por un territorio precario, donde la naturaleza va ganando terreno a la urbanización, como si la espesura de la noche y la espesura de los campos permitieran el pasaje a una zona otra, diferente de la zona del trabajo —la fábrica— y de la zona de la supervivencia —la casa de Delia, la pieza del narrador. Una zona por fuera de la reproducción —social, económica y biológica—, donde es posible la liberación y el goce improductivo de los cuerpos. Este es el primer sentido, y el más literal, de la fórmula “boca de lobo” que da título a la novela. “Una frase común puede dar la idea de aquellos pozos de oscuridad: boca de lobo. Había muchas bocas de lobo; o más bien el conjunto de la tierra era una bien grande e insaciable.” (p. 53), comenta el narrador.

La oscuridad de la noche pone en suspenso las diferencias entre las cosas, que se tornan imperceptibles. Se borra la visión —no se pueden ver las fallas de la tierra en el camino— y se intensifican otros sentidos, como lo táctil, lo auditivo y lo olfativo, que potencian el contacto del cuerpo con la naturaleza. Los personajes tocan la tierra del camino, tantean los cardos “con las piernas como si fueran manos” (p. 16), las hojas rozan su piel como cortaderas, dejando una irritación que arde con el choque del aire. Desarrollan un oído absoluto capaz de escuchar la crepitación de las hormigas en marcha. El protagonista se abre paso en el camino empujado por el olor de Delia que le llega como una premonición, mezclado con los olores de la vegetación. Además, puede distinguir el olor de la tierra, desde los detritus elementales hasta las fragancias levantadas por el rocío; puede sentir la densidad del aire, los vapores que suben de los charcos, el perfume húmedo del barro. Tacto, oído y

olfato se agudizan en la palpitación de la noche. La oscuridad es “el reino de lo velado”, “el fondo de un pozo cosmológico” (p. 55), el lugar donde reina la belleza. Por todo esto, la oscuridad incita la intimidad salvaje de los cuerpos; una pasión exaltada, ávida y profunda, como un “desarrollo clandestino” (p. 79).

Pero a la vez la noche oscura es el lugar donde se esconden las bestias y donde se desata la violencia. En este sentido, la novela reelabora la fábula de la obrera y también la fábula de la niña devorada por el lobo, sojuzgada por la violencia machista.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Fermín Rodríguez (2015, 2016, 2019, 2022) ha propuesto de manera incipiente, cuando la crítica no reparaba mayormente en esta cuestión, una lectura con perspectiva de género de *Boca de lobo*, poniendo el foco en la violencia ejercida sobre el personaje de Delia y en la escena de la violación: “de adorada y fascinante, la obrera se convierte súbita y brutalmente en víctima de una violación: un ser vulnerable y tembloroso aplastado sobre su cuerpo biológico como animal débil y maltrecho” (2015, s/p; 2016, p. 44). En el capítulo titulado “Los escritores-lobo. Violencia de género, género y discursos del odio”, de su libro *Señales de vida*, agrega que la vulnerabilidad del personaje de Delia no es un rasgo esencial de su condición de mujer y obrera, sino el efecto político de un proceso de carácter histórico y económico que a partir de la valoración diferencial de la vida reparte la vulnerabilidad de manera desigual (2022, p. 344; también en 2019, p. 47). Rodríguez concluye que “El largo trabajo de conversión de la subjetividad como condición de la acumulación capitalista se reactualiza en la violencia sexual que deja a Delia, embarazada, abandonada y temblando de miedo en el campo de la materialidad de la vida —un excedente de vida que el escritor necesita para que la novela pueda gestarse” (2022, pp. 349-350). Por otra parte, en *¿Para qué sirve leer novelas? Narrativas del presente y capitalismo*, libro publicado en julio de 2024 (en una fecha posterior a la escritura de este artículo), Alejandra Laera relaciona *Boca de lobo* de Sergio Chejfec con *El trabajo* de Aníbal Jarkowski porque allí escritores varones narran el mundo del trabajo a partir de su acercamiento a mujeres insertas en mundos precarios. De este modo, Laera introduce cuestiones de género en su lectura de *Boca de lobo* y postula que “el *trabajo escrito* de estas novelas está doblemente generizado: las mujeres son las que trabajan y ponen el cuerpo en la fábrica, en la empresa, en el teatro, con los hombres, mientras los varones son los que se dedican a escribir impulsados por la relación que entablan con esas mujeres. Y también tiene una doble dimensión: es a través del cuerpo y de las historias de las mujeres que se da a conocer el mundo del trabajo pero es a través de la perspectiva y la escritura de los hombres que se lo conoce” (2024, p. 90, cursiva en el original). Además, Laera repara en el abuso del narrador a la joven trabajadora y en la violación como acto de posesión donde la mujer obrera es desubjetivizada (2024, p. 98).

Si la noche es el lugar donde “todo parecía perdido y sin nombre” (p. 53), donde se diluyen las diferencias y las categorizaciones que permiten interpretar el mundo, allí también pueden subvertirse los atributos que caracterizan a los personajes en términos opuestos. De modo tal que el narrador puede dejar de ser tan eminentemente hombre racional para convertirse en bestia, en una transformación que difumina los límites entre lo humano y lo animal. Laera considera que, en el caso del protagonista de *Boca de lobo*, lo animal no funciona como una metáfora, sino que “*Es la bestia*. Bestialidad agazapada en el hombre, a modo de resto atávico, de porción de tiempo pasado (lo remoto)”; no hay deshumanización, en el sentido de lo humano enfrentado a lo animal, ni comparación, sino liberación de lo animal de/en cada hombre (2012, p. 111, cursiva en el original). El relato del narrador incorpora reflexiones donde imagina las sensaciones y los comportamientos de los animales ante las posibles presas: “Pensé en los animales; ¿qué siente la bestia cuando en el medio de la inmensidad encuentra otra vida aparte de la suya?” (p. 78). Considera que el animal se siente sujetado por esa otra vida, como “una palpitación que lo ampara” (p. 78), tal como él se siente sostenido por Delia. De allí que la mujer sea comparada también con un animal, pero un animal débil e inerme: “En la noche [...] Delia se entregaba con la perpleja confianza de los animales, tanto que sería fácil pensar en ella como en una víctima indefensa” (p. 80).

Los roles de víctima y victimario, aun cuando, si se leen desde el acto de violación, tienen una atribución evidente, se tornan más complejos si vemos los efectos que Delia genera en su pareja. Delia suscita en el protagonista las mismas resonancias

que puede provocar en las cosas del mundo, le otorga un suplemento vital y a la vez ella, cuando se abstrae, lo deja sumido en una sensación de abandono. El narrador se pregunta acerca de los motivos por los que algunos animales, como los perros, llevan de aquí para allá la presa atrapada, pese a estar muerta desde hace tiempo:

A veces imagino un breve diálogo, una fábula mínima sin posterior significado: la presa dice “Por favor, no”, el cazador responde “Sí” y concluye su plan. [...] Creo que el cazador no abandona la presa pese a que sólo es una tira de cuero, porque allí se revive la escena del “Por favor, no” (p. 124).

Otra cosa que puede ocurrir es que el cazador precise arrastrar y arrastrar los restos de la víctima porque es lo único que le permite olvidar la naturaleza que lo rodea, el mundo bestial y enceguecido del que no puede evadirse (p. 125).

El cazador no abandona su presa porque posibilita revivir el ruego final o porque, como un talismán, “un trofeo antiheroico” (p. 125), le permite sustraerse del mundo bestial que lo rodea, y al que además pertenece. El narrador, en tanto cazador que se relaciona con Delia como su presa, participa de las dos explicaciones. Asume que “la presa le da vida al cazador” (p. 125), lo cual puede vincularse con el significado que tiene Delia para él: un nervio suplementario, una cosa adicional que le proyecta “una sombra benéfica” (p. 128). Pero, además, Delia ejerce un dominio especial sobre el protagonista, devaluando su presencia y espesor, de allí que, en algunas oportunidades, él se pregunte quién domina a quién, volviendo lábiles los límites entre cazador y presa, entre opresor y víctima: “Por los caminos

que tomábamos con Delia se me ocurría preguntarme quién llevaba a quién.” (p. 124).

En los momentos de máximo acercamiento sexual y conmoción corporal, el protagonista siente que los actos de Delia, en lugar de hacerlo partícipe, lo tornan ajeno, convirtiéndolo en algo transitorio, accesorio y circunstancial. “Yo me veía como quien estaba de más, no dominaba nada, había resultado suficiente dar el primer paso y ahora era un extraño.” (p. 80), dice sobre esa experiencia. Si durante el día logra controlar la situación y puede observar, registrar e interpretar las vidas de los obreros, y de Delia en tanto parte de esa colectividad, cuando acontece la noche, con su espesa oscuridad, la situación se des-controla, el narrador se siente sometido por Delia y expulsado hacia el exterior de sí misma y de su goce. El cuerpo de Delia se le presenta como la encarnación de una fuerza que lo desafía, “una infinitud imposible de contener y dominar” (p. 110).

Finalmente, el protagonista derriba a Delia en la parte más negra de la vegetación y se lanza sobre ella, arrollando su voluntad:

Recuerdo que yo quería ir más allá. La aferraba con la intención de atravesarla, de deshacerla entre mis manos. Quería partirla y que se desvaneciera, pero sólo para darle alcance, aprisionarla y someterla con más fuerza. Mientras tanto la noche seguía impasible. El terror de Delia se había hecho silencioso. [...]

Delia quedó inerme durante un largo rato, como desmayada. El reflejo lunar hacía la escena más conmovedora; me quedé sentado junto a su cuerpo el tiempo que tardó en despertar.

Ella no era víctima del amor, o la pasión, parecía más bien la víctima de una violación.

Algo retornaba a su cauce, la noche se acomodaba. Delia y su cuerpo (pp. 109-110).

Es el mismo narrador quien cataloga la afrenta como “violación” y quien la concibe como un acto de “conquista”, donde Delia se instituye como una “enemiga” que debe ser aniquilada: “No era un deseo de posesión, sino más que eso: una urgencia por alcanzar la conquista arrollando, destruyendo, aniquilando. Sentí que Delia tenía algo que ya me pertenecía, y que si no se lo arrancaba a como diera lugar nunca lo habría de obtener.” (p. 106). La destrucción de la mujer incluye la adoración como su reverso, porque el acto de sojuzgamiento se lee en términos de “sacrificio” (p. 106). Aunque esta adoración se distingue de la atracción erótica y del amor que sentía antes, cuando sus cuerpos se encontraban habitualmente en el baldío de los cardos: “Ahora no me interesaba amarla” (p. 109).

El silencio completo de la noche, las figuras ensombrecidas de los árboles, como relieves tortuosos, y los pozos de penumbra prefiguran la escena de la violación. Finalizado el violento acto sexual, se escucha el fluir monótono de la quebrada, la llegada de los insectos, el reflejo lunar que alumbría la atrocidad de las bestias luego del sacrificio. El narrador siente una reparación: la noche y el cuerpo de Delia se acomodan, todo retorna a su lugar. En este sentido, podemos leer la violación como un acto de violencia de género que a la vez intenta restablecer la asignación fija de los roles y las relaciones de

dominación que se vieron amenazadas.<sup>5</sup> La violación es un modo de restaurar la distribución política de los cuerpos, de tomar el control de la situación por parte del varón, aún a riesgo de infringir un daño irreparable: “De esa escena, Delia salió maltrecha” (p. 109). El espacio del goce, constituido por la noche y la espesura del campo como una zona alterna, se convierte en el lugar ominoso donde restituir el orden de género mediante el gesto que imprime la lógica reproductiva: “era el hijo lo que buscaba”, se dice el narrador (p. 108). Este personaje, incapaz de tolerar el carácter improductivo e indeterminado de esa zona, le imprime la herida que significa la profanación del cuerpo de la mujer: deshace, aprisiona y somete el cuerpo antes caracterizado por su libertad y su pasión desmedida.

A partir de la violación, se disemina el sentido de la expresión “boca de lobo”, suscitando evocaciones no previstas por sus usos habituales. A la “boca de lobo” como el conjunto de los

---

<sup>5</sup> Como perspectiva teórica que sustenta la lectura propuesta, podemos mencionar los aportes de Rita Segato, quien investiga la violencia ejercida contra los cuerpos de las mujeres. En *Las estructuras elementales de la violencia* (2010), a partir de entrevistas a violadores hechas en la cárcel de Papuda, en Brasil, Segato descubre que las agresiones sexuales cometidas se habían producido no tanto para vencer la voluntad de las mujeres como para rendir tributo a un clan viril y masculino, a veces imaginario, a veces real, que denomina “fraternidad”. De modo tal que la autora considera la violación como una prueba de pérdida de poder y un intento por restaurar una autoridad dañada por circunstancias raciales, económicas o sociales. En *La guerra contra las mujeres* (2016), también sitúa la violencia sexual en el plano del poder: según Segato, esas agresiones originadas en la pulsión libidinal constituyen un mandato entre pares masculinos (y un mensaje social) que puede equipararse con las reglas de los clanes mafiosos. De modo tal que, mediante ese tipo de violencia, el poder se expresa, se exhibe y se consolida de forma truculenta ante la mirada pública. Segato propone la noción de “pedagogías de la残酷” para definir aquellos actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo, errante e imprevisible, en el lugar de inercia y esterilidad que tienen las mercancías. Las agresiones y la explotación sexuales de las mujeres representan actos de rapiña y consumo del cuerpo femenino que expresan de manera elocuente la cosificación de la vida en el capitalismo (Segato, 2018).

campos cuando baja el sol, una cueva de oscuridad en un sector baldío de la tierra, se agrega la “boca de lobo” como el interior de Delia, no en términos figurados sino literal: “el vientre de Delia, que esperaba alimentarse de mi fuerza” (p. 106). Además, la expresión puede leerse desde los cuentos tradicionales —por ejemplo, las diversas versiones de “Caperucita Roja”— como la boca de la bestia que engulle a la niña. En este sentido, la “boca de lobo” alude al comportamiento del varón, en tanto pedagogía de la masculinidad, que reproduce la imagen del hombre fuerte, activo, viril y dominante y su reverso: la niña dócil, pasiva y obediente que debe demostrar sumisión. El narrador, denominado como el “hombre anónimo”, puede ser todos los hombres según los mandatos del orden de géneros: compañero que orienta a la mujer en las caminatas, amante pasional, bestia amenazante, lobo que sojuzga y maltrata el cuerpo de las mujeres.

Por otra parte, el rol del varón se complejiza aún más cuando aparece la gestación del hijo y la tensión entre asumir o renunciar a la paternidad. El narrador intenta desplazar las motivaciones de sus actos hacia las actitudes de Delia, como un modo de trasladar su culpa. Por ejemplo, insiste en que la razón del abandono radica en haberse enterado del embarazo por los dichos de otros: “A veces he pensado que si hubiera sabido del hijo por medio de Delia no la habría abandonado.” (p. 58). Según su explicación, la forma de conocimiento incide en su reacción frente a los hechos, lo insta a sentirse ajeno y mostrar indiferencia. Pero, mientras en algunas disquisiciones se desliga de su responsabilidad, o al menos intenta justificarse, en otros momentos se manifiesta contundente sobre su rol, que está

concebido por él mismo en términos de la dialéctica del cazador y su presa, tal como vimos anteriormente, o del animal que busca su descendencia. En general, el narrador es un sujeto reflexivo y sus pensamientos no desatan acciones, sino que lo mantienen detenido en la reproducción de lo mismo o en la parálisis. Sin embargo, en la afrenta de Delia hay un momento de autoconciencia previo, un pensamiento deliberado que antecede a la acción: una urgencia de aniquilación, que además es leída como una causa justa, como tomar algo que ya de antemano le pertenece: “Era el hijo lo que buscaba; el animal salvaje bramaba por asegurar su estirpe.” (p. 108).

El protagonista “siempre había soñado con pasar por la vida sin dejar rastros” (pp. 71-72), de modo tal que, ante la noticia del hijo no puede sino abandonarlo. Habla del niño como “un naufrago aislado”, “un huérfano”, alguien que nacería “siendo tan poca cosa” (p. 67). Aquí aparece un nuevo sentido del título, en la última frase de la novela, cuando el narrador admite haber logrado el distanciamiento final: ya Delia no insiste con buscarlo o esperarlo apoyada en un poste o una tapia, ya no aparece más en su camino, “Ella y el hijo habían entrado en la boca de lobo.” (p. 180). La novela reconoce que la reproducción biológica es también un modo de la reproducción social: el hijo se constituye desde el inicio como un nuevo miembro del colectivo al que Delia pertenece: “era alguien de la propia clase, muy posiblemente un futuro obrero” (p. 67). Son los obreros quienes realizan colectas secretas para facilitar a Delia algunas cosas y colaborar con la llegada del niño, con “una mezcla de compasión y solidaridad” (p. 67).

De este modo, la violencia se sigue reproduciendo sin fin: en la distancia impuesta por el narrador cada vez que Delia intenta encontrarlo, en las muchas huidas, en el rechazo del hijo, en las explicaciones que arguye como motivos de ese abandono. Además, aparece un modo perturbador de la violencia cuando el narrador asume su comportamiento vampírico. El protagonista se transforma en bestia inclemente con su presa y también en el vampiro que debe succionar la vida de los otros, fundamentalmente de Delia, pero también de otros personajes, como la amiga, para subsistir. Diamela Eltit, quien dio cuenta de este linaje del “hombre anónimo” en una incipiente lectura de la novela, expresa: “A la manera del conde Drácula, el narrador revolotea como un pájaro de mal agüero en torno a las claves en que se mueve la condición asalariada. Se alimenta, se nutre de los saberes que Delia le entrega”, “se prende del cuello de Delia y directamente la bebe, quiero decir, sorbe su mundo, sus códigos, sus rituales” (2000, p. 173).

El narrador fagocita las vidas ajenas como una forma de otorgar energía vital a su propia existencia. Reconoce que apenas se fijó en Delia supo que ella le “prestaría vida” (p. 127), transformándose luego en el centro de toda su experiencia: “era el eje de mis acciones y mis pensamientos, y yo existía solamente en la medida en que mi vida se relacionaba con ella.” (p. 167). Su universo personal casi no tiene relevancia ni densidad, más bien adquiere sentido a partir de adoptar el mundo de Delia como si fuera propio. Sin embargo, Delia, en lugar de sosegar su existencia, no deja de inquietarlo. Cuando ella se abisma al goce de su cuerpo, explorando sus capacidades erógenas y sensoriales; cuando asume una postura activa en los encuentros

sexuales, el protagonista se siente descartable, intrascendente o descolocado ante una libertad femenina imposible de dominar. Constituirse como mujer capaz de satisfacer sus pasiones es de algún modo desoír los mandatos de sexo-género y la distribución de los roles que el patriarcado intenta perpetuar. Es romper con su asignación identitaria —obrera, esposa y madre—, suspender el tiempo de la utilidad capitalista y de la reproducción biológica, para vivir otras formas de vida y otras temporalidades de la acción, que no se corresponden del todo con las determinaciones de clase y de sexo-género. Quizás por su carácter subversivo, la pasión que experimenta esta joven se torna desgraciada y trágica. El orden de clases y de géneros imprime en su cuerpo la afrenta que la retorna al lugar del que nunca debería haber desertado: el cuerpo femenino sojuzgado por la fuerza del varón, el cuerpo femenino abnegado a la maternidad, la vida de las mujeres narrada por la voz patriarcal, por la boca del lobo, implacable, feroz.

## Referencias bibliográficas

- Berg, E. (2018). “Una fabril maquinación. Restos y ruinas de una comunidad en *Boca de lobo*, de Sergio Chejfec”. *ALEA*, 20 (2), 147-164.
- Cabezas, O. (2013). “Sergio Chejfec: el predominio religioso de la deuda”. *Postsoberanía. Literatura, política y trabajo*. Ediciones La Cebra, 247-281.
- Catalin, M. (2014). *Con los ojos bien abiertos. Bizzio, Chejfec y Babel*. Fiesta E-diciones.

- Chejfec, S. (2009) [2000]. *Boca de lobo*. Alfaguara.
- Eltit, D. (2000). “La noche boca de lobo”. *Boletín 8 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 171-174.
- Guerra, J. J. (2020). “Trabajo y escritura en *Boca de lobo* de Chejfec y *La mendiga de Aira*”. *El tajo en la brea*, 12, 85-93.
- . (2022). “Melancolía y espectralidad en *Boca de lobo* de Sergio Chejfec”. *RECIAL*, XIII (22), 253-269.
- Kohan, M. (2008). “¿Escritura de lo social? Sobre la novela *Boca de lobo* de Sergio Chejfec”. *BazarAmericano*.
- Laera, A. (2012). “Bestias, basura, vida (en la narrativa de Sergio Chejfec)”. *Cuadernos de Literatura*, 31, 105-117.
- . (2024). *¿Para qué sirve leer novelas? Narrativas del presente y capitalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Liesbeth, F. (2015). *Andares vacilantes. Caminata y espacio en la obra narrativa de Sergio Chejfec*. Tesis de doctorado. Universidad de Lovaina, Lovaina.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América latina. Una especulación*. Eterna Cadencia.
- Olmos, A. C. (2008). “Acerca de la representación del margen”. Ponencia presentada en XI Congreso Internacional de ABRALIC. Universidad de São Paulo, São Paulo.
- Rodríguez, F. (2015, 25 de agosto). “Linaje de novelas que exigen justicia”. *Revista Ñ*.
- . (2016). “Cuerpo y capitalismo: el trabajo de la violencia y el miedo”. *Estrategias. Psicoanálisis y salud mental*, 4, 43-46.
- . (2019). “La niña proletaria y el lobo: trabajo vivo y literatura en *Boca de lobo*, de Sergio Chejfec”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, II (1), 33-53.
- . (2022). *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo*. Editorial de la Universidad de Villa María.

- Sánchez, M. (2012). “Ecos de Marx en *Boca de lobo*”. En D. Niebyski (Ed.). *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de Pittsburgh, 191-200.
- Sarlo, B. (2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Siglo XXI.
- Segato, R. (2010). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Prometeo.
- . (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños/Tinta limón.
- . (2018). *Contra-pedagogías de la残酷*. Prometeo.
- Selgas, G. (2017). “Una promesa imposible: Fronteras geográficas y corporales en *Boca de lobo*, de Sergio Chejfec”. *Moderna Språk*, 111 (1), 156-172.
- Vázquez, K. E. (2008). “Trabajo y literatura: el topos de la mujer obrera en la narrativa argentina del siglo XX”. *El interpretador*, 34.

**Fecha de recepción: 04/10/2024**

**Fecha de aceptación: 03/07/2025**