

Mariana Catalin

Sergio Chejfec

La experiencia dramática

Buenos Aires: Alfaguara, 2012. 164, págs.

Mariana Catalin es Jefe de trabajos prácticos en la asignatura Literatura Argentina I en la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Doctora en Humanidades y Artes mención Literatura en dicha Universidad. Actualmente se desempeña como becaria posdoctoral del Conicet. Ha publicado artículos en diversas revistas nacionales e internacionales: “En el borde de los paisajes culturales: otros, artes y yo en *Baroni: un viaje y Mis dos mundos*” (2012), “En los extremos: imaginarios de la violencia en *Angosta* de Abad Faciolince y *Rabia* de Bizzio” (2010), “Vueltas sobre *Babel. Revista de Libros*: valoraciones de *Literal* y reflexiones sobre realismo” (2008). Correo electrónico: marianacatalin@hotmail.com

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. Más allá de los discursos o acciones referidos, el espacio de representación debería estar centrado en el desarrollo conceptual del discurso. En ese sentido me atrae la idea de concebir el relato como una meditación.

La experiencia dramática, su última novela, parece enfrentar directamente desde el título lo que en el 2009 se planteaba como un desafío. El relato narra el diálogo acompasado con el caminar de Rose y Félix, dos personajes que se encuentran una vez por semana, justamente, para caminar y charlar. En esa caminata recorren, simultáneamente, la ciudad y una serie de conceptos y experiencias. No sabemos si el relato se ocupa de una de esas caminatas o de varias, lo que sí sabemos es que las presenta como una sucesión de escenas que intentan una relación singular, *casi* de coincidencia, entre la acción representada y el tiempo de lectura.

Rose es actriz. Uno de los tópicos centrales de la charla 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” (34). 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. El primer signo, el más evidente, es justamente la multiplicación de los personajes y el desplazamiento del narrador que esto supone. Obviamente una obra de teatro puede presentar un monólogo, no es a eso a lo que me refiero, sino al hecho de que la narración parece necesitar dos personajes para colocar al narrador en un papel más ambiguo, para confrontar a la literatura con un diálogo, aquello que, por su singular temporalidad, quedaba para el autor, en el 2009, cerca de la temporalidad del tea-

tro. A partir de aquí el caminar de los personajes parece volverse desplazamiento teatral y la ciudad convertirse en escenario. Hay un énfasis de la descripción en gestos y ademanes que podría funcionar como didascalias y prolifera el uso de vocabulario teatral en las descripciones y en las reflexiones:

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. (14)

Pero también es cierto que la ciudad convertida en escenario es algo que se encontraba desde antes en la narrativa de Chejfec. Y cuando digo “convertida en escenario” me refiero con más precisión a la ciudad convertida en espacio escénico tal como lo define Patrice Pavis: 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. Chejfec ha apelado siempre a palabras como “escenografía” y “escenario” para describir la ciudad que recorren sus personajes y narradores. Estas insistencias parecen ser una manera de vehicular una flexión singular que experimenta la relación entre literatura y realidad en su obra, al menos desde la aparición de *Boca de lobo*: a la escritura de Chejfec parece no interesarle hacer centro en la relación real/irreal sino antes bien la tensión entre lo natural y lo artificial.

Ahora bien, ¿qué quiere decir esto? ¿Que las producciones narrativas de Chejfec fueron siempre teatrales? Algo así parece interesarle resaltar a Chejfec en las entrevistas posteriores a la aparición de *La experiencia dramática*. Pero vamos a desconfiar un poco del autor. Si habláramos 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. Es más similar al que marcaba *Baroni: un viaje*, una de las producciones anteriores del autor. En esa novela del 2008, el narrador en primera persona confrontaba su propia concepción de arte con la de la escultora popular y su escritura con las esculturas que esta producía. La clave está en la palabra confrontación. Si queremos poner el énfasis en el adjetivo “dramática” del título del relato, es necesario formular un movimiento de *hacer-contra*. En el sentido en que Jean-Luc Nancy lo platea en *Las musas*:

Las artes 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” [...] 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. (137)

Es decir, dentro de la literatura se presenta un otro que ejerce alguna práctica distinta (la confrontación en Chejfec nunca es abstracta por más que pueda llevar a la abstracción, se *hace* siempre *contra* un otro específico, para que recordemos la violencia que supone la relación) y en esa confrontación se ensaya sobre las posibilidades de las otras artes. Y es mediante ese ensayo que se las vampiriza, sin buscar nunca la anulación de la diferencia, sin caer nunca en la mimesis ni en el deseo de ser eso otro con lo cual se confronta, y para construir y desarrollar las posibilidades del relato o de la novela.

Que no se busca una relación mimética con el teatro creo que queda claro en como sigue funcionando el impulso ensayístico propio de las narraciones anteriores de Chejfec. Se está lejos de querer hacer que equivalga a uno de los sentidos que adquiere el ensayo dentro del teatro, el que surge más inmediatamente, como preparación a la obra final. Tampoco se propone como una forma de exponer una experimentalidad. No se intenta ganar con eso algo de provisionalidad para la narración. El ensayo sigue funcionando como práctica de pensamiento que implica una práctica de la suposición, sin adherirse al otro polo de su caracterización que podría reducirlo a la autorreflexividad. Práctica que a pesar de que se sabe singular no por esto se plantea como provisoria ni como algo que podría completarse luego.

Entonces, Rose (no es casualidad que el otro sea mujer, esto se repite en la narrativa de Chejfec) es actriz. Félix no y el narrador tampoco. La novela narra el ensayar del pensamiento en la temporalidad teatral que adquiere el diálogo. Lo interesante es entonces la manera de “lograr” ese *ensayar teatral*. Si la “coincidencia en el tiempo” del diálogo con la confrontación del lector/espectador con el mismo es aquello que para el autor caracteriza la temporalidad teatral, para “lograrlo” es que se introduce uno de los recursos más típicos de la literatura: un narrador en tercera persona que desplaza la primera persona tan característica de la narrativa de Chejfec. Es el narrador el encargado de introducir los pensamientos de Félix y de Rose, de parafrasear sus diálogos, ante algo que se plantea como imposibilidad para su autor: el introducirlos directamente (a pesar de que lo que se narra es un diálogo no hay en ninguna parte del relato “guión de diálogo”). Justamente ese elemento que sería difícil de representar (de poner en escena) en una obra es el que paradójicamente logra el efecto teatral que le interesa al autor, que logra cruzar ese “diálogo” que el autor pensaba en el 2009 como poco posible para su literatura con el “avance del pensamiento”. Conversación que el

narrador puede hacer efectiva como intercambio o que puede dejar sin formular bajo la potencialidad de querer decirle al otro. Y es bajo esa potencialidad que, sin destruir la *casi* “coincidencia en el tiempo”, se introducen, por ejemplo, los recuerdos, las digresiones de la suposición.

Se ha repetido hasta el cansancio que los relatos de Chejfec no tienen una trama en el sentido estricto del término. El “avance” no funciona de esa manera, no se llega a un final que implique un desenlace. En este caso, podríamos decir que la “coincidencia en el tiempo” teatral abre el “espacio” de la novela. En otra entrevista también del 2009, Chejfec sostenía lo siguiente: “Durante un tiempo yo solía decir que quería tratar el espacio como si fuese tiempo. Darle al espacio una dimensión sucesiva. Seguramente algo condenado al fracaso, pero es que la literatura no tiene por qué representar el éxito”. Esta afirmación puede funcionar también al revés, en cuanto a la caracterización del tiempo. Para resaltar la manera singular en que la sucesión funciona en sus novelas, en relación con la particular centralidad que le da al espacio, Chejfec publica los finales de sus relatos en su blog, desalentando así cualquier expectativa ante el final.

Rose y Félix recorren una ciudad abstraída que se materializa en detalles mínimos, y es obvio que lo que importa es ese recorrido y no el lugar del que parten o al que llegan. Y, sin embargo, los lugares de partida y de llegada de la narración son significativos: se parte de una anécdota sobre los mapas digitales y antes del final (porque no quiero contar el final estricto a pesar de que a Chejfec no le parecería importante que lo cuente) se vuelve a ellos. Algo que creo cifra las tensiones sobre las que se va a construir la narración (siempre teniendo en cuenta que aquello que se dice no es solo autorreflexividad sino que parte de una apropiación de eso que se ha planteado como otro y a lo que la narración se ha enfrentado en su proceso de construcción). Es el apego de Félix a los mapas digitales, esos mapas que funcionan justamente como “aparatos escénicos”, lo que le permite escapar de la decepción y del fatalismo, o viceversa, tal como se plantea casi en el final, el apego a esos mapas digitales es consecuencia de esa decepción o fatalismo. Es así como se juega la relación entre potencia de abstracción y posibilidad de materialidad en el comienzo:

la caminata con Rose es más cierta en la medida en que puede evocarla diseñada en ese mismo momento en los mapas digitales. Por ejemplo, sabe que para llegar al café tiene la opción de tomar la avenida o las calles paralelas, y en cualquiera de esos casos 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 semáfo-

ros, 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 encontrarán su justificación en esa existencia complementaria. (11-12)

Y es justamente este funcionamiento de la ejemplificación lo que la narración va a confrontar y a variar en la relación de Félix con Rose, la actriz.

Obras citadas

Nancy, Jean-Luc. *Las musas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1998.

Pavón, Ariel y Leonardo Sabatella. "Entrevista a Sergio Chejfec".

Godot, 20 de octubre de 2009. En: http://www.revistagodot.com.ar/num20/20_chejfec.html (01/06/2012).

Trejo, Juan. "Entrevista a Sergio Chejfec". *Salon Kritik* octubre de 2009. En: http://salonkritik.net/09-10/2009/10/entrevista_a_sergio_chejfec_ju.php (01/06/2012).