

“Muchas artes”: escultura, teatro y literatura en la poética de Sergio Chejfec

por Mariana Catalin
(Universidad Nacional de Rosario - CONICET)

RESUMEN

El presente artículo busca analizar las formas en que dialogan literatura y teatro en la poética de Sergio Chejfec partiendo de la hipótesis de que esta relación debe pensarse como una confrontación, un “hacer contra”, que implica un movimiento de proximidad y exclusión, antes que un mero uso, asimilación u homogeneización. Para esto, vuelve a Baroni: un viaje para observar cómo se plantea esta interacción en el contexto de la puesta en contacto del narrador-escritor con toda una serie de artistas. Luego, muestra cómo, a partir de esa articulación inicial, la misma se torna central en *La experiencia dramática* como modo de armar el relato y de dramatizar sus posibilidades.

Palabras clave: Sergio Chejfec - teatro - escultura - narrativa argentina - Baroni: un viaje - La experiencia dramática

ABSTRACT

This paper aims to analyze the ways in which literature and theatre dialogue in Sergio Chejfec's poetics from the hypothesis that this relation should be considered as a confrontation, a kind of “doing against” which implies a movement of proximity and exclusion, rather than a mere use, assimilation or homogenization. In that sense, we shall return to Baroni: un viaje in order to see how this interaction is posed in the context of the relationship between the narrator-writer and a whole set of artists. Then, we shall show how, through this initial articulation, it becomes central in *La experiencia dramática* as a way to build the story and to dramatize its potentialities.

Keywords: Sergio Chejfec – theatre – sculpture – Argentine narrative – Baroni: un viaje – La experiencia dramática

1. Contactos

Jean-Luc Nancy abre *Las musas* con una pregunta: “¿por qué hay muchas artes y no una sola?”. Entre las múltiples respuestas que articula para pensar ese interrogante fundamental de la teoría estética, hay una, en uno de los ensayos finales del libro, que me interesa particularmente: “Las artes –sostiene Nancy– se hacen unas contra otras: esta frase se comprende de diversas maneras, según los sentidos que se le quiera dar al verbo “hacer” y a la preposición “contra”” (2008: 137). Una de las maneras de cercar ese sentido es articulada inmediatamente después por el autor: “las artes nacen de una relación mutua de proximidad y exclusión, de atracción y repulsión, y sus obras respectivas actúan y se sustentan en esa doble relación.” (2008: 137).

Baroni: un viaje (2007) de Sergio Chejfec comienza con una confrontación, con un “hacer contra”, entre un escritor y una escultura producida por una artista plástica popular: “Tengo frente a mí, el cuerpo de madera del santo; la madera se ha rajado por la mitad de este médico que mira hacia adelante sin ver nada en particular” (2007: 7)¹. Se abre así un camino

¹ Para pensar, entonces, lo que implica “confrontar” en ambos relatos de Chejfec parto de este “hacer contra” propuesto por Nancy (2008) para las artes en general observando cómo se especifica y se vuelve central en las interacciones singulares que propone Chejfec: un movimiento de proximidad y exclusión, de atracción y repulsión que se origina desde lo que se plantea como lo propio en esa apertura hacia lo otro. Apertura que, en



en la poética del autor: la escritura puede comenzar mediante la narración de esa confrontación y de ese encuentro que se condensa en la frase que abre el libro. En un extremo, el narrador, que se presenta a sí mismo como portador de un arte crepuscular, caracterizado por la búsqueda de “decepción” e “ironía” y cargado de “incertidumbres directas sobre el sentido”; en el otro, la artista plástica, que parece partir de presupuestos antagónicos no sólo a la práctica del narrador sino a la del mismo autor. “Baroni – nos dice el narrador– no es una artista que acostumbra ofrecer argumentos generales, quiero decir proposiciones abstractas o conceptuales” (2007: 12). Exactamente el extremo opuesto: las producciones de Sergio Chejfec frecuentemente desenvuelven lo abstracto, giran en torno a los conceptos.

Esta necesidad de apertura y de puesta en contacto que impulsa la novela parece prolongarse en una serie de ensayos-crónicas que comienzan a publicarse apenas antes de la aparición de la misma. En el primero de ellos, “Sobre *Baroni: un viaje*”, el autor insiste en llamar “novela” a *Baroni...*, al mismo tiempo que presenta fotos que dan cuenta de la existencia real de sus referentes. La relación del yo que realiza la presentación con las fotos está marcada por los mismos movimientos que articulaban la relación del escritor con aquellas prácticas con las que entraba en contacto en la novela: distanciamiento, apropiación, patetismo. La exhibición es extremadamente problemática: “Me atrajo la idea de poder hablar sobre ella [la novela] como si no existiera, ofreciendo imágenes que me cuidaré de ocultar una vez que esté impresa. Puedo hablar y mostrar los referentes mientras no son tales.” (16/10/07). Sin embargo, Chejfec no oculta las imágenes sino que las difunde aún más y enfatiza la confrontación. La inclusión de la fotografía, de esa práctica otra y de su carácter referencial, supone, entonces, un riesgo que se decide, de manera desplazada, asumir. Si el narrador se caracteriza a sí mismo como perteneciente a un estado crepuscular, la dificultad que acarrea el agregado de las fotos se vincula con el modo en que se plantea la relación entre literatura y realidad en la actualidad: “El uso y la elección de imágenes no es un recurso accesorio o casual, en especial cuando la literatura muestra desde hace tiempo tantos obstáculos para interpelar su propia parte de realidad y materializarse a la vez como discurso estético.” (2008: s/p)

En este juego de atracción y repulsión, *La experiencia dramática*, una de las últimas producciones del autor, se vuelve un episodio fundamental. El relato narra el diálogo acompasado con el caminar de Rose y Felix, dos personajes que se encuentran una vez por semana, justamente, para caminar y charlar. Rose es actriz. Uno de los tópicos centrales de la charla sobre el que la narración insiste para desarrollarse es un ejercicio de actuación que le han encargado a ella: elegir y representar la escena más dramática de su vida. “El ejercicio para el taller de teatro –nos dice el narrador– consiste en revivir situaciones dramáticas. Uno debe elegir y escenificar la experiencia cierta más dramática de su vida” (2012: 34). A partir de la confrontación del narrador y de Felix con la actriz, el relato se puebla de procedimientos, menciones, formas de hacer que pueden pensarse en relación con el teatro. Podríamos decir que parece poder escribirse a partir de ellos.

Esta insistencia en ambos relatos del autor de confrontar la literatura con otras artes parece ser, entonces, el modo en que el escritor encuentra para actuar ante el conflicto que se le plantea al yo que articula los ensayos-crónicas y ante el “estado crepuscular” que caracteriza al narrador de *Baroni...* y que marca a los personajes de *La experiencia dramática*. Sin embargo, el intento de apertura de ambas novelas, el intento de puesta en contacto de la narración y la literatura con otras artes, no tiene por objetivo ni desemboca

este caso, aparece en la misma escritura como necesaria pero que, al mismo tiempo, busca eludir la posibilidad de homogeneización o asimilación total evitando la anulación de la distancia que posibilita, de hecho, el movimiento.

nunca en una homogeneización o igualación de las prácticas. Si en muchos ámbitos se insiste en hablar de la posautonomía de la literatura latinoamericana como un borramiento de las diferencias (de la realidad ficción, por ejemplo, en la teoría de Josefina Ludmer (2010)) estas producciones de Chejfec practican la apertura pero la misma se genera como una verdadera puesta en contacto, en el sentido que Nancy (2008) le da al término, y como una afirmación de la posibilidad, de lo que *todavía* puede la propia práctica literaria. En este contexto, busco articular dos movimientos para pensar la confrontación teatro-literatura en la poética del autor. El primero implica un ir hacia atrás para pensar esta relación en el contexto de la puesta en contacto del narrador-escritor con toda una serie de artistas en Baroni: un viaje. Allí, lo teatral es una práctica más que aparece en conjunto y entablando una relación singular con diferentes manifestaciones de las artes plásticas, como la escultura y la pintura. El segundo vuelve casi al presente para reflexionar sobre la manera en que, a partir de esa articulación inicial, la relación entre literatura y teatro se torna central en *La experiencia dramática* como modo de armar el relato y de dramatizar sus posibilidades.

2. Antecedentes: la relación teatro, plástica y literatura en *Baroni: un viaje*

Rafaela Baroni y sus esculturas, Armando Reverón y sus objetos y, también, Juan Sánchez Peláez y sus poemas son algunos de los artistas que el narrador-escritor de *Baroni...* introduce como sus otros en la novela. El relato ensaya explicaciones, análisis, reflexiones sobre esas formas del hacer que se le presentan (y que nos muestra) como ajenas. La suposición y los avatares que ésta implica van componiendo la narración y en ese recorrido se genera un movimiento de aprehensión: ciertas maneras, conceptos, ideas, tensiones que el narrador usa para describir a esos “personajes” parecen contaminar aquello que se narra. Lo interesante es que, debido a la centralidad que adquiere la confrontación en la novela, esa contaminación no puede pensarse simplemente como una clave o un movimiento autorreflexivo.

En este ensayar, una de las preocupaciones centrales del relato será la manera en que ciertas prácticas artísticas se relacionan con un “hacer” que en principio no es considerado arte y cómo se articula la apertura hacia la vida. Luego de habernos presentado a Baroni, al intentar explicar su gusto por decorar, el narrador introduce como una característica central de la obra de la artista popular la tensión entre representación y ornamentación: “No sé si esto [el gusto por decorar] obedece a alguna idea o disposición a favor de un “arte total”, más bien me parece que Baroni está sometida a dos fuerzas. Una la lleva a creer en la representación, la otra la empuja a buscar la ornamentación” (2007: 69). Ante la pregunta que se autoformula sobre esta tensión, se desata el movimiento de suposición que va encadenando argumentos hasta que, finalmente, se llega a una conclusión provisoria: paradójicamente, es el ornato lo que hace surgir una realidad de ese proceso de trabajo sobre la superficie de las estatuas y es allí donde se observa el logro estético que produce un salto con respecto a la tradición imperante. Para pensar lo artístico de esta práctica el narrador deberá, entonces, borrar fronteras predefinidas ya que es a través de eso que puede considerarse como una “declinación utilitaria” que se alcanza lo estético. El ornato es, además, la fuerza que hace que la obra de Baroni se extienda más allá de las figuras: explica el hecho de que continúe en paredes, árboles y piedras, volviéndola una obra abierta. Así, la pérdida de límites que parecería, desde ciertas posturas, requerir la definición del arte contemporáneo se encuentra en la confrontación con esta práctica arcaica, ligada por su origen a la religión y a lo popular,

que viene a introducir una nueva temporalidad². Y es desde ahí desde donde el narrador puede utilizarla, en función del movimiento de aprehensión, para poner la propia narración en contacto, de manera singular en la producción del autor, con “declinaciones utilitarias” de la práctica literaria como el ensayo, la crónica, la conferencia y, mediante ellas, con las fotografías.

Si hay algo, entonces, que define el hacer artístico de Baroni, pero también, el de Reverón y el de Sánchez Peláez es justamente el énfasis en que son prácticas y el hecho de que todas plantean formas de relación con la realidad que no pueden ser entendidas solo en términos de representación ni de irrupción de lo real sin que esto, al menos en los casos de Baroni y Reverón, lleve a afirmar una imposibilidad del arte. Lo que al narrador le interesa, entonces, de Reverón no son sus cuadros sino su vida, la manera en que su vida se convierte en su arte y como ésta se transforma en objeto de exposición. Esta conversión se consigue mediante la composición de un entorno: su vida se vuelve interesante cuando se muda y comienza a construir la casa y la puebla de objetos. La interacción con los objetos (un interés central en la poética de Chejfec) es lo que singulariza al yo y lo vuelve parte del arte, algo que el relato aprehenderá para desenvolver los modos en que el narrador se vincula con las esculturas. Por su parte, Juan Sánchez Peláez es introducido en la narración destacando su carácter anacrónico: es el poeta que escapa o reniega de la publicación, decisión que lo rodea de cierta aura, volviendo su actividad poética una práctica de la poesía en la que el poema está en continuo hacer. Lo efímero de la palabra que escapa al libro, otro problema que en ciertos enfoques actuales parece también asediar a la literatura, es introducido así desde otra perspectiva, desde una temporalidad anterior que no es la del presente³.

En las tres vidas, mejor dicho, en la presentación de las tres vidas, el énfasis está entonces en la manera en que los límites entre obra y vida y entre hacer artístico y actividades no consideradas como tal se difuminan, y en cómo eso afecta la definición de lo artístico. Lo interesante es que en los tres casos para poder imaginar (explicar) esa relación el narrador apela a referencias a otra rama del arte: el teatro.

Baroni produce para sus obras una historia, un contexto y un espacio teatral: “De ahí los episodios ciertos o imaginarios con que rodeaba a las figuras y su mismo trabajo con cada una de ellas (de adorno, de comentario escenográfico, pero también de digresión teatral)” (2007: 124). Esto le permite al narrador concluir que:

...así como estaba el conjunto [del santo médico y los paños con los que venía envuelto] era otra de las piezas combinadas de Baroni, algo parecido a instalaciones, o performance inanimadas. Como dije más arriba, ella había hecho de su vida, en sus distintas profundidades y líneas de continuidad, una obra de arte (...) El sello de lo artístico de Baroni estaba abierto” (2007: 124)

Si en la obra de Baroni no se encuentran las intenciones del “arte crepuscular” ni sus imposibilidades, si “[no] hay búsqueda de decepción ni de ironía” ni de “incertidumbres directas sobre el sentido” (2007: 102), la narración debe armar un verdadero vocabulario para buscar acercarse a esos episodios en que los objetos enfrentan al narrador, en tanto visitante, con la infancia del arte, con un código genético del arte. La apelación al vocabulario teatral se convierte en una manera de mediar, un modo que el escritor encuentra para explicar desde lo propio, la literatura, esa otra práctica, aún más ajena a la literatura que el teatro, sin

²Sobre los modos en que el arte actual está redefiniendo sus límites Cf. Bourriaud (2009). Sobre la tensión entre diversas temporalidades en la obra previa de Chejfec Cf. Quintana (2005).

³ Sobre “la palabra escapando al libro” en la actualidad cf. Laddaga (2007), (2010).

subsumirla. Y aparece en momentos claves de la explicación. En estos casos no es entonces un simple procedimiento metafórico sino un verdadero modo de intentar articularla y, en consecuencia, habilita la continuación del relato.

Así, se lo utiliza no solo para explicar la apertura de lo artístico en la obra de Baroni sino también cuando frente al desconcierto que le produce la mujer en la cruz apela a la palabra escena para poder acercarse a su descripción (“...y ella, la imagen (persona, escena, representación) que lo comprende todo” (2007: 44)) y para mostrar cómo funciona el ornato en los objetos sacándolos de la mudez sin que necesariamente tengan que decir algo (“Tienen una función global, digamos, son puntos en la escenografía general, con un libreto conocido que forma parte de la convención” (2007:70)). Si seguimos las tesis sobre el teatro de Alain Badiou, en donde se lo define como una “disposición de componentes materiales e ideales extremadamente dispares, cuya única existencia es la representación” (2009: 121), esta práctica le otorgaría al narrador una forma de pensar la multiplicidad paradójica que es necesaria para explicar el funcionamiento de cada una de las figuras de Baroni. Además si entendemos, que la representación se constituye como un “acontecimiento”, cuya repetición “no impide que acontezca cada vez, es decir, que continúe siendo singular” (2009: 121) proporcionaría un camino para examinar la autonomía, también paradójica, de esas múltiples “representaciones” en relación con el “original”.

Algo similar ocurre en el caso de Reverón. La conversión de su vida en *modus vivendi* sirve como “escenario” para su obra, en la cual para la comprensión de los objetos es necesario introducir la tensión que plantea una “utilería teatral” pero de “teatro doméstico”. Los muñecos que crea son, entonces, presentados como “los actores de su vida”, pero, fundamentalmente, el teatro sirve para establecer una precisión a propósito de ese mundo: un mundo “no del todo teatral” pero sí “completamente dramatizable” (2007: 74). Las apelaciones al teatro permiten vehiculizar así en la narración la idea de que esos objetos son falsos y verdaderos a la vez, inútiles y, al mismo tiempo, emblemáticos. El narrador está obligado a corregirse: si en un primer momento dice que Reverón hacía, como dije, muñecas que funcionaban como “actores” luego se ve obligado a aclarar que “en realidad” quiso fabricar mujeres “sujetos medio fantasmas o autómatas” (2007: 80). El papel de mediador que ejerce la práctica teatral hace que el narrador pueda pensar en simultáneo conceptos que en un primer momento aparecen como opuestos. Podríamos resumir: el teatro es lo que le permite al narrador y a la narración animarse a lo que a primera vista se le presenta como oxímoron y articularlo para generar una aprehensión más ajusta de lo otro.

El caso de Sánchez Peláez es ligeramente diferente. La apelación al vocabulario teatral es utilizada para narrar su enfermedad y su muerte, no su actividad artística: Sánchez debido a su problema de sordera obliga a sus visitantes a una “curiosa coreografía” que el narrador define como un “veleidad teatral” del poeta (para explicar el modo en que los asistentes se plegaban a los movimientos que les exigía el anfitrión como “criaturas que buscaban ser coordinadas y organizadas”) y los sonidos se encargan de armar el teatro de su muerte. Así, lo teatral se usa para explicar justamente aquello que impide que su obra se reduzca al poema, para dar a entender ciertos aspectos de la práctica del poeta como mentor, pero también para articular la desazón máxima del narrador ante su muerte.

Si retomamos la idea de que el relato va aprehendiendo características de eso otro que va narrando para su propio desarrollo (un modo de salir de la idea de autorreflexividad y de destacar el carácter performativo del narrador), si acentuamos la lógica de la confrontación, se vuelve fundamental retomar en este contexto algo que la novela pone en el centro: las prácticas “teatrales” de Baroni. En el intento de descripción de estas prácticas, cuando además de utilizar el teatro como herramienta para dar curso a la explicación se lo confronta como

práctica, es donde se explicita cómo éste podría solucionar un problema, justamente, de vocabulario. El narrador intenta pensar cómo Baroni puede dar cuenta de la singularidad de cada una de sus experiencias ante la muerte cuando para nombrarlas existe una sola palabra: “muerte”. La primera opción hipotética que se presenta es la posesión de “un catálogos de palabras y combinaciones lo bastante amplio para que puedan distinguirse de los demás hechos y reminiscencias” (2007: 148). Ante la falta de ese catálogo, al narrador se le presentan otras dos opciones o bien el silencio que genera uniformidad o bien la acción para sostener la diversidad: “quizás la teatralización de la muerte sea la forma como Baroni describe o evoca sus propias experiencias difusas, imposibles de expresar matizadamente de otro modo” (2007: 148).

Ya que la opción por la escritura clausura el silencio como solución total, la apelación al vocabulario que habilita la práctica teatral permitiría conformar una opción intermedia entre el catálogo y la acción para confrontar la singularidad de esos “hacer” que se le presentan al narrador como extraños. Para poder expresarlos “matizadamente”. Así, esta utilización se constituye en una de las formas que la narración encuentra para hacer frente a la rigurosidad que exige el impulso ensayístico que marca el relato. La aprehensión del aparato conceptual del teatro permite responder al imperativo ensayístico de encontrar el concepto justo⁴. Cuando en *Baroni: un viaje* el narrador habla desde el teatro ya no habla de verosimilitud o ficción. Sale de esos términos tan propios de la práctica literaria (tampoco habla de la posibilidad de “irrupción de lo real”) para poder pensar la *vida* paradójica de esos objetos, su modo contradictorio de ser *verdaderos* y la *apertura* singular de esas prácticas.

3. Procedimientos teatrales: *La experiencia dramática*

En una entrevista del 2009 para la *Revista Godot*, Sergio Chejfec reflexionaba sobre el teatro y su relación con la literatura:

En el teatro, público y obra coinciden en el tiempo, ver una obra de 90 minutos nos lleva 90 minutos, y al final podemos decir que hemos visto cosas que precisaron 90 minutos para ponerse de manifiesto. Con el cine obviamente no ocurre eso, y tampoco con la pintura o la literatura. Sí con la música, especialmente en vivo. Hace años un amigo me dijo: quisiera escribir una novela en la que el tiempo de lectura coincida con el tiempo de la acción representada. Le dije que debería ser un diálogo (...) Pero a mí no me gusta hacer hablar mucho a los personajes (...) Entonces, supongamos que yo quisiera eso, que la duración de la novela coincida con la de la lectura; únicamente sería posible a través de operaciones de retrolectura y retroescritura. Algo parecido al avance del pensamiento. (2009b: s/p)

La experiencia dramática parece enfrentar directamente y desde el título lo que en *Baroni...* se constituía como un accionar lateral y lo que en el 2009 se presentaba en esta entrevista, a través de la suposición, como un desafío. Confronta directa y centralmente con esa práctica que había utilizado para generar una aprehensión más justa de otros modos del

⁴Alberto Giordano, en sus reflexiones sobre los modos del ensayo, sostiene: “el ensayo se afirma como una posibilidad de extraviarse, demorarse en curiosidades, retroceder y cambiar de orientación o moverse sin una orientación precisa en el transcurso de una búsqueda crítica, menos por diletantismo que por afán de encontrar conceptos *justos* (ni adecuados, ni pertinentes: *justos*)” (2005: 256)

hacer que al narrador-escritor se le presentaban como aún más distantes.⁵ Si, como sostiene Nancy, “las artes se responden en lenguajes estrictamente intraducibles” (2008: 139), a partir de la confrontación del narrador y de Félix con la actriz, el relato se puebla de procedimientos, menciones, formas de hacer que pueden pensarse en relación con el teatro y la actuación, experimentando, desarmando y volviendo patente esa intraducibilidad.

Ahora bien, si a partir de esta apertura nos apuráramos a hablar de una narrativa teatral quedaríamos, de alguna manera, del lado de la mimesis: la literatura imitando los procedimientos del teatro. En el mejor de los casos podríamos apelar a la noción de uso: la literatura usando ciertos procedimientos del teatro. El movimiento es, creo, ligeramente diferente. Si queremos poner el énfasis en el adjetivo “dramática” del título, es necesario formular nuevamente un movimiento de *hacer-contra*, de la misma manera que lo hice a propósito de Baroni... pero convirtiendo en objeto de la confrontación aquello que antes se utilizaba para articular las posibilidades de aprehensión y explicación.⁶ Rose, la actriz, es presentada desde el comienzo del relato como un otro. Tiene algo que ni Félix ni el narrador poseen, algo que se presenta como una “naturaleza benéfica”: su disposición escénica. De manera similar a *Baroni...*, cuando se intenta dar cuenta de esa cualidad se establece la tensión. Eso otro se explica desde algo más cercano a lo propio: la melancolía. E incluso se desplaza a la vida superando los límites de la práctica: es la melancolía la que hace que Rose precise plantear la vida como una actuación, constituyéndose la actitud de ironía o de cambio de tono necesaria para esto como un procedimiento teatral. Nuevamente dentro de la literatura se presenta un otro que ejerce una práctica distinta y en esa confrontación se ensaya sobre las posibilidades de las otras artes y se piensan modos de conexión con la vida. Y es mediante ese ensayo que se las vampiriza para construir y desarrollar las posibilidades del relato o la novela, sin buscar nunca la anulación de la diferencia, sin caer nunca en la mimesis ni en el deseo de ser totalmente eso otro con lo cual se confronta.⁷

El primer signo de cómo el relato se ve afectado por este *contacto* con otra práctica es la multiplicación de los personajes y el desplazamiento del narrador que esto implica (la apelación a un narrador en tercera persona que viene a reemplazar al yo que se había instalado en las producciones previas del autor). ¿Por qué esto puede pensarse como un primer signo de la confrontación con lo teatral? Porque mediante la apelación a esos dos personajes y al armado de un triángulo con un narrador se logra poner en el centro, de una manera particular,

⁵Es la aparición de *La experiencia dramática* lo que permite observar con claridad la singularidad del movimiento de proximidad y exclusión requerido por cada práctica. Si el teatro obliga al escritor a enfrentarse, como lo expuse a través de las reflexiones de Badiou (2009), a la idea de existencia a través del acontecimiento de la representación (algo que se repite cada vez y, sin embargo, es singular), siempre puede apelarse al texto dramático, un elemento mucho más cercano a la propia práctica, para circunscribir ese acontecimiento (Cf. Pavis (1987)). Así, en *La experiencia dramática* el problema de la asimilación plantea un riesgo mayor. Las artes plásticas no cuentan con ese elemento mediador y por lo tanto ponen en juego una distancia más radical. La misma se enfatiza en la medida en que el narrador-escritor de *Baroni...* no solo busca explicar esas formas del hacer (sus fundamentos y modos de funcionamiento) sino también aprehender la materialidad de los objetos que surgen de ese hacer. Trabajé sobre el problema de las materialidades en Catalin (2012).

⁶Otra opción sería poner el énfasis en la idea de “experiencia”. Para esto cf. Sarlo (2012)

⁷Para pensar la manera en que se vampiriza a otras prácticas partimos de la manera en que Diamela Eltit (2000) describe la relación entre el narrador y la obrera a propósito de *Boca de lobo*. Que no se quiere ser completamente eso otro que se confronta se ve, justamente, en cómo funciona el impulso ensayístico. Lejos de hacerlo confluír con uno de los sentidos que adquiere el ensayo dentro del teatro, el que surge más inmediatamente, como preparación a la obra final y lejos también de proponerse como una forma de exponer una experimentalidad; lejos de querer con eso ganar algo de provisoriedad para la narración, el ensayo sigue funcionando como práctica de pensamiento que implica una práctica de la suposición. Movimiento que a pesar de que se sabe singular no por esto se plantea como provisorio ni como algo que podría completarse luego.

sin apelar estrictamente a su presentación o constitución como tal, un diálogo. A través de la dinámica de ese triángulo, la narración se enfrenta como nunca antes al desafío de narrar aquello que, por su singular temporalidad, quedaba para Chejfec, en el 2009, cerca de la temporalidad del teatro. Y el “avance del pensamiento” se arma a partir de esta posibilidad. La novela narra, entonces, el ensayar del pensamiento en la temporalidad teatral que abre el diálogo. Lo interesante es que para “lograr” ese *ensayar teatral*, manteniendo la tensión de la confrontación, se ha introducido uno de los recursos más típicos de la literatura: un narrador en tercera persona. Es el narrador el encargado de mostrar y poner en el centro el diálogo ante algo que se plantea como una imposibilidad para su autor: el introducirlo directamente (no hay en ninguna parte del relato “guión de diálogo”). Justamente ese elemento que sería difícil de poner en escena en una obra, es el que paradójicamente lograría el efecto teatral. Así, es el narrador el que “maneja los tiempos” efectivizando la conversación como intercambio o dejándola sin formular bajo la potencialidad de querer decirle al otro, potencialidad que, sin destruir la *casi* “coincidencia en el tiempo”, permite introducir, por ejemplo, los recuerdos y las digresiones de la suposición.⁸

A partir de esta multiplicación inicial y de las tensiones que supone es que debe observarse cómo el caminar de los personajes se narra como desplazamiento teatral y cómo la ciudad se convierte en escenario. Cuando digo “se convierte en escenario” me refiero con más precisión a la posibilidad del relato de transformarla en espacio escénico tal como lo define Patrice Pavis (1998): como una relación singular entre lo que comúnmente se entiende como escenario, la escenografía y la evolución gestual de los actores en el “ahora y aquí” del espectáculo que circunscribe el espacio. La ciudad es entonces presentada como escenario y escenografía: “Cuando el tránsito cesa la avenida se vacía hasta la próxima ráfaga (...) Durante estos lapsos sin actividad es fácil comprobar que las cosas no han cambiado, como si un telón de silencio bajara para demostrar que una vez concluida la acción, la escenografía se mantiene igual” (2012: 14). Hay, además, un énfasis en la descripción en gestos y ademanes que marcarían la evolución gestual: “Rose sale del bar de un modo teatral, como si hubiera sido expulsada, mirando hacia los costados y absorbida por el intento de recapitular...” (2012: 26).

Ahora bien, si lo teatral define una temporalidad que se logra mediante un elemento tan literario como el narrador, es cierto también que el énfasis en las descripciones del entorno y en las digresiones explicativas que vehiculiza el mismo podría llevarnos a pensar en una relación con algo más cercano a la literatura: el texto dramático. Las descripciones del narrador parecen funcionar como didascalias, particularmente como acotaciones que van delimitando el espacio escénico del ensayar. El narrador está lejos de poder o querer contenerse en función de la temporalidad teatral: cada acción debe ser explicada, cada guión del supuesto diálogo puede proliferar en suposiciones y digresiones. Se coloca así en el centro la tensión entre texto dramático y representación, pero nuevamente a través de lo propio, la tensión espacio-tiempo característica de la poética de Chejfec y la proliferación contante de la suposición. Es casi imposible pensar una puesta en escena de *La experiencia dramática* y, sin embargo, la apertura a lo teatral sigue ahí, latente, en la posibilidad de desarrollarse de la novela a partir del diálogo con la actriz.

Es fundamental, en este contexto, pensar cómo funciona específicamente el

⁸ Nunca sabemos si el relato se encarga de presentarnos uno solo de los encuentros o si arma un “encuentro ideal” apelando a la reunión de varios de ellos. Lo fundamental es que se intenta lograr una uniformidad: la impresión de que si elimináramos todas las digresiones del narrador nos encontraríamos frente a un único diálogo continuado. Los adverbios temporales que van marcado la actualidad del diálogo (fundamentalmente “ahora”) sostiene la *casi* coincidencia en el tiempo.

vocabulario relacionado con lo teatral y con la actuación cuando se explicita como tal. Y aquí es necesario volver a *Baroni...*, ya que el mismo es utilizado como medio para poder vehicular una serie de tensiones entre pares centrales para la construcción de la narración (concreto-abstracto, natural-artificial, mutación-permanencia) y para pensar el “grado” de verdad o certeza, la vida particular, de ciertos objetos o acontecimientos. Aunque en *La experiencia dramática*, debido tal vez al contacto más directo, se presenta exacerbado: el narrador parece apropiarse del mundo de referencia de la actriz para dar cuenta no sólo de lo que ella piensa sino también para construir las didascalias que van constituyendo el diálogo y las digresiones que estas suponen. Tanto la ciudad presentada como escenografía como el salir teatral de Rose son marcados como tales por la utilización de términos provenientes del ámbito del teatro. Si, entonces, en la cita anterior a propósito de la ciudad vimos la tensión entre lo que se mantiene inmóvil y lo que muta, cuando se quiere dar cuenta de la presencia de las cosas en una temporalidad singular que se caracteriza por la permanencia se la define como “presencia teatral” (2012: 14). El movimiento de avance de una imagen en un autobús es presentado como la “clave teatral” para observarla mejor o para que parezca “más verdadera” (2012: 23). Para explicar cómo los comentarios sobre el clima son al mismo tiempo lo más convencional y lo más franco o transparente se recurre al modo de encarnar personajes en el teatro: Rose presta “el cuerpo y la voz para propinar palabras o acciones que no necesariamente le pertenecen” y, sin embargo, esto no la hace “menos sincera” sino todo lo contrario (2012: 36). Estos usos explícitos proliferan saturando la narración, haciendo imposible evitar la referencia. No es casual entonces que lo que tenga que representar Rose en el taller de teatro no sea una obra previamente escrita sino la “experiencia cierta más dramática de su vida” obligando a Félix y al narrador a discurrir sobre la tensión entre los términos y sus posibles sentidos. Si bien se trata de algo que hay que escenificar, Rose no quiere violar la “regla de fidelidad a los hechos verdaderos” y la suposición gira en torno a cuándo y cómo una experiencia se constituye como dramática y qué supone esa constitución.

En este punto, para volver sobre el problema del espacio, es importante observar como empieza la novela. El narrador comienza contando una anécdota que Félix recuerda siempre que piensa su atracción por los mapas digitales. Lo que caracteriza a esos mapas es que funcionan justamente como “aparatos escénicos”. ¿Qué quiere decir esto? Que permiten otorgarle mayor grado de verdad a sus recorridos justamente a través de esa reconstrucción artificial ¿Cómo funcionan? Se nos explicará inmediatamente:

...la caminata con Rose es más cierta en la medida en que puede evocarla diseñada en ese mismo momento en los mapas digitales (...) la idea del plano barrial parpadeante sobre la pantalla lo lleva a sentirse dueño de una curiosa destreza: siente que se desliza por el mapa y al mismo tiempo navega por la superficie de la ciudad. Por lo tanto enseguida cree que la sucesión de casas y edificios, esquinas y semáforos, veredas, árboles y luminarias tiene como principal cometido ser ejemplo de aquello que de todos modos los mapas dan por sentado; o sea, como si los objetos físicos no fueran más que una réplica espacial medio adormecida de aquello señalado por los mapas, y encontraran su justificación en esa existencia complementaria (11-12)

Y es justamente el apego a estos mapas pensados como aparatos escénicos la acción que articula Félix como respuesta a algo que caracterizaba también al narrador de *Baroni...* y que parecía volver imperante su relación con aquello que presentaba como lo “otro”: la decepción y el fatalismo.

4.- Escenarios futuros

En el comienzo sostenía que la publicación de las fotografías en los ensayos-crónicas era una manera de realización de la apertura hacia otras prácticas que *Baroni: un viaje* articulaba en la poética del autor; publicación que generaba *entre* ambos formatos la posibilidad de pensar los “obstáculos” con los que la literatura debía lidiar en la actualidad. El ensayo-crónica no cumplía entonces sólo un papel de explicitación de los presupuestos de la poética del autor sino que pasaba a formar parte de esa apertura paradójica. En “Lo que viene después”, un ensayo inmediatamente posterior a *La experiencia dramática*, Chejfec plantea una interrogación que parte, nuevamente, de la posibilidad de pensar una “gran crisis” de la literatura que puede y no puede ser tal. El objetivo del ensayar queda explicitado: “pensar sobre los escenarios vinculados con la literatura en el futuro” (2012b: s/p). En este contexto, se vuelve sobre los mapas digitales a propósito de un relato de Agustín Fernández Mallo. A partir de ellos se replantea una pregunta por el poder de simulación de la literatura y, en torno a esa pregunta, vuelven a surgir términos que habían marcado la interrogación sobre estas otras prácticas, el intento de cercarlas. Para describir esta “modalidad literaria creciente” que de alguna manera puede marcar el futuro hay que pensar en términos de “esquemas sucedáneos”, “soportes testimoniales”, “referencias analógicas”:

La literatura ya no, o no solamente, como estrategia de representación sino como ámbito de simulación, al modo de las opciones digitales presentes en los mapas en línea, o directamente al modo de los juegos. La simulación brinda la posibilidad de operar sobre el universo representado; y ese universo representado en la pantalla se apoya en un conjunto de referencias analógicas.

Llevado a la literatura este sistema sería como una nueva forma de realismo, que encuentra en la simulación al soporte testimonial para proponer nuevos pliegues de sensibilidad donde la subjetividad de hoy cree nuevas escenas (2012b: s/p)

Cabe aclarar nuevamente: no conviene, como no convenía en el caso de *Baroni...*, pensar que es esto exactamente lo que el relato quiere para sí. Sino antes bien plantear una relación de confrontación con algo que se presenta como otro y que de alguna manera permite interrogar el *después* de la propia práctica, pregunta que el ensayo había colocado en su inicio. Ese elemento que aparecía en la “novela” ligado al teatro y como posibilidad de acción reaparece interrogado en el ensayo. Se vuelve imposible pensar las menciones sin referirlas entre sí pero, al mismo tiempo, una aparición no es subsidiaria de la otra. La insistencia en confrontar la literatura con otras formas del hacer es acompañada por un modo singular de relación con las “declinaciones utilitarias” de la propia práctica: una forma de actuar ante ese “después” que el mismo escritor, de diferentes maneras, construye como problema.

BIBLIOGRAFÍA

BADIOU, Alain (2009). *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires, Prometeo Libros.

BOURRIAUD, Nicolás (2009). *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

CATALIN, Mariana (2012). “En el borde de los paisajes culturales: otros, artes y yo en *Baroni: un viaje y Mis dos mundos*”. Dianna Niebylski (comp.), Sergio Chejfec. *Trayectoria de una escritura: ensayos críticos*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 255-276.

CHEJFEC, Sergio (2007). *Baroni: un viaje*, Buenos Aires, Alfaguara.

CHEJFEC, Sergio (2007b) . “Sobre *Baroni: un viaje*”,
<http://parabolaanterior.wordpress.com/2007/10/16/sobre-baroni-un-viaje/>, 16/10/07.

CHEJFEC, Sergio (2008). “Breves opiniones sobre relatos con imágenes”, 17/01/2008
<http://parabolaanterior.wordpress.com/2008/01/17/breves-opiniones-sobre-relatos-con-imagenes/>

CHEJFEC, Sergio (2012). *La experiencia dramática*, Buenos Aires, Alfaguara.

CHEJFEC, Sergio (2012b). “Lo que viene después”,
<http://parabolaanterior.wordpress.com/2012/12/16/lo-que-viene-despues/>, 16/12/2012.

ELTIT, Diamela (2000). “La noche boca de lobo”. *Boletín*, 8, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, U.N.R., Rosario, octubre, 171-174.

GIORDANO, Alberto (2005). *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

LADDAGA, Reinaldo (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

LADDAGA, Reinaldo (2010). *Estética de laboratorio*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

LUDMER, Josefina (2010). *Aquí América latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editores.

NANCY, Jean-Luc (2008). *Las musas*, Buenos Aires: Amorrortu Editores.

PAVIS, Patrice (1987). “Del texto a la escena: un parto difícil”. *Semiosis*, 19, Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias, Universidad Veracruzana, julio-diciembre, 173-190.

PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona.

PAVÓN, Ariel y Sabatella, Leonardo (2009). “Entrevista a Sergio Chejfec”. *Revista Godot*, 20, oct. 2009. Web. 1 jun. 2012. http://www.revistagodot.com.ar/num20/20_chejfec.html

QUINTANA, Isabel (2005). “Perigranajes en la ciudad y sus fronteras: el deseo de comunidad en la obra de Sergio Chejfec”. Rossana Reguillo (ed.). *Ciudades translocales: espacios, flujos, representación. Perspectivas desde las Américas*, Jalisco, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 271-296.

SARLO, Beatriz (2012). “Obstinación”. *Perfil*. 12 mayo,
http://www.perfil.com/ediciones/2012/5/edicion_676/contenidos/noticia_0014.html

TREJO, Juan (2009). “Entrevista a Sergio Chejfec”. *Salon Kritik*, octubre,
http://salonkritik.net/09-10/2009/10/entrevista_a_serjio_chejfec_ju.php