

---

---

# Un método antifilosófico

Luciana del Gizzo

---

Chejfec, Sergio. (2012) *La experiencia dramática*. Buenos Aires: Alfaguara. 168 pp. ISBN: 978-9870423089

---

Desde que el cine y sus derivados audiovisuales atribuyeron la acción a su imperio, la narrativa procuró encontrar una materia exclusiva de expresión. Pronto halló en la conciencia, cara a la poesía lírica, un paisaje que la captura mecánica de la imagen no llegaba a retratar plenamente e hizo de una suerte de representación del pensamiento un territorio propio y exclusivo. Buena parte de la obra de Sergio Chejfec se inscribe en esa tendencia y en *La experiencia dramática*, publicada recientemente, ajusta detalles para afinar sus procedimientos en esa dirección.

Los mapas, los recorridos, las territorialidades urbanas han sido en otros relatos del autor más que una temática, una forma, la marca del ritmo del relato y junto con este, del pensamiento. En *Mis dos mundos* la reflexión avanza pero también se escande, se detiene, se desvía en el terreno aislado de un parque urbano al sur de Brasil. Aquí, en su última novela, aunque el territorio es más urbano aún, con bocacalles y tránsito, avenidas anchas, casas regulares y edificios altísimos, desdibuja su instancia física porque “Excepto para quienes se fijan, el café pasa desapercibido. La calle tampoco llama la atención, el barrio todavía menos y la ciudad podría ser cualquier ciudad”.

El espacio de *La experiencia dramática* donde Félix y Rose deambulan por algunas calles y a la vez vagan por un pensamiento a dúo, que a veces se hace diálogo y en otras ocasiones es individual pero con rasgos telepáticos, es genérico y, por eso, intangible. La circunstancia que hace material a esta ciudad X para Félix es su registro en Google Maps, que “puede evocar sus pasos y de este modo darle a sus recorridos –podría decir a su vida entera— una mayor consistencia”. Ciudad y recorrido toman entidad porque se inscriben en la virtualidad, que a la vez desarma el paisaje por su carácter incorpóreo y pone en duda el estatuto de



lo real. Por eso se trata de un trayecto más intelectual que físico, porque el pensamiento tamiza sensaciones y emociones, un trasladarse de la conciencia más que de los cuerpos.

Es cierto que los personajes caminan, de vez en cuando cruzan calles, miran el paisaje; en ocasiones se rozan –aunque no se tocan o, por lo menos, el contacto está cuidadosamente apenas sugerido–. Y sin embargo, es imposible conocer a través de la narración sus señas particulares, su edad, su aspecto, porque no importan o, mejor, porque esa veladura de los cuerpos permite poner en primer plano el caprichoso devenir del pensamiento. En un reportaje reciente, con motivo de la publicación de la novela, el autor ha dicho: “Me cuesta pensar relatos que ‘encarnen’ la acción, la anécdota o como se llame, como si el mismo relato fuera traducción directa de algo que ocurre”. Esa escasez de carnadura adelgaza, es cierto, la acción a favor de la reflexión; pero a la vez genera un efecto más amplio y coloca el relato en el ámbito de la idea, lo despoja de un correlato material. Porque a pesar de que es “Como si la densidad del recuerdo radicara sobre todo en lo físico y lo demás se perdiera luego...”, ese recuerdo sensorial está mediado por el pensamiento, es decir, el lenguaje.

Probablemente sea por eso que los momentos en que la narración se vivifica sean aquellos en los cuales los objetos toman protagonismo como cuerpos inertes vestidos de relato por efecto del recuerdo o de la imaginación. Un edificio de oficinas, una alcancía con forma de buzón verde y las calcomanías de monedas adheridas en ella, una vincha amarilla, etc., son canales físicos por donde el texto se desvía para hacerse más expresivo en la evocación de experiencias que imprimen la huella de las sensaciones y no del intelecto: “Todavía absorbida por la contemplación de la moneda, Rose cae en una especie de entresueño. Siente que pertenece a ese momento en el costado del río, que ve el salto, huele el aire y percibe de un modo casi físico cada una de las costillas del bañista en el vuelo hacia el agua”. El estatuto de realidad aumenta cuanto más alejado está de la inmediatez del personaje y las sensaciones se vuelven más vívidas cuanto más lejos están del presente enunciado, por efecto de una sucesión de relatos enmarcados: la escena del bañista está inscripta en una moneda, que fue reproducida en una calcomanía observada en el casamiento de la protagonista, que recuerda durante el paseo. El procedimiento no hace más que asumir que no hay un afuera de la conciencia.

Otro aspecto que Chejfec explota con mayor profundidad en esta novela es la teatralidad, no en sus características formales: ya se ha dicho que las interacciones conforman un continuum reflexivo, lejano al formato teatral dialógico, y que tampoco hay una primacía de la corporalidad. Se trata más bien de una tematización –Rose es actriz, emite juicios vinculados a su condición; Félix imagina sus apreciaciones dramáticas– y de un enfoque sobre la artificiosidad que el teatro impone sobre la realidad. Porque la novela no narra una experiencia en sí fuera del deambular consciente y tal vez es por eso que los personajes no pueden definir cuál es su *experiencia más dramática*, algo que procuran hacer en su conversación, pero dudan, merodean. El relato de su momento terrible está siempre demorado, diluido o resulta indeterminado para ellos mismos, que vacilan de lo que constituye su experiencia como drama y sin embargo pueden distinguir y hablar sobre la de otros.

Virtualidad y escena comparten el rasgo de ser ámbitos que pertenecen al orden real, pero no lo constituyen. Dar mayor entidad al tránsito por Google Maps o a la puesta en escena

implica una renuncia de la experiencia directa, algo que se traduce también en el lenguaje que utiliza Chejfec: medido, ultra corregido, austero, cuidadosamente puntuado, sin palabras de más o de menos. Un lenguaje que no estalla en ningún momento y que de ese modo no corre el riesgo del desborde. Así se mantiene alejado de la contaminación emotiva y experiencial, por lo que acentúa su carácter mediador, en tensión con su propósito de representar la conciencia. Por lo demás, el texto pone en práctica una buena cantidad de *tips* indicados por los *must* de la teoría literaria: los mapas dialogan con conceptos deleuzianos, lo mismo que la amenaza del silencio y la necesaria irrupción del carraspeo; la actriz es barthesiana y/o derridianamente hablada por otros; el recuerdo es una huella benjaminiana provista de detalles simmelianos, etc. Son guiños para el lector especializado, que estará reconfortado de encontrar los parámetros teóricos por fin entramados en un texto literario.

En definitiva, lo que narra esta novela es un hecho puramente lingüístico: la conciencia pensante devenida lenguaje. Ahora bien, este argumento que resuena a materia filosófica constituye una aporía en su puesta en práctica: si Chejfec procura lograr una suerte de mimesis de la conciencia y si los métodos de la conciencia, a diferencia de la reflexión filosófica y probablemente a causa de su fluir continuo, son normalmente aleatorios, digresivos y, en ocasiones, irrelevantes, ese devenir lenguaje literario de la conciencia común adquiere a veces a causa de su pretendido realismo las mismas características del objeto que representa. Esto se acentúa en la ausencia de finalidad de la narración, también en pos de la mimesis del pensamiento, al figurar la fluctuación propia de toda operación racional, que a la vez la aleja de cualquier filosofía si entendemos por ella un desarrollo metódico del pensamiento. Su método entonces es el del pliegue y el repliegue autorreflexivo:

A Félix le ocurre pensar que los encuentros con Rose son intentos de conciliar los extremos de una misma experiencia: lugar común –la cosa de todos los días, sin mayor significación– y el trance mayor –el momento culminante, el de mayor significado–. Y en cierto modo Rose opina lo mismo, aunque con otra formulación, porque para ella las cosas son en general menos trascendentales.

Entiende que ha caminado toda su vida y que lo seguirá haciendo; más allá de esto no hay demasiado que pensar [...]. Asume que maquinar demasiados argumentos sobre las cosas sencillas es una manera de distorsionarlas, y por eso la invade una sensación de desdicha y frustración súbita cuando ve a Félix enhebrar explicaciones sin más objeto que mostrar una complejidad que ella considera artificial proyectada sobre algo a primera vista simple y de todos los días. En tales ocasiones siente una especie de vergüenza ajena y también una forma de cansancio, porque intuye que Félix asume un trabajo inútil, incluso banal, y porque no está segura del objeto que se esconde tras el repetido esfuerzo por impresionarla con esas hipótesis y paradojas alrededor de las cosas más habituales.

La especulación y la espontaneidad son dos modos de enfrentar la vida; también, dos formas posibles de literatura que Chejfec pone a dialogar. Pero la autorreflexión que propone la novela, tal como aspiraban los primeros románticos alemanes, partidarios de los textos reflexivos, se convierte en autocrítica. El pasaje citado aquí, que aparece hacia el final, revela el artificio de la composición del relato: *La experiencia dramática* pertenece entonces al terreno de la idea, sobre lo trivial elevado a trascendente, o sobre lo relevante rebajado

a banal, en definitiva, los vaivenes del pensamiento, una realidad particular, interna y difícil de asir y representar. En esa tensión la novela genera un método que es opuesto al pensamiento metódico, una antifilosofía cuya premisa es azar aparente de marchas, contramarchas y desvíos, lo mismo que el lenguaje haciéndose y deshaciéndose a sí mismo. •

---

Luciana del Gizzo

Licenciada en Letras. Trabaja como docente, traductora, editora e investigadora. Participó de varias reuniones científicas y publicó algunos artículos. Actualmente es ayudante de primera de la cátedra Literatura del Siglo XIX (UBA) y cursa su doctorado con una beca otorgada por el Conicet, para el cual desarrolla el proyecto de investigación titulado “El movimiento poesía buenos aires (1944-1963): la vanguardia después de la vanguardia”. •