

**Alan Pauls, *El pasado*
Barcelona / Buenos Aires, Anagrama, 2003, colección “Narrativas hispánicas”, 553
páginas.**

Las tensiones entre lo interior y lo exterior, lo orgánico y lo inorgánico, la salud y la enfermedad atraviesan las cuatro novelas que Alan Pauls ha publicado hasta ahora. Su prosa mira el mundo desde los ojos anómalos de sus personajes masculinos, condenados a los amores difíciles y a afecciones en la lengua que obligan a la voz narrativa a construir un idiolecto paranoico que ve por todas partes la inscripción de un único signo constituido a partir de dos elementos: cuerpo y escritura.

En *El pudor del pornógrafo*,¹ el personaje-narrador era el consejero epistolar de personas apasionadas que le narraban sus experiencias eróticas. El contenido de esos relatos era descripto, a su vez, en cartas que él intercambiaba con su amada. En éstas, explicaba su trabajo como “mecanismo de *succión* de cuyo complejo engranaje mi cuerpo no es sino la principal fuente de *alimentación*”, “carradas de cartas que, recibidas, van apropiándose de mis energías, se adhieren como ventosas a mi piel y con invisibles labios extraen de mis arterias la sangre”.

Pablo Daniel F., el hombre del que se habla todo el tiempo en *El Coloquio*,² se vuelve el sospechoso principal para el grupo de policías entre quienes se desarrolla la discusión que da forma a la novela. El crimen que quería cometer este personaje contra su ex mujer, Dora D., es detenido por el pesado cuerpo de un alumno del Centro de Recuperación de Discapitados en el que ella trabaja. El texto desarrolla compulsivamente, sin usar nunca el punto y aparte, una discusión sobre un crimen que finalmente no ocurre; el referente material de ese coloquio absurdo es un cuerpo mogólico y enorme como una materia en bruto que entra en tensión con la palabra.

La tercera novela de Pauls,³ se define en la solapa (su borde) como resto de una experiencia real: “En 1992 [Alan Pauls] fue invitado por la Maison des Écrivains Étrangers a residir dos meses en el puerto francés de Saint Nazaire. *Wasabi* es la secuela de esa hospitalidad”. En el interior del relato, algunas cosas siguen las pautas convencionales de lo autobiográfico: el narrador personaje se encuentra en Saint Nazaire, invitado a una residencia para escritores; habla de su ensayo sobre *La traición de Rita Hayworth* y su mujer, como la de Pauls, lleva el nombre de Tellas. Lo que los nombres evocan aquí parece señalar algo que está en el mundo y se inscribe en la escritura. Pero el modo en el que se organiza la narración desarma lo orgánico de un universo que pudiera postularse como realista, instalando la lengua y el tiempo en los procedimientos del corte y el montaje. Así, el relato de la experiencia se tensa entre la pérdida de algo y el agregado de un suplemento impostado en el espacio que ocupaba lo que se ha perdido. Entre la pérdida y la percepción de ese resto (que, como indica la solapa, puede leerse como secuela) hay un hueco que produce un desajuste de la mirada y de la lengua.

Wasabi rodea la desesperación que produce la imposibilidad de escribir. En el puerto francés, la diferencia tipográfica que incluye otros acentos y otras marcas en las letras que las de la lengua propia, impide que el tiempo que se vive en ese lugar sea transfigurado en escritura. Esta imposibilidad deja en su lugar la historia clínica del cuerpo propio como una historia descriptiva. Así, la literatura se vive como enfermedad. En el comienzo de la novela leemos la consulta del escritor a una médica homeópata con la intención de hacer desaparecer un quiste con forma de espolón en la base de su nuca. El personaje dice circunscribir la consulta alrededor del quiste; lo que se detalla es la inscripción de ese agregado en el cuerpo, mientras que los lapsos de siete minutos que había empezado a tener desde que llegó a Saint Nazaire se omiten en la construcción del relato médico. Estas interrupciones “no eran sueños, porque los sueños [...] siempre son cantidades determinadas de tiempo, suplementos, vidas extra [...]. En cambio, cada vez que yo caía en esos agujeros, *perdía* siete minutos de vida”.

La insistencia sobre los cuerpos, tanto como los relatos instalados en la tensión entre lo orgánico y lo inorgánico parecen estallar en *El pasado*, la última novela del autor. En este relato, en el que la compulsión del narrador, las anomalías físicas y la paranoia de la mirada se convierten —dada la extensión del texto— en

¹ Pauls, Alan, *El pudor del pornógrafo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984.

² Pauls, Alan, *El coloquio*, Buenos Aires, Emecé, 1990.

³ Pauls Alan, *Wasabi*, Buenos Aires, Alfaguara, 1993.

universo, Rímini (el protagonista signado por el amor) parece atravesar el segundo círculo del infierno dantesco para detenerse en la lujuriosa Francesca, de la que obtiene su nombre. Como el de la lujuria, el mecanismo del relato podría definirse por el exceso y por el modo en el que el cuerpo aparece involucrado.

El inicio de la novela da el tiempo para que Sofía, la primera novia del personaje, reaparezca, y para que el pasado que se supone ligado a ella, se haga presente. Sofía, cuya máxima era “*poner por escrito lo que el amor vuelve imposible de decir*”, se hace lugar en la vida de Rímini desperdigando cartas que escribe sin pausa. La primera que leemos se inscribe sobre el reverso de una foto de la tumba del artista plástico Jeremy Riltse, dios adorado por la pareja, cuya obra, principalmente la serie de borradores “Historia clínica”, permite trazar las líneas conceptuales que configuran la poética del relato. Riltse ha fundado un movimiento llamado Sick Art: sus cuadros *Uña con hongo, Próstata, Vejiga, Recto, Placa, Herpes* o *Afta* despliegan los mecanismos de una teoría que procede “al revés que la homeopatía”, “de afuera hacia adentro”. “Es razonable pensar que tras agotar las afecciones que sufría en la piel, Riltse se proponía pasar a lo interior, a lo invisible, a ese reino —lo orgánico— cuyo nombre no podía pronunciar sin largar un suspiro de voluptuosa nostalgia. Y la bisagra que aseguraría ese pasaje era *Agujero postizo*”.

En un tiempo anterior a lo que se narra al principio, estaban los primeros encuentros entre Rímini y Sofía, marcados por un estallido de amor. Quinientas páginas después, la trama se cierra con el restablecimiento de su unión feliz. Como en la novela de pruebas, el inicio de la historia y el cierre parecen ser el mismo punto. Pauls postula una odisea en torno al amor de estos dos personajes, que deciden separarse después de doce años. Allí comienza el relato, y el tiempo que transcurre hasta que Rímini vuelve a Sofía configura —como el cuadro de Riltse— un agujero que en lugar de cavarse hacia lo profundo, se extiende hacia afuera como llaga, y recorre la historia de ese amor como una historia clínica. Cuando Bajtín⁴ analiza la estructura de la novela de pruebas, dice que ese desarrollo que acumula problemas entre el inicio y el cierre no deja huellas en los personajes, que se encuentran, al final, iguales que la primera vez. *El pasado*, por la forma que adopta la sucesión de situaciones incrustadas entre la anomalía (la separación) y la normalidad (la unión feliz), se presenta como huella pura; no se trata de una serie de modificaciones psicológicas que serían lo esperable después de las peripecias por las que atraviesan los personajes, sino un relato absolutamente erigido sobre una cicatriz sin psicología, sin profundidad, una inscripción en la que lo interior es lo invisible y el vértice que une lo inorgánico con lo orgánico, un agujero postizo. “Si Riltse se extirpa una llaga de la lengua y la estampa contra una tela no es para curarse; es para que la enfermedad de su lengua cambie [...]. La llaga ya no está, es cierto, pero eso no basta [...] porque la enfermedad sigue allí, persistiendo y alterándose a la vez: la enfermedad es ahora la incisión que ocupó el lugar de la llaga”.

La novela hace guiños hacia la lengua de *Wasabi* y la socava: algunas de sus escenas funcionan como pasado de *El pasado*. Cuando Rímini sufre el síndrome al que llama “mi precoz *Alzheimer lingüístico*” y cambia su trabajo de traductor por el de entrenador de tenis, el narrador dice que “perdía sus lenguas como quien pierde piel”. La piel que le sobra en la nuca al personaje de la novela anterior se vuelve una llaga en Rímini, que a medida que se deshace de las lenguas se vuelve cuerpo puro: un deportista riguroso y un amante desenfrenado. La literatura de Pauls pone en el mismo plano la escritura y el cuerpo. La lengua de sus novelas es vista primero como músculo y luego como idioma; el relato entonces se convierte en una entidad fisiológica.

Valeria Sager

⁴ Bajtín, M. “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”, en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1985.