

# **“En el borde de los paisajes culturales: otros, artes y yo en Baroni: un viaje de Sergio Chejfec”.**

Mariana Catalin.

Cita:

Mariana Catalin (2011). *“En el borde de los paisajes culturales: otros, artes y yo en Baroni: un viaje de Sergio Chejfec”*. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/475>

## Entre épocas: *Baroni: un viaje* de Sergio Chejfec

Mariana Catalin  
CONICET -UNR

### Abstract:

En “Fábula política y renovación estética” (2000), Sergio Chejfec se detiene a pensar las periodizaciones posibles en el campo literario argentino, a partir de una utilización singular de lo posmoderno. La producción literaria actual es colocada claramente en un *entre* que tensiona sus presupuestos: al mismo tiempo que se advierten nuevas configuraciones que tienden a redefinir sus límites, se afirma que en la literatura pervive siempre un sustrato de lo moderno. Dos cosas caracterizan para Chejfec el estado actual: la preponderancia de paisajes culturales y la nostalgia por la pérdida del potencial crítico, la primera es aceptada como hecho y la segunda presentada como un obstáculo a ser superado.

¿Cómo definir esos paisajes culturales? ¿qué lugar pueden ocupar el arte y la literatura en el “nuevo contexto”? El presente trabajo se propone abordar estos interrogantes mediante el análisis de *Baroni: un viaje* tomando como punto de partida la hipótesis de que ciertas novelas de Sergio Chejfec, en función de la combinación de la fuerza ensayística con la narrativa y explotando la tensión entre el fracaso de la modernidad y las nuevas imágenes que generan los discursos sobre lo “posmoderno” o sobre lo “posterior a la modernidad”, se convierten en máquinas de crear paisajes culturales. Máquinas que al mismo tiempo que los afirman y reflexionan sobre ellos, los complejizan, los hacen volverse contra sí mismo y los perforan mediante la inclusión de desplazamientos geográficos, cuerpos y materialidades.

**Palabras claves:** posmodernidad – paisajes culturales – arte-artesanía – literatura argentina actual – Sergio Chejfec

Las producciones narrativas del argentino Sergio Chejfec se distinguen por un fuerte carácter reflexivo que tiene por objeto tanto la propia escritura como ciertas nociones “clásicas” –lugar, tiempo, memoria, identidad, etc.– que buscan ser puestas en entredicho. Ésta es una de las afirmaciones más insistente de la crítica y de las reseñas del periodismo cultural sobre la obra del autor. Y sin duda, da cuenta de uno de los impulsos de estas ficciones. Al mismo tiempo, se puede leer la obra de Chejfec haciendo centro en ciertos aspectos que aparecen como dominantes en los discursos sobre el presente (un presente que parece estar cuestionando las líneas rectoras de la modernidad, cuestionamiento y rupturas que en algunos enfoques se singularizaría con respecto de la lógica de lo nuevo propia de la modernidad o con respecto a la sucesión de movimientos artísticos): neotribalismo

posmoderno, imaginarios apocalípticos, ciudades translocales, caída del lugar moderno de la clase obrera y, desde otro punto de vista, nuevos realismos, han sido productivos ya sea para pensar o bien para incluir en un corpus las narraciones del autor. Ahora bien, si llevamos al extremo ambas posiciones podrían plantearse énfasis irreconciliables que opusieran, por un lado, la caracterización de las ficciones del autor mediante la puesta en primer plano del aspecto (auto)reflexivo ligado a cierta negatividad que haría a la obra una puesta en escena de la imposibilidad (de la ficción) con, por otra parte, la lectura de la misma como una representación sin distancia, un documento, de los problemas del presente.

La tensión entre estos caminos deja entrever la temporalidad singular que crea y vuelve productiva la poética de Chejfec. En “Fábula política y renovación estética” (2005 [2000]), Chejfec se detenía a pensar, en el cambio de siglo, las periodizaciones posibles en el campo literario argentino, a partir de una utilización singular de lo posmoderno –que sintomáticamente supone una revisión de la herencia de los setenta. Hacia el final el autor afirma:

Creo que hoy el artista, como el resto de la gente, se mueve dentro de paisajes culturales; el compromiso moral, más allá del compromiso político relacionado con las intervenciones intelectuales explícitas, pasa por asimilar realidades humanas a estos elementos. (...) Como programa literario puede sonar un poco móxico, también puede parecer demasiado moderno. Pero es claro que dentro de las estéticas posmodernas no todas las prácticas tienen cabida. Y la literatura, como otras disciplinas, tiene un sustrato modernista que le otorga su identidad y la constituye como arte. Por eso la literatura, si hasta ahora tuvo como inscripción o consigna su potencial crítico, desde hace tiempo esa misma inclinación se manifiesta también bajo la forma de pérdida o nostalgia. Creo que éste es otro de los límites que debe superar la literatura posmoderna (2005: 116)

Esa tensión entre dos temporalidades que el autor lee como propia de la literatura en general se vuelve procedimiento central productivo en sus ficciones, una manera de estar entre dos épocas que se transforma en el modo que el anacronismo adopta para estar en el presente. Un modo de cruzar entonces ambas lecturas, las temporalidades diferentes que ambos caminos suponen, es pensar el carácter reflexivo de las ficciones de Chejfec como un impulso ensayístico que, en su interacción con el impulso narrativo, le permite a ciertas producciones del autor un singular modo de interactuar (que implica la creación, la reflexión sobre y la perforación) con los paisajes culturales.

Hay una serie de ficciones en la obra de Chejfec que parecen seleccionar temas, es decir, que los plantean como tales en la misma ficción, en la medida en que tanto mediante la trama como mediante la reflexión vuelven una y otra vez sobre ellos para complejizarlos y someterlos a la deriva de la suposición y la divagación. Temas que justamente en función de este impulso ensayístico,

se vuelven imágenes que componen esos paisaje<sup>1</sup> en el cual los personajes se desenvuelven y sobre el que la ficción actúa por una parte autorreflexivamente, mediante las divagaciones del narrador, y por otra, interponiendo ciertas materialidades que al mismo tiempo perforan las imágenes (de un presente que nunca es el mismo) y desvían y vuelven contra sí las digresiones del narrador y la narración generando un singular movimiento entre lo abstracto y lo concreto (cuerpos y objetos introducidos en general por los otros del narrador, otros que se vuelven anacrónicos tanto para las imágenes que plantea la narración como para las divagaciones en que se pierde el narrador).

*Baroni, un viaje* plantea en la serie, que suponemos compuesta por *Lenta Biografía*, *El aire*, *Los planetas*, *Boca de lobo*, un conjunto de “crónicas” y, en un lugar singular, *Mis dos mundos*, el problema de la definición de lo artístico y de sus límites. En su blog<sup>2</sup>, Chejfec nos presenta, con evidente intención polémica, a *Baroni...* como una novela. En esa presentación, subida antes de la aparición del relato como libro en el mercado editorial, Chejfec anticipa que la “novela” tiene tres “personajes” centrales que “equivalen” a una “figura de madera”, a una “representación plástica” de un médico que realizaba milagros y a una “persona real y existente” (2007b). Se coloca así en el centro la compleja relación de referentes, representaciones y reales que van a constituir e interferir en la dinámica de la novela. *Baroni...* se escribe y escribe sobre los límites: tensión entre una cultura arcaica, una moderna y una “posmoderna”; entre la escultura, la performance, la palabra oída y la escritura; entre la página impresa, la página virtual y la fotografía.

### **¿Arte-artesanía? Posibilidades y riesgos de los otros del yo**

“Baroni no es una artista que acostumbra ofrecer argumentos generales, quiero decir proposiciones abstractas o conceptuales” (2007: 12). Exactamente el

---

<sup>1</sup> Utilizar la idea de “paisajes culturales” introducida por Chejfec como noción para observar ciertos movimientos y temporalidades que creemos definen su poética implica pensar el paisaje como instrumento de poder cultural (tal como lo planteaba Williams (2001) en su ya clásica lectura, el paisaje implica antes que nada un punto de vista, un observador consciente de sí mismo) pero también como medio dinámico, que no es sólo un objeto o un texto sino un proceso, no una estética fija sino un sitio de apropiación visual, de creación de lugares. Un modo particular de tensionar lo Real y lo Imaginario, tal como lo piensa W. J. T. Mitchell en *Landscape and power* (2002). También nos interesa las temporalidades que se pueden condensar en el concepto. Por una parte, es una categoría típica de la modernidad, de la expansión imperialista y del predominio de la visión sobre el otro. Por otra, una forma de condensar problemas de las lecturas del presente, por ejemplo, para pensar, desde una teoría de la ruptura, la lógica de los flujos de imágenes e imaginarios (étnicos, financieros, tecnológicos, mediáticos e ideológicos) en el capitalismo desorganizado, tal como lo realiza Arjun Appadurai (2001). Por otra parte, el concepto de imagen tiene, sin duda, una larga tradición en la filosofía occidental. Para este trabajo partimos de las observaciones de Maurice Blanchot sobre las dos versiones del imaginario. Creemos sin embargo que para pensar la proliferación de la imagen en el contexto contemporáneo y su (no)relación con lo real es necesario sumar las reflexiones de Baudrillard (1978) sobre la idea de simulacro e hiperreal. La otra cara del problema, es la expansión de la imaginación como fuerza en el presente, pero desasociada del concepto de fantasía. En este punto seguimos, como dijimos, las reflexiones de Appadurai (2001) y las más recientes de Daniel Link (2009)

<sup>2</sup> *Parábola Anterior. Página de Sergio Chejfec* (<http://parabolaanterior.wordpress.com/>)

extremo opuesto: las producciones de Sergio Chejfec frecuentemente desenvuelven lo abstracto, giran en torno a los conceptos. Dos formas de lo “artístico” se encuentran, se enfrentan, en el relato: la del narrador (casi la propia si confiamos en el blog del autor) y la del otro; los problemas o maneras de leer de un escritor contemporáneo y formas que se asemejan a mojones del pasado en el presente. En realidad, la de los “otros”, porque al lado de la centralidad de Baroni proliferan una serie de figuras de diferentes artistas que, de maneras singulares, plantean una diferencia.

La tensión arte-artesanía (y el lugar del arte popular entre medio de ambas)<sup>3</sup> condensa uno de los problemas que la narración debe abordar en su encuentro con Rafaela Baroni, tensión que genera imágenes que proliferan en diferentes direcciones. En 1990, en un libro que puede funcionar hoy como documento de los problemas que se plantearon en el cambio de década anterior al tan resonante fin de siglo, Nestor García Canclini proponía a la agenda de los estudios culturales la necesidad de revisar la dicotomía entre arte y artesanía en la medida en que en esta se condesaban las oposiciones propias de la modernidad entre lo culto y lo popular, lo moderno y lo tradicional, oposiciones que era necesario volver a pensar para poder comprender cómo “se reformulan los vínculos entre autonomía y dependencia del arte en las condiciones actuales de producción y circulación cultural” (2008 [1990]: 67)<sup>4</sup>. Al mismo tiempo, entonces, que la artesanía plantea la cuestión de su carácter estético (que se complejiza aún más porque la narración se desvía, como veremos, hacia dos formas de arte que condensan diferentes imágenes de arte moderno: el artista que entabla una relación singular con la vanguardia y el poeta que no cede a la presiones comerciales de la publicación) formula la pregunta por su carácter de mercancía. Si la relación artesanal con los objetos es lo que se pierde en los inicios del capitalismo con la incorporación de la máquina que produce la alienación del obrero, ésta entra al mercado (de hecho el narrador compra las figuras de Baroni) como una cifra de eso anterior. Y este carácter se reformula necesariamente en lo que se piensa como una etapa diferente del

---

<sup>3</sup> En general el relato elude la denominación de artesanía o artesano, pero hay un momento en que esa tensión se condensa, justamente cuando se realiza el encargo de una figura y se intenta pensar en qué términos se define esa práctica: “Formulé la pregunta con cautela, evitando sonar inconveniente, porque conocía que otros artesanos rechazaban hacer el santo médico (...) Es curioso como la palabra más empleada por esos artistas era, y presumo sigue siendo, “hacer”; no es tallar, prepara, trabajar u otra parecida: es inocente y demiúrgica, es hacer algo como si uno dijera fabricar o crear. En realidad es hacer en el sentido de acrecentar lo existente, de sumar a la serie un nuevo individuo” (2007: 66-67). En el caso de Juan Andrade sucede algo similar (Cf. Chejfec 2007: 128-136)

<sup>4</sup> Sin duda esta afirmación de García Canclini se mueve entre dos polos. Por una parte retoma la afirmación y el temor moderno a la pérdida de autonomía del arte frente al avance de la industria. Por otro, creemos sin embargo que hay ciertos aspectos que remiten al modo en que Jameson (1992) retoma el problema de la autonomía al plantearlo desde su visión de lo posmoderno, modo que implica una inversión: plantear la expansión de la cultura a todo el ámbito de lo social. Lejos de ser un problema caduco hoy, esto que el cambio de década se leía desde una desviación ha vuelto a funcionar, aunque olvidando, productivamente creemos, los inicios del planteamiento del problema, como un concepto desde el cual discutir el carácter de la literatura actual (Cf. el concepto de literaturas posautonomas de Ludmer (2010)).

capitalismo (capitalismo avanzado para Jameson (1992), desorganizado en la noción Urry y Lash retomada por Appadurai (2001), y globalmente desorganizado para Beck (2008)) que supone una particular interacción entre lo global y local en la que los objetos artesanales deben encontrar su lugar.

Mencionar la relación de lo global y lo local nos lleva, por otra parte, al problema que se plantea en relación con el otro: si bien ya no hay regiones lejanas de las cuales provenir, Baroni conserva respecto del narrador una disimetría: queda del lado de lo arcaico, de lo exótico, de lo mágico, de lo natural. Hal Foster, en un artículo ya clásico sobre el tema, en el que recorría no sólo las líneas tradicionales en que la modernidad había planteado lo primitivo como primitivismo (desde el Iluminismo hasta la exposición del MOMA en 1984), sino también los modos en que ha sido utilizado para pensar las disrupciones y producirlas (desde el surrealismo hasta la revisión posestructuralista) planteaba la necesidad de revisar las narrativas sobre lo primitivo para reformular dualismos que ya no pueden sostenerse. En un contexto que para el autor se definía por el avance de un capitalismo multinacional que prescinde de los límites, se planteaba la obligación de reformular la pregunta por lo otro: “If the identity of the West is defined dialectically by its others, what happened to this identity when its limit is crossed, its outside eclipsed? (this eclipse may not entirely hypothetical given a multinational capitalism that seems to know no limits, to destructure all oppositions, to occupy its field all but totally)” (1985: 64)<sup>5</sup>

*Baroni, un viaje* pone en juego estos problemas pero a la vez es *más* y otra cosa. La serie que planteamos en la producción de *Chejfec* supone justamente una superposición constante de capas, una composición geológica, no sólo de sentido sino también de materialidades. Arte moderno – mercancía – artesanía – primitivo – arte popular constituyen el paisaje cultural que la novela, al mismo tiempo que utiliza como punto de partida, construye, y sobre el que actuarán de manera diferente las divagaciones del narrador y los objetos que se introducen. Entonces, por una parte, el relato ensaya explicaciones, análisis, reflexiones sobre las posiciones de creación, sobre esas formas del hacer que se le presentan (y que nos presenta) como ajenas. Desde el momento en que nombra a Baroni como artista (en la cita que introducimos al comienzo), el narrador se enfrenta a un “entre” constante ya que en el intento de

---

<sup>5</sup> En 1985, Foster lo plantea claramente como uno de los desafíos postmodernos: “the primitive is a modern problem, a crisis in cultural identity, which the West moves to resolve: hence the modernist constructions “primitivism” the fetishistic recognition-and-disavowal of the primitive difference. This ideological resolution renders it a “nonproblem” for us. On the other hand, this resolution is only a repression: delay in our political unconscious, the primitive returns uncannily at the moment of its potential eclipse. The rupture of the primitive, managed by the modern, becomes our postmodern event.” (1985: 65). Sin duda ese eclipse que Foster planteaba como potencial ha adquirido en la teoría cada vez más espacio y, por otra parte, el concepto de lo posmoderno ha sido duramente criticado, incluso por el mismo Foster. No nos interesa aquí plantear si estamos o no en una etapa posmoderna o posautónoma o de modernidad líquida, según formulaciones más reciente, sino marcar estos problemas como líneas centrales de los discursos sobre el presente, presente y observar cómo la narrativa de *Chejfec* utiliza los problemas que se formulan en estos discursos, los convierte en imágenes por las cuales la narración transcurre, y los tensiona al colocarlos como una línea más de temporalidad.

comprensión de esa posición extraña se plantean una serie de dicotomías. Las figuras producidas por Baroni se ubican “entre la naturaleza y el arte”, “entre la permanencia y la fugacidad”, entre la decoración exótica y la disposición corporal desvalida, suponen la infancia del arte pero al mismo tiempo proveen algo (vida) que permitiría salir de las limitaciones del arte crepuscular. Pero éstas dicotomías se formulan para permitir la generación de un movimiento entre estos polos supuestamente opuestos, movimiento que al enfatizarse los vuelve casi inoperantes como modo de comprensión, haciendo que una pregunta tácita sobre la necesidad de pensar en otros términos que permitan dar cuenta de esa posición singular asedie la narración.

En el comienzo, cuando el narrador intenta desentrañar la razón de la similitud entre los rostros de las figuras y el de Baroni, propone dos explicaciones: una materialista (relacionada con la artesanía como repetición de una técnica, como un “entrenamiento de la técnica manual”) y otra espiritual (que acercaría las figuras a cierto concepto de arte que supondría la “inspiración” del hacedor: una inspiración moral que se impondría como intuición técnica). Pero esta primera dicotomía no es suficiente y el narrador debe plantear la posibilidad de una tercera opción, que no supone una síntesis de las otras dos, en el sentido dialéctico, sino un desplazamiento:

...ella acaso sea partidaria de una tercera opción, más o menos flotante, que asuma distintos roles de acuerdo con la circunstancia y donde el artista, en el sentido de creador, se revele a veces como personaje y a veces como persona real (entendiéndola como alguien capaz de abstraerse del mundo construido, ya sea el efectivo o el de ficción). Así, las creaciones de Baroni derivan del personaje variable creado por ella, que coincide de manera intermitente con su propia persona. (2007: 16)

Para generar el movimiento y salir de los polos marcados por la primera dicotomía se vuelve fundamental el movimiento de suposición que guía el razonamiento, que produce lo aprovechable, que permite que lo ajeno interactúe con lo que se halla en la base de lo que se presenta como propio, que la narración aproveche los restos que surgen de la descomposición de esos paisajes. El narrador supone que (o “imagina que”) y esa fuerza de suposición se constituye en una de las fuerzas fundamentales que impulsan el relato hacia adelante (el verbo que se repite es explicar, y la explicación parece estar siempre por venir).

Pero, al mismo tiempo que el operativo de explicación explora la obra para comprender sus operaciones, muchas de esas dicotomías tensionadas sirven para pensar el relato que se va construyendo en torno a ellas, son re-utilizadas para construir el relato. La re-utilización de eso otro, que implica necesariamente otra temporalidad (la infancia del arte), no supone nunca una operación mimética. Es decir, el relato no quiere ser aquello que narra, por lo que la diferencia fundamental siempre se mantiene, pero sí se produce una aprehensión de posibilidades de lo otro que se origina en simultaneo con la

violencia que supone la interpretación desde lo propio<sup>6</sup>. En este sentido, la alternancia entre persona y personaje utilizada para explicar un aspecto de las producciones de Baroni es puesta en primer plano en el propio “yo” que se constituye en la narración y en cómo éste interacciona con el texto que Chejfec publica en el blog. Lo mismo ocurre con el párrafo en el que se intenta describir la casa de Baroni. Desde la suposición (el fragmento comienza con un quizás), se introduce la alternancia entre dos modos de ver, de comprender, la organización de ese espacio y de los objetos que se encuentran en él que sin duda marcan el relato en tanto presentación de diversas prácticas artísticas: señales para pensar en un museo o galería (el relato exhibiendo esas diferencias), señales que ponen énfasis en la escasez (el relato buscando un forma distinta de relación con lo otro).

En este juego de suponer, de arriesgar los fundamentos que hacen posible la obra de Baroni, porque eso, nos dice el narrador, es lo que debe importarnos, una tensión fundamental es la que se constituye entre la representación y la ornamentación: “No sé si esto [el gusto por decorar] obedece a alguna idea o disposición a favor de una “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). La “obra” de Baroni no se reduce a las figuras sino que se extiende a las paredes, árboles y piedras. Una de las preocupaciones centrales del relato es la manera en que estas prácticas artísticas se relacionan con lo que no es arte. Ante la pregunta por la tensión representación-ornamentación, el narrador comienza su movimiento de encadenamiento de argumentos y suposiciones hasta que finalmente el ornato es lo que lleva a la exageración realista pero también a una realidad que surge de ese proceso de trabajo sobre la superficie de las estatuas. El ornato, que es lo que se puede considerar como una “declinación utilitaria”, es justamente lo que define lo estético. Entonces, para pensar lo artístico de esta práctica el narrador debe borrar fronteras predefinidas (incluso la ornamentación es a su vez en Baroni un tributo a la iconografía religiosa) y la pérdida de límites que podría requerir la definición del arte contemporáneo (incluso la propia narración lindando con el ensayo, la crónica, la fotos y la página web) se encuentra en esta práctica arcaica (ligada por su origen a la religión y a lo popular) que viene a introducir una nueva temporalidad<sup>7</sup>. Pero, al mismo tiempo, se sigue

---

<sup>6</sup> La violencia que continuamente va estar produciendo la interpretación se observa desde el comienzo cuando el narrador intenta dar un sentido a las esculturas del zapato y la cabeza. El párrafo va tomando diversos caminos hasta culminar en una afirmación hecha desde los propios presupuestos artísticos: “de este modo puede verse como todos los artistas tienden naturalmente hacia la indeterminación, es una fuerza que los arrastra más allá de su conciencia expresiva, aun en los casos en que su naturaleza, como en el caso de Baroni, les dice lo contrario” (2007: 13)

<sup>7</sup> Ciertas producciones de Chejfec han sido leídas como manifestaciones de un nuevo realismo (Horne 2005) (y también, desde la perspectiva de Reynaldo Laddaga (2007) mencionadas como posibles inclusiones en un grupo de producciones que supondrían una nueva relación de la literatura con la realidad, un nuevo lugar del libro, fuertemente relacionado con las potencialidades de las artes plásticas contemporáneas). Al introducir el problema de esta forma, al relacionarlo con otras prácticas artísticas, al someterlo a una serie de resoluciones que no son simplemente la asimilación de las posibilidades que estas prácticas artísticas le ofrecen

utilizando cierta lógica de lo propio ya que es justamente en el agregado de colores que supone la concesión a la ornamentación en donde Baroni se diferencia de los antiguos tallistas, es decir, produce lo nuevo, la ruptura artística, que es lo que aparece marcado con signo positivo.

Pero como dijimos, las producciones y las anécdotas de Baroni no son las únicas que le permite a la suposición regodearse, hacer proliferar historias sobre las posibles definiciones de arte y sus límites (ambas prácticas se complementan: se insertan en los paisajes culturales realidades humanas, desviaciones biográficas, y solo desde esa manipulación de historias puede tomar nuevo impulso la suposición). Hay otras dos figuras que se tornan fundamentales por los problemas que le plantean a la narración, que apartándose de la figura del artista-artesano introducen prácticas que están lejos de circunscribirse a lo que se entiende comúnmente como la obra. Primero, el caso que la narración conecta con la cita aludida, el de Armando Reverón, “un pintor que convirtió su vida en *modus vivendi*, y éste en escenario de arte” (2007: 72), cuyo programa artístico se conecta de manera singular con el impresionismo y las vanguardias latinoamericanas. Lo que le interesa al narrador de Reverón no son sus cuadros (aunque ciertas experimentaciones con la luz de los paisajes del pintor parece aprovecharse en las descripciones que se realizan del paisaje andino) sino los objetos que construye, esos objetos que para ser comprendidos necesitan ser puestos entre comillas. Si Baroni produce objetos reales<sup>8</sup>, Reverón introduce una distancia reflexiva al producir objetos reales que son reproducción de otros objetos reales. La ornamentación vuelve a ocupar un lugar central en la producción de lo estético ya que tensiona lo bello y lo utilitario permitiendo una apertura, nos dice el narrador, al carácter doble del objeto: “En esto consisten las comillas. Lo real puede ser falso y verdadero a la vez, como en los mundos lúdicos, o también puede estar temporalmente abolido a favor del mundo de la fantasía” (2007: 73). Entre la utilería y la normalidad mundana, entre la rusticidad y la sencillez, entre el virtuosismo y la excentricidad se construye en la casa de Reverón un conjunto con “gran elocuencia afectiva” (2007: 74), una “materia revelable” (2007: 78).

El otro caso nos remite a la figura más clásica del poeta como mentor y nos permite pasar directamente al campo de la escritura. La figura de Juan Sánchez Peláez es introducida en la narración destacando su carácter anacrónico: es el poeta que escapa o reniega de la publicación, decisión que lo rodea de cierta aura. Lo efímero de la palabra que escapa al libro es entonces introducido desde otra perspectiva, al mismo tiempo que Sánchez Peláez le

---

para salir del concepto tradicional de obra, aunque sí implican cierto grado de “aprovechamiento”, la poética de Chejfec establece una serie de distancias, que suponen la generación de temporalidades complejas para ubicar la propia producción.

<sup>8</sup> El carácter de objetos intermedios que tiene las esculturas de Baroni, es algo que el narrador suma a ellos (“Recordé esa serie de los dibujos animados para niños, cuando cosas inertes pero siempre funcionales, utensilios y herramientas en general (platos, cucharas, lápices o jarras) adquirían vida, comportamiento humano y se ponían a cantar o a bailar, listos para comenzar alguna tarea, mostrando su solidaridad con el trabajo de la gente. En este sentido, pensé, Baroni, creaba también seres intermedios, parientes de esas figuras danzantes” (2007: 34)) o bien que la artista realiza sin una particular autorreflexividad sobre ese carácter.

permite pensar al relato la manera en que la escritura puede resolver la relación con los objetos (forma de resolución que también podría utilizarse para pensarse la forma en que los objetos de Reverón se relacionan con los “reales”) mediante el par subrayado-refutación: “El raro énfasis de Sánchez, subrayando y refutando al mismo tiempo, expresaba esa redundancia que algunos objetos necesitan para ponerse de manifiesto” (2007: 22). Simultaneidad de la que el relato parece apropiarse para dar cuenta de aquellas materialidades que le interesan, para resolver la necesidad de descripción.

Si hay algo entonces que define a las tres prácticas, es que todas plantean modos de relación con la realidad que no pueden ser entendidos sólo en términos de representación sin que esto, al menos en los casos de Baroni y Reverón, lleve a afirmar la imposibilidad sino a un desplazamiento de ese tipo de relación. También, como vimos, en el caso de estas dos figuras, lo artístico se define por el borramiento de los límites con aquellos que podría ser tan solo decoración: el ornato. Rafaela Baroni, Armando Reverón, Juan Sánchez Peláez le permiten al narrador suponer, y la fuerza de la suposición hace que las imágenes iniciales de los paisajes culturales se desmembren, muestren otras arista, encuentren nuevos cortes siempre en la incertidumbre en que las sostiene la divagación. Permiten un cruce de temporalidades: desde lo arcaico a cierta articulación con la vanguardia y lo moderno, desde la ruptura vanguardista a la ruptura de la figura tradicional de poeta moderno que encuentra que la única manera de escapar a los rituales de reproducción de la institución es una manera singular de silencio, la vida que otorga aquello que se encuentra entre la simpleza y la rusticidad a las imposibilidades del arte crepuscular.

El relato de Chejfec podría haber caído, al exhibir la producción de las figuras de Baroni, relacionadas con cierta concepción de la religión que remite a la vez a prácticas populares y arcaicas, en los riesgos que plantea Foster al pensar la relación con los objetos primitivos. Podría haberse subsumido a una exposición que solo ejerciera la violencia de la explicación desde lo propio o bien en una exhibición encantada de lo otro como posibilidad para lo actual. Podría haber caído también en un problema que no se le plantea a Foster: el reproducir esos riesgos en la narración, en una autorreflexividad que sólo los mostrara, sin que el relato reaccionara de ninguna manera ante eso. O bien, haber armado una galería con las diferentes prácticas y producir un relato que afirmara los límites del concepto de arte hoy. Pero el desplazamiento de la explicación, el énfasis en la suposición que, potenciada por la fuerza narrativa que generan las historias singulares, le permite moverse sobre los desarrollos ya producidos sobre el problema y sus derivaciones contemporáneas, la tensión de las temporalidades que hace que los puntos de vistas proliferen, la duplicidad del movimiento que autorreflexivamente plantea los problemas pero a la vez los fuga (volveremos sobre el riesgo del patetismo que asume el narrador, el riesgo de que el relato sea una exposición de visiones ya consensuadas sobre el problema) hace que la relación del narrador con las imágenes que componen estos paisajes culturales se produzca también por momentos como una

relación de fascinación, entendida no como aceptación acrítica sino como aquello que alguien padece cuando “no ve eso que ve, pero eso lo toca en una proximidad inmediata, se apodera de él y lo acapara, aunque lo deje absolutamente a distancia” (Blanchot 2002: 29).

Entonces ¿hay algo más que atraiga al narrador hacia esas formas de manifestación de lo artístico? En relación con la mirada fascinada que por momentos implica la suposición hay otra forma de acercarse a los paisajes culturales que la narración pone en acción y luego envuelve nuevamente con la fuerza de la suposición: el modo en que los objetos (y ciertos cuerpos) se introducen en el relato, la materialidad interrumpiendo la abstracción de la suposición, y la narración de los efectos sobre el que escribe, las afecciones ejercidas sobre ese yo. Y la manera de articular esa afección, que no sólo los objetos y los cuerpos sino también el entorno produce<sup>9</sup>, es mediante una serie de términos, expresiones, modos que parecen eludir o bordear la idea de representación: “ponerse de manifiesto”, cercanía de los objetos, énfasis en sus materialidades y, centralmente, la posibilidad de producir “presencia”. Jean-Luc Nancy afirma que la presencia puede pensarse como “to-be here, or to-be there, as a come-to-here, or there, of somebody. Some *body*: an existence, as being in the world, being given to the world” (1993: ix) pero la presencia para Nancy no es algo inmóvil algo que permanece estático sino que implica siempre un movimiento, el movimiento condensado en un constante “nacer”, siempre en conflicto con los intentos de la representación: “It [the presence, the “there is”] is there in the mode of being born: to the degree that it occurs, birth effaces itself, *and* brings itself indefinitely back (...) This coming is also a “going away”. Presence does not come without effacing the Presence that representation would like to designate.” (1993: 4-5)

Los objetos permiten que la suposición se extienda, tenga un tema en torno al cual divagar, pero al mismo tiempo, simplemente están ahí (se destacan como materiales justamente sobre el fondo abstracto que diseña la suposición), perforando cualquier razonamiento, y, al mismo tiempo, exponiendo al yo que

---

<sup>9</sup> En nuestro abordaje de ambas producciones del autor, dejamos de lado, en función de centrarnos en otros aspectos, el análisis de los paisajes geográficos que los narradores recorren y que la narración tiene también como objeto principal. La construcción de los espacios es también una parte de los paisajes culturales (de hecho, la manera en que deben reformularse las relaciones del territorio en un presente caracterizado por el avance sin precedente de la globalización, la reformulación de las fronteras, el desplazamiento de la idea de nación, el potencial de desterritorialización, etc es uno de los tópicos de los discursos sobre el presente) sobre los que la narración, al mismo tiempo que los construye y reconstruye, actúa ya sea mediante las divagaciones del narrador o la introducción de ciertas materialidades (que suponen ciertos efectos sobre esas divagaciones iniciales), en una particular dinámica entre lo abstracto y lo concreto. En el caso de *Baroni...* el paseo de los caminantes de Cheftec se hace viaje explícito e instaura una particular relación con la crónica. La fuerza impulsora de la curiosidad que permite asociar el viaje como fuente de conocimiento a su realización como puro derroche, como puro gasto narrativo, las descripciones detalladas que intentan dar cuenta de esos territorios que recorre sin caer pero atraídas por “el idilio de la naturaleza”, la tendencia a la abstracción que produce como imágenes una serie de mapas descentrados, el movimiento dislocado del narrador que aplica modos de moverse propios de la ciudad “moderna” al sopor de los pequeños pueblos del área andina son algunos de los ejes para pensar esta nueva figuración de espacios de tránsito, centrales en la narrativa de Cheftec.

articula el relato a experiencias paradójicas que escapan a la posibilidad de explicación. La narración se construye entre los efectos de presencia y de significado, tensión que intenta abordar al mismo tiempo que producir. La presencia, si bien disloca al sujeto, adviene en toda su simpleza: en el estar ahí de las figuras, en su materialidad que perfora tanto las imágenes iniciales de los paisajes culturales como la abstracción de las suposiciones mediante las que el narrador las ha puesto en movimiento. Estar ahí y producción de presencia que la narración problematiza, relata. Y relata en una frase que parece más que nunca enfrentarse a la simplicidad de la sucesión; que no busca dislocarse para enfatizar las fisuras, las imposibilidades que sin embargo sabe (nos dice que sabe) existentes.

Hay un episodio central de la relación con esos objetos: una escena de rescate del narrador. Si el narrador se caracteriza a sí mismo como constantemente enfrentado a una imposibilidad, el objeto, y el recuerdo de Baroni mismo, vienen a posibilitarle otro tipo de experiencia:

De estas amargas impresiones vino a rescatarme, primero, el recuerdo de Baroni y, segundo, la imagen de su más impávida figura, la mujer de la cruz. En medio de los sombríos pensamientos del viaje, esa sencilla mujer de madera, adosada para siempre a su destino y a sus atributos, aparecía como una resistencia sabia y callada (...) Yo el individuo que no entiende y se regodea en su limitación, y ella, la imagen (persona, escena o representación) que lo comprende todo. Presentía su cuerpo inerte a mis espaldas (...) y al contrario de cualquier presencia abstracta o estética, la sentía como una figura que absorbía experiencia, la sublimaba (2007: 44)

Los objetos de esa infancia del arte están ahí para dar vida, para cuestionar, mediante el establecimiento de relaciones “simples, unívocas, entre objetos materiales y resultados de la imaginación” (2007: 101), la búsqueda de “decepción” o de “ironía”, las “incertidumbres directas sobre el sentido” (2007: 102) del arte crepuscular. Para obligar al narrador (y a la narración en su intento de capturar esas materialidades) a buscar una posición diferente en esa dicotomía. Pero, sin embargo, y al mismo tiempo, existe un movimiento más: hay por momentos una exasperación en ese no poder, de la depresión del narrador, que llega hasta el límite de la ironía. Como si se exasperara uno de los ejes que podría ser identificado como propio de la poética de Chejfec convirtiéndolo en único (ya que estas materialidades ante las que el narrador se sorprenden aparecen para interactuar con lo abstracto en todas las narraciones que incluimos en nuestra serie). Parece leerse entre líneas un exceso de patetismo (en afirmaciones como “pensé que me había transformado en un habitante de la soledad” (2007: 43), en la naturaleza que a la manera romántica se sintoniza con las afecciones del narrador, en los “etc.” que cierran ciertas reflexiones), casi como si ese extremo al que podrían llegar las disquisiciones del narrador quedara parodiado y se constituyera al mismo tiempo en un riesgo que la narración debe y decide enfrentar (extremo que al interactuar con lo otro produce, a su vez, las peripecias de la narración).

## Imágenes

En uno de sus ensayos, Chejfec afirma: “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.” (2008b). Es decir que, para leer *Baroni...*, es casi ineludible la presentación que Chejfec hace de la “novela” antes de su publicación y que aparece luego en su blog, y lo es justamente por la atracción que generan las imágenes en él incluidas. La presentación de esas fotos es extremadamente problemática para el que se afirma como autor: “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. Es como un proyecto descriptivo, o como una excursión semántica de la que guardamos fotos” (2007b). Pero, a pesar de estas afirmaciones, Chejfec no oculta las imágenes sino que las difunde aún más. La obra entonces se abre, o mejor dicho, nace abierta, abandona los límites cerrados del libro, y la palabra comienza a interactuar con la imagen, pero no con imágenes que se encuentran en su interior, sino con aquellas que flotan en el espacio virtual de la página web (esas fotos que, si bien no se puede eludir su carácter digital, parecen conservar, conservación que el texto contribuye a generar, la “obstinación del Referente” que para Barthes las define como práctica).

Sin embargo, de la misma manera en que la narración impide cualquier relación unidireccional con la “infancia del arte” a la que se enfrenta, el texto que acompaña las fotos, lejos de promover esa apertura de manera simple, introduce y se construye sobre el problema del sujeto que narra y lo multiplica. Chejfec (o aquel que firma el blog) se refiere a la primera persona que narra en su libro como el narrador, al mismo tiempo que cuenta “sus” propias “experiencias”, es decir, que se mueve en una alternancia entre referirse a un narrador del relato que podría o no coincidir con el yo del blog y el atribuir al yo del blog, por intermedio de los pronombres posesivos, los acontecimientos vividos por el narrador del relato: “No voy a decir que el narrador vaya a sentirse atrapado en esa red de personas fabricantes de imágenes y en esas figuras con aparente vida propia. En la novela sentiré desconcierto, un poco de curiosidad y un ambivalente entusiasmo” (2007b). Se muestran como propios del yo, que se constituye en un origen ambivalente, autorizado y desautorizado a la vez, los movimientos que como vimos definen el relato, lo narrado. El texto de internet exacerba la dinámica de la novela ya que por una parte hace más concreta aún la referencia, el yo es Chejfec (la entrada culmina afirmando “Por Sergio Chjefec”), Baroni es presentada como “una persona real y existente” pero, al mismo tiempo, se afirma y reafirma la autonomía de la novela, de la ficción.

Se explicita además el temor por el cual las fotografías no son incluidas en la novela: “sólo menciono que admiro algunos relatos con fotografías, pero que no me siento capaz de incluirlas en mis textos sin correr el riesgo de desnaturalizarlos” (2007b). Luego de leer el ensayo de Chejfec es imposible no

afirma que alguna “desnaturalización” llegue hasta la novela (desnaturalización en que la misma novela por otros medio está interesada). Pero, al mismo tiempo, lo enfático del texto que rodea las fotografías desestabiliza cualquier relación de la escritura con eso que se muestra, desestabilización que permitiría a la foto y a la novela evadir la asimilación puramente mercantil.

Ya casi promediando el final del relato, el narrador afirma: “El sello de lo artístico de Baroni estaba abierto, y por lo tanto todo, muchas cosas, podían sumar y modificar cada elemento” (2007: 124). Ese estar abierto que, entre otros autores, Reinaldo Laddaga (2007) ha afirmado como una característica central de cierta ficción contemporánea latinoamericana, pero que aquí se utiliza para definir prácticas en cierto sentido arcaicas, refiere a dos características: por una parte, el hecho de que las figuras no son pensadas como adquiriendo un sentido sólo dentro de sus límites sino que incorporan elementos de su alrededor, como los papeles que las envuelven; por otra, la posición de la persona de Baroni con respecto a lo artístico, que ha hecho de su vida misma, de manera polifacética y mediante prácticas diversas, una obra de arte. Si aceptamos las proposiciones del autor de que además del narrador, el relato tiene tres personajes principales (Baroni y ambas figuras), la narración de esos contactos, de ese viaje parece abrir el relato, apertura que se realizaría mediante la incorporación de materiales circundantes, la presentación y las fotos del blog, pero también al presentar un yo que oscila hacia lo autobiográfico y al enfatizar la apertura de la novela a otros géneros que tienen en su base, tal vez arcaica, una particular relación con la realidad (el ensayo y la crónica).

Pero Sergio Chejfec está lejos de ser ingenuo al pensar estas formas de apertura y los “efectos de realidad” que podrían generar. En dos de sus ensayos presenta explícitamente como problema el exceso de realidad producido ya sea por los medios de comunicación o bien por un tipo de escritura que se piensa como funcional a un sistema. Así afirma:

Quizá como consecuencia de la proliferación de efectos de realidad desde todas las formas de comunicación gráfica y visual, con sus protocolos definidos para producir distanciamiento, inducir la ironía o excluir lo no estetizable, la literatura debe vérselas con herramientas propias y a primera vista rudimentarias. (2008c)

Y específicamente para la literatura, en su ensayo sobre Sebald:

He tomado estos ejemplos no tanto para sumar adeptos a la solución, buena o mala, que aportan, sino para mostrar, a través de sus procedimientos, el tipo de dificultad que la narración enfrenta en un mundo donde proliferan los relatos imbuidos y portadores de realidad. Subrayar los indicios de la propia artificiosidad literaria, como una forma de valerse de una realidad suficiente, parece ser un camino todavía apto que sin embargo no garantiza resultados. (2008b)

La operación de Chejfec, como estamos intentando ver, no se reduce a marcar la artificiosidad, sino que se juega en una superposición de registros que se tensionan entre sí. Abrir la obra entonces para poder “incorporar realidades humanas”, que le permiten explorar las relaciones con los paisajes culturales (que la novela reconstruye, expone a la fuerza de la suposición y perfora), incorporación que abre las posibilidades de la narración, ya que la aprehensión se basa en la posibilidad de elaborar entorno a ellas historias. No es entonces una apertura simple y funcional, ya que si hay algo que la literatura puede conservar de lo moderno para Chejfec es cierta práctica de resistencia. El elemento arcaico y el corrimiento hacia espacios no centrales, evitando los riesgos de asimilación que estas materias suponen, es entonces fundamental como, si utilizamos las categorías que nos plantea el autor, opción moral y opción estética.

### **Bibliografía citada**

- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires-Montevideo: Trilce-Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (2008). *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairos.
- Beck, U. (2008). *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Buenos Aires: Paidós.
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editorial Nacional.
- Chejfec, S. (2007). *Baroni: un viaje*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2007b). “Sobre Baroni: un viaje”. Disponible en: <http://parabola-anterior.blogspot.com>, 16/04/07.
- (2008). *Mis dos mundos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2008b). “Breves opiniones sobre relatos con imágenes”. Disponible en: <http://parabola-anterior.blogspot.com>, 17/01/08.
- (2008c). “El fracaso como círculo vicioso”. Disponible en: <http://parabola-anterior.blogspot.com>, 18/1/08.
- Foster, H. (1985). “The ‘Primitive’ Unconscious of Modern Art”. *October*. 34 (1985): 45-70.
- García Canclini, N. (2008) [1990]. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Horne, L. (2005). *Hacia un nuevo realismo. Caio Fernando Abreu, César Aira, Sergio Chejfec y João Gilberto Noll*. Tesis doctoral. Connecticut: Yale University. Disponible en: <http://www2.lib.purdue.edu:2048/login?url=http://www2.lib.purdue.edu:2118/pqdweb?did=1027483061&sid=1&Fmt=2&clientId=31343&RQT=309&VName=PQD>
- Jameson, F. (1992). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.
- Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Ludmer, J. (2010). *Aquí America latina. Una especulación*. Buenos Aires : Eterna Cadencia Editores.

Mitchell, W. J. T. (ed.) (2002). *Landscape and power*. Chicago: University of Chicago Press.

Nancy, J. (1993). *The birth to presence*. Standford: Standfor University Press.

Williams, Raymond (2001). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires : Paidós.