

La zona francesa en *El pasado*, de Alan Pauls

Estela Blarduni¹

Escritor, traductor, docente y crítico de arte, Alan Pauls, considerado por Ricardo Piglia y Roberto Bolaños como uno de los más importantes narradores argentinos contemporáneos, recibió en 2003 el Premio Herralde por su novela *El pasado*.

En una entrevista a propósito de esta, señaló explícitamente cierta filiación con Borges al considerarlo “un gran maestro de la lectura que da a los escritores herramientas para manejar la cultura con cierto atrevimiento”. El procedimiento de apropiación desprejuiciada, de recreación lúcida que incorpora voces y estrategias y las hace circular en una poética personal, de juego de citas, de parodia, de incrustaciones intertextuales diversas –a menudo fragmentarias o disruptivas con referencia a una tradición o a determinados paradigmas– ha sido, fundamentalmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, una característica de la literatura rioplatense. En *El pasado*, se hace evidente en especial en la alusión a la literatura y a la cultura francesa, como parte de una experiencia a partir de la cual se localizan, se recortan y se exponen ciertos motivos, determinadas formas de sensibilidad, e ideas sobre el tiempo, el arte y el amor que constituyen el universo textual de la novela.

El relato se centra en la relación amorosa de Rímini y Sofía, más exactamente trata la experiencia del derrumbe amoroso, de la post-pasión, ya que interesa menos describir la combustión del sentimiento que sus ruinas. Ambos personajes deciden separarse tras doce años de ser la pareja cuasi perfecta. En la vida de Rímini, tres mujeres: Vera, Carmen y Nancy, suceden a

¹ UNLP - IdIHCS (CONICET) eblarduni@gmail.com

Sofía, quien, sin embargo, retorna insistente, fantasmal, como si de la pasión agotada persistieran ciertos núcleos inaccesibles a un duelo definitivo.

Stendhal y Proust

A propósito de la temática de la novela, en la que se multiplican los tópicos referidos a la pasión amorosa con sus variantes y matices: los celos, la traición, la culpa, el deseo..., Pauls se ha manifestado lector devoto de Stendhal y de Proust.

De las novelas de Stendhal, seguramente ha incidido en su obra la imperiosa búsqueda de felicidad y amor de sus héroes, su compulsión a acumular la mayor cantidad de instantes dichosos, también sus arrebatos y debates internos en una sociedad con frecuencia hostil, las máscaras que a menudo imponen a sus sentimientos y los secretos que guardan, pero fundamentalmente en *El pasado* se hacen evidentes las observaciones analíticas sobre el sentimiento, que adquieren especial relevancia en el Stendhal ensayista de *De l'amour*, con apartados referidos a las diferentes etapas que recorre un enamorado: la admiración, la incertidumbre, la indiferencia, la cólera, los celos, la esperanza, el gran mundo, las desgracias... Así, como Stendhal sostiene que el nacimiento del amor acaece de un modo accidental e inopinado: "*L'amour est comme la fièvre, il naît et s'éteint sans que la volonté y ait la moindre part*" (1993 [1822], p. 12); la tercera persona del narrador en *El pasado* esboza un concepto semejante a propósito del amor reciente entre Rímimi y Carmen: "el enamoramiento es un colapso fortuito, un suceso tan acuciado por el tiempo y el espacio como un accidente de tránsito, cuya hora y lugar es decisión del azar, nunca de la voluntad de los protagonistas" (Pauls, 2010 [2003], p. 207). También como en Stendhal, se emplea una frase de carácter impersonal que pretende la validez de una fórmula universal; dicho procedimiento se reitera en Pauls para aludir a las situaciones de ruptura: "es en las separaciones, con la baja de la marea del amor, cuando sale a la luz, como un lecho de caracoles filosos, la lógica de fuerzas que el amor disimulaba" (2010 [2003], p. 61), y vuelve a repetirse en frases referidas a la felicidad (2010 [2003], p. 186), al amor y el deseo contrariados (2010 [2003], p. 357), o a la conducta de los celosos (2010 [2003], pp. 93-94).

Pero en la novela, ya desde el título y en el empleo frecuente de una prosa cuidada, de frases largas que acumulan incidentales y subordinadas, se hace

más evidente el diálogo con *À la recherche du temps perdu*, y por supuesto también con el Proust que ha pasado por el tamiz de la literatura francesa de las últimas décadas y por escritores rioplatenses como Juan José Saer.

Si en *La Recherche* y en *El pasado* tienen especial gravitación los signos referidos al amor, ellos están influidos tanto por los signos de carácter social –más específicamente mundanos, según la denominación de Deleuze (1995, p. 30) a propósito de Proust– que permiten una contextualización, como por los que aluden al paso del tiempo y sus efectos sobre los seres, los objetos y la memoria. También en las dos obras son importantes los signos del arte, que aparecen ligados en filigrana a los del sentimiento amoroso, y como en sobre-impresión ineludible en ambos, los signos que evocan la enfermedad y la muerte.

En los dos escritores el amor-pasión es por esencia contradictorio: fuente de exaltación y placer como de sufrimiento y mentira, se halla ligado a los celos, a la ausencia y el olvido. Proust señalaba además el carácter subjetivo de las relaciones amorosas: Swann apenas conoce a Odette, la considera de una belleza vulgar, pero luego, al identificarla con la Céfora de un fresco de Botticelli, proyecta en ella la sensualidad que le despierta el arte. Este carácter supletorio de las cualidades atribuidas imaginariamente al ser amado se repite en los sucesivos amores de Marcel y emparenta a Proust con Stendhal, quien alude al febril ensueño del enamorado en su famoso concepto de la “cristalización”, ilustrado con la rama arrojada a una mina de sal en Salzburgo que, durante el invierno, en poco tiempo se cubre de cristales.

La relación amorosa de Rímini y Sofía se halla asimismo fuertemente ligada al arte, específicamente a la obra del pintor Riltse, cuyo nombre es anagrama de Elstir, el ideal del artista que Marcel conoce en la playa de Balbec. La referencia está presente, se trata solo de un punto de partida. El relato se inicia con una carta –la primera de la serie que compulsivamente escribe Sofía cuando “el amor limitaba la validez de las palabras y los gestos en vivo” (Pauls, 2010 [2003], p. 21)– donde le comunica a Rímini la muerte de Jeremy Riltse, el artista que ambos “adoraban”. Desde las carpetas escolares donde pegaban figuras de sus primeras obras, hasta el reencuentro final, Riltse está presente en las distintas etapas de la pasión. Así como en Proust la Sonata y el Septeto de Vinteuil, para Swann y Marcel respectivamente, evocan a la persona amada, una reversibilidad semejante aparece con respecto a Riltse en la pareja de Sofía y Rímini.

No se trata de un pintor impresionista como el que habría inspirado el personaje de Elstir: creador del *Sick Art*, una suerte de *body art*, el imaginario Riltse, artista maldito, –“mezcla un poco vulgar entre Bacon y Orlan” (“Una entrevista...”, 2008)– se enferma a propósito, se extirpa las partes afectadas de su cuerpo y las presenta como obra de arte. Las líneas conceptuales de su movimiento aparecen en la serie de borradores bajo el nombre de “Historia clínica”; *Uña con hongo, Próstata, Vejiga, Recto, Afta, Herpes, Placa, Agujero postizo* son algunos de los títulos que ejemplifican la relación del arte con el cuerpo y sus patologías. Un capítulo redactado a la manera de las biografías de artistas, que coteja diversos documentos y datos sobre el autor, concluye con un relato paródico de aventuras y peripecias inesperadas para ilustrar la trayectoria de la última obra del pintor que va a parar a manos del argentino publicista marido de Nancy. Como al pasar, varias alusiones a la literatura francesa: a Proust, cuando una joven prostituta vietnamita descubre en una playa de Cannes “una banda de mujeres jóvenes que comparten un almuerzo bajo el sol” y regresa “amparada por la corte de muchachas en flor a la que acaba de incorporarse” (Pauls, 2010 [2003], p. 412); a Baudelaire, en el nombre de una agencia de acompañantes, *Luxe, calme et volupté* (Pauls, 2010 [2003], p. 412); a Balzac, en referencia al cuadro de Riltse como *chef d’œuvre inconnu* del arte de nuestro tiempo.

Pero además la historia del pintor implica la de su amor trágico con Pierre Gilles, personaje que, convertido en productor de Cine Pornográfico, recita versos de Éluard (Pauls, 2010 [2003], p. 371) y del Apollinaire de *Calligrammes* (Pauls, 2010 [2003], pp. 306-307) en sus entrevistas públicas. La relación recorre un periplo tortuoso de abandono, automutilación, reencuentros y separaciones. Pauls comenta en una entrevista: “quería que el amor de Riltse y de Pierre Gilles funcionara dentro de *El pasado* como *Un amor de Swann*” (Beccacece, 2003). Si la historia de Swann, alter ego y modelo de Marcel, aparece dentro de *La Recherche* como una *mise en abîme* de la totalidad de la obra, del mismo modo la de Riltse en *El pasado* se torna una clave estética de la poética del relato y “su frenesí de autodegradación corporal es una especie de réplica a escala orgánica, del calvario pasional de Rímimi y Sofía” (Schettini, 2003).

No casualmente, una frase que pronuncia Sofía: “Somos una obra de arte” (Pauls, 2010 [2003], p. 58) señala el inicio de la decisión de separación

y el de un recorrido en el que la experiencia amorosa, aparentemente extinguida, no deja de asociarse a lo patológico en un tiempo absolutamente exagerado, saturado, centrifugado, que nunca da lugar a la percepción del tiempo en estado puro como hacia el final de *La Recherche*, en que héroe y narrador se unen y el éxtasis de la memoria funde pasado y presente.

Para Rímini, “atravesar el cambio de era geológica” (Pauls, 2010 [2003], p. 128), que implica la extinción de un amor de doce años, conlleva el intento de una amnesia voluntaria que anule todo lo que evoque el pasado; sin embargo, los signos del mundo sensible, como en Proust la magdalena sumergida en la taza de té, el campanario, las baldosas desiguales, la servilleta almidonada, o el ruido de la cuchara, lo remiten a la intensidad de una experiencia en el choque de dos magnitudes de tiempo:

alzaba de pronto los ojos y descubría y se llevaba por delante un cartel con el nombre de un bar, el afiche de una marca de ropa, la boca de una estación de subte, la portada de un libro exhibido en una mesa en la vereda... y sentía que de la mano de uno solo de esos signos banales un bloque entero de pasado, surgiendo de la noche sin aviso, hacía crujir su alma con una violencia brutal, como si fuera a partirla en dos. (Pauls, 2010 [2003], p. 128).

La asociación entre amor y enfermedad se intensifica progresivamente en el relato; así como Swann pensaba de su amor por Odette que “*n’était plus opérable*” (Proust, 1988, 303), Rímini, quien emplea el oxímoron “dulce veneno” (Pauls, 2010 [2003], p. 208) y “estocada de amor” (Pauls, 2010 [2003], p. 209) para referirse a la pasión naciente, se propone “extirpar” (Pauls, 2010 [2003], p. 96) a Sofía de su vida. Y si bien ella padece algunas manifestaciones físicas de estados patológicos, en Rímini éstos se patentizan crecientemente, a medida que sus experiencias amorosas y el erotismo exacerbado se suceden: con Vera se hace adicto a la cocaína, que se torna tan imprescindible para cumplir con su trabajo de traductor como la excitación inducida por la lectura de *Les onze mille verges* de Apollinaire, parodia surrealista de Sade; con Carmen es víctima de lo que denomina su “Alzheimer lingüístico”, que le hace olvidar los idiomas que conocía; separado de ella y sin poder ver a su hijo, cae en el abandono y la abulia crecientes. Recuperado físicamente por un instructor, ofrece a Nancy, a quien desprecia por su “perseverancia

en la bajeza” (Pauls, 2010 [2003], p. 430), su disponibilidad para el coito frenético y, en un razonamiento que juega con los conceptos de la santidad en la perversión del Sartre de *Saint Genet*, dice: “*estar ahí*”, “como los santos que besan una llaga (...) para contemplar la desnudez de su alma seca (...), del horror puro” (Pauls, 2010 [2003], pp. 430-431). A menudo llora, sufre desmayos y adolece de una suerte de inercia que va *in crescendo*, al punto que, finalmente, acepta con impasible docilidad una nueva vida junto a Sofía: pareciera una suerte de alma en pena como la otra Rímimi, Francesca, del Círculo de los lujuriosos del Infierno de Dante, condenada a flotar con su amado arrastrada por el viento.

Roland Barthes

En la novela hay preponderantemente alusiones a dos Barthes: el que se ocupó del lenguaje que surge en torno al amor, en *Fragments d'un discours amoureux* y el que alude a la muerte a propósito de la fotografía, en *La Chambre claire*, obra precedida por el Seminario sobre Proust y la fotografía.

El hábito de Sofía de comunicar mediante mensajes o cartas lo que no ha podido expresar personalmente continúa durante los años de separación. A pesar de las variantes, persiste una exigencia imperiosa: ambos deberían revisar las fotos de su pasado y decidir cómo repartirlas. Este doble intento genera de parte de Rímimi un doble rechazo: ignorar los mensajes de Sofía y no acceder a su petición.

Son varias las figuras de la Tópica amorosa descrita por Barthes que aparecen en *El pasado* (Gradiva, Dedicatoria, Informante...). Me interesa citar dos fragmentos que aluden a la carta: “*comme désir, la lettre d'amour attend sa réponse; elle enjoint implicitement à l'autre de répondre, faute de quoi son image s'altère, devient autre*” (Pauls, 2010 [2003], p. 189); “La comprensión es un don que exige respuesta. Si no produce alguna forma de intercambio se extingue sin remedio, y cuando se extingue, en el mismo suelo donde antes florecía la tolerancia, nace la dureza seca y árida de la guerra” (Pauls, 2010 [2003], pp. 96-97). De algún modo ambas frases sintetizan parte del largo periplo que recorren Rímimi y Sofía.

Por otra parte, Rímimi quien rechaza repetidamente revisar las fotografías de ambos que atesora Sofía, durante un viaje a Brasil, en una feria de libros, descubre un ejemplar con la biografía de Caique de Souza Dantas, un

actor muerto prematuramente de sida que la pareja había frecuentado. En una de las fotos que contiene el libro, se descubre cerca del actor junto a Sofía, ambos mirando a la cámara. Dolorosamente lo acecha una certidumbre: “la evidencia de *no haber muerto con él, con ellos, con Caique,...* pero también con ese Rímini y esa Sofía que habían quedado impresos en la foto interior, momificados para siempre” (Pauls, 2010 [2003], p. 252). Comprende entonces su negativa y su aversión a ser fotografiado con otros. Si Barthes asocia la fotografía con la muerte y considera que su efecto no es el de restituir el pasado, sino testimoniar lo que ha sido: “Ça-a-été” (1980, p. 120), en la novela se alude ese concepto con el agregado de la experiencia subjetiva: “miraba una foto y no decía: Esto que miro sucedió; decía: Esto que miro sucedió y ha muerto y yo he sobrevivido” (Pauls, 2010 [2003], p. 252).

El reencuentro y Adela H

Cuando finalmente Sofía y Rímini vuelven a estar juntos, el hecho de que éste comience a clasificar espontáneamente el álbum que contiene las imágenes de ambos es para ella la prueba inobjetable de que ha recuperado la salud, ha vuelto a recordar, luego de tantos años de haber considerado “que todas sus posibilidades de sobrevivir dependían de su capacidad de olvidar” (Pauls, 2010 [2003], p. 536).

La importancia del recuerdo del pasado signa la cuarta y última parte del relato. La alusión a Proust se refuerza particularmente cuando Sofía, rememorando a Marcel con Albertine, llama a Rímini: “mi Prisionero” (Pauls, 2010 [2003], p. 508). Ella ha fundado una sociedad de Mujeres que Aman Demasiado, cuya sede se llama Adela H.; Rímini, único varón en las reuniones, oye constantemente las expresiones: “archivo, capital mnémico, administración del pasado” (Pauls, 2010 [2003], p. 538), así como el giro: “*hacerles una memoria a los hombres*” (Pauls, 2010 [2003], p. 538), empleado por Sofía.

Las referencias literarias y artísticas relacionadas con enamoradas sufridas abandonadas por los hombres se suceden en el acto de inauguración del Adela H.: hay una Penteseila declamando su pasión por Aquiles, pero además una mujer que escenifica a Cocteau “recitando un pasaje de *La voz humana*, o más bien vociferándolo al tubo de teléfono que sostenía a la altura de sus ojos, como si fuera la cabeza cortada del hombre que una vez más la había abandonado” (Pauls, 2010 [2003], p. 545).

La alusión a la obra de Cocteau, sin mencionarla, había aparecido antes en la evocación de Rímimi de un monólogo que había presenciado en soledad cuando niño, durante una excursión escolar en la que su maestra, la señorita Sanz, hablaba ante un teléfono público. Descripta como “su primera epifanía erótica”, las palabras que escuchó decir a la señorita Sanz sumida en llanto, sintetizaban el drama de Cocteau.

Pero fundamentalmente en la última parte de la novela es definitiva la alusión a Adela H., Adèle Hugo, la menor de las hijas de Victor Hugo, cuya historia se vio opacada por la muerte trágica de su hermana Léopoldine. Se parte de “*L’Histoire d’Adèle H.*” (1975), de François Truffaut. La película está inspirada en los hechos reales, referidos por Adèle en el *Diario* que escribe a partir del exilio de la familia en Guernesey, donde conoce al amor de su vida y detonante de sus desequilibrios mentales: el oficial de la marina británica Albert Pinson. Durante diez años Adèle sigue obsesivamente al hombre que antaño le había propuesto matrimonio y que luego la había rechazado e ignorado. Su loco peregrinaje la lleva hasta Halifax, en Nueva Escocia y a Barbados, sin que la familia conozca su paradero. Cambiando sucesivamente de identidades y cayendo finalmente en la locura, concluye su vida internada en un hospital psiquiátrico.

Las escenas de la película que en una de sus primeras salidas Sofía y Rímimi habían visto juntos, son descriptas pormenorizadamente. No es la primera vez que se menciona el cine relacionado con la historia de amor de ambos²¹, pero el caso Adela H., presente en el inicio y en el final de su relación, figura claramente como otra *mise en abîme* de su propia historia que, por otra parte, concluye con una lógica que reniega del realismo e instala a ambos en un universo suprarreal.

A diferencia de la trilogía posterior: *Historia del llanto* (2007), *Historia del pelo* (2010) e *Historia del dinero* (2013), autoficciones que sondean la sociedad argentina de los setenta, *El pasado* fue escrita desde una postura intimista y extrema, centrada en el amor como absoluto, “quizá el secreto de la repercusión que tuvo es que se trata de una novela anacrónica, extemporánea. Trae a colación valores o imaginarios románticos que no están demasiado en

²¹ Se menciona a Cassavettes, “El amor es un torrente continuo”, y la escena de los techos de la catedral de “Rocco y sus hermanos” de Luchino Visconti.

circulación hoy” (Dema, 2009), decía Pauls en una entrevista. Podemos relacionar este concepto con el del anacronismo en Barthes, que en el prefacio a *Cómo vivir juntos* Pauls describe como verdadero arte del *contratiempo*:

introduce lo viejo en lo nuevo según una lógica de espiral, enemiga de sucesiones, relevos, progresos, haciéndolo volver, paradójicamente, en una posición *original* y al mismo tiempo “corta” el tejido homogéneo del presente con una intrusión inesperada, inyectándole la dosis de discontinuidad necesaria para impedir que “prenda”, cuaje, se imponga como puro presente (Pauls, 2010 [2003], p. 20).

Tal, creo, es el efecto que él mismo logra en *El pasado* al dialogar con la literatura y la cultura francesas en un logrado arte del *contratiempo*.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. París: Seuil.
- Barthes, R. (1980). *La Chambre claire. Note sur la photographie*. París: Gallimard - Seuil.
- Beccacece, H. (2003). Estrategias del amor que no cesa. *La Nación*, 30 de noviembre. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/549916-estrategias-del-amor-que-no-cesa>
- Castillo, M. (2008). Una novela es un territorio. *Manos a la obra*, 17 de abril de 2008. Recuperado de <http://jmarconsuscribanias.blogspot.com.ar/2008/04/una-novela-es-un-territorio.html>
- Deleuze, G. (1995). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Dema, V. (2009). Alan Pauls: “el amor está muerto desde el minuto uno”. *La Nación*, 22 de junio. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/1140344-alan-pauls-el-amor-esta-enfermo-desde-el-minuto-uno>
- Fresán, R. (2011). El oficio del escritor con Alan Pauls. *Casa Amèrica Catalunya*, 4 de julio de 2011. Recuperado de <http://americat.barcelona/es/el-oficio-de-escriptor-con-alan-pauls>
- Pauls, A. (2005). Prefacio. En R. Barthes, *Cómo vivir juntos* (pp. 9-21). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Pauls, A. (2010) [2003]. *El pasado*. Barcelona: Anagrama.
- Proust, M. (1988). *Du côté de chez Swann*. París: Gallimard.
- Sartre, J-P. (2003). *Saint Genet, comediante y mártir*. Buenos Aires: Losada.

- Schettini, A. (2003). Algo muy personal. *Página 12*, 7 de diciembre
Recuperado de [https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/
libros/10-838-2003-12-11.html](https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-838-2003-12-11.html)
- Stendhal (1993) [1822]. *De l'amour*. París: Flammarion.