

## ABSTRACT

Title of Thesis: ALAN PAULS: POÉTICAS DEL ANACRONISMO

Luis Fernando Charry, Doctor of Philosophy,  
2016

Thesis Directed By: Professor Laura Demaría,  
Department of Spanish and Portuguese

Alan Pauls (b. 1959) is an Argentine novelist and essayist. His works have barely been studied outside of Latin America; therefore, my work will be one of the first to focus critically and theoretically on his oeuvre and raise awareness of his importance to Contemporary Latin American Literature. The fundamental concept of my thesis is anachronism, which I develop by investigating the ways in which the present and the past are interconnected in the same temporal space. My dissertation has two interconnected parts. In the first, I propose an approach to Pauls' literary work that emphasizes its engagement with literary and cultural theory. Specifically, I analyze how Pauls' first novels –*El pudor del pornógrafo* (1984), *El coloquio* (1989), *Wasabi* (1994)– are strongly influenced by various theoretical discourses, especially the work of Roland Barthes. The guiding question of my dissertation's first part is how one can narrate a fictional text without strictly appropriating narrative devices. Namely, I suggest that Pauls' conception of literature is inevitably related to critical discourse.

In the second part, I study a trilogy that Pauls wrote about the 1970s in Argentina: *Historia del llanto* (2007), *Historia del pelo* (2010), and *Historia del dinero* (2013). Here I focus on how Pauls uses the 1970s to propose a new conceptualization of the “political.” For Pauls, the “political” is not represented in the great events of a particular time but rather in the “effects” that these events produce; these effects are minor, almost imperceptible, and for that reason much more powerful as a literary event mechanism per se. From my point of view, this new conceptualization of the “political” contains in itself a problematic issue: the articulation between personal experience, history, and fiction. In conclusion, this interrelation between theory, politics, history, and fiction defines the path of my dissertation, which would have been just the “starting point” in my personal attempt to reconfigure the map of the Latin American literary contemporaneity.

ALAN PAULS: POÉTICAS DEL ANACRONISMO

by

Luis Fernando Charry

Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the  
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy  
2016

Advisory Committee:  
Professor Laura Demaria, Chair  
Professor Hernán Sánchez Martínez de Pinillos  
Professor Eyda Merediz  
Professor Carmen Benito-Vessels  
Professor Ernesto Calvo

© Copyright by  
Luis Fernando Charry  
2016

# Dedicatória

Para Natalia

## Agradecimientos

Quiero agradecerle especialmente a Laura Demaría.

Y también a los miembros del comité: Hernán Sánchez Martínez de Pinillos, Eyda Merediz, Carmen Benito-Vessels y Ernesto Calvo.

# Índice

Dedicatoria.....	ii
Agradecimientos .....	iii
Índice.....	iv
Introducción. Materiales anacrónicos: trazados de un devenir.....	1
Capítulo I. Cruces diagonales: el discurso crítico en el discurso literario .....	23
<u>1. Problemas alrededor de la indeterminación del narrador</u> .....	39
Primer problema.....	39
Segundo problema .....	52
<u>2. Límites del agenciamiento de enunciación</u> .....	63
Capítulo II. Rupturas lineales: algunas consideraciones sobre la parodia .....	83
<u>1. La parodia y lo epistolar</u> .....	88
<u>2. La parodia y lo policial</u> .....	109
Capítulo III. Disfraces, pelucas, muertos: representaciones de la historia en la contemporaneidad.....	141
<u>1. Principios elementales</u> .....	147
<u>2. Otros principios no tan elementales</u> .....	174
Conclusiones. Últimas radiaciones anacrónicas: hacia otro porvenir.....	205
Bibliografía .....	216

## Introducción. Materiales anacrónicos: trazados de un devenir

Es evidente que Alan Pauls no ha sido un oscuro objeto del deseo para el *establishment* académico norteamericano: su nombre (es decir: su obra) escasamente figura en los catálogos de las principales publicaciones especializadas<sup>1</sup>. En concreto, solo se lo menciona en tres tesis doctorales sobre narrativa latinoamericana –además de ser el eje central de un par de artículos críticos; el resto del material publicado hasta la fecha podría encajar con naturalidad en el apartado de la reseña periodística<sup>2</sup>. En Hispanoamérica, por otro lado, no se presenta tal “omisión” sino más bien una suerte de “canonización” efectuada en tres *tempos* inequívocamente localizables: los dos primeros en Argentina y el último en España. Por el bando argentino participan, en un doble movimiento casi paralelo, Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo. Piglia, poco después la publicación de *El pudor del pornógrafo*, afirma: “El surgimiento de Alan Pauls es

---

<sup>1</sup> Alan Pauls nació en Buenos Aires, Argentina, en 1959. Es escritor, periodista, crítico, guionista y actor de cine. Ha sido profesor de teoría literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y fundador de la revista *Lecturas críticas*. Fue jefe de redacción de la revista *Página/30* y subeditor de “Radar”, suplemento dominical del diario porteño *Página/12*, con el que sigue colaborando ocasionalmente. Entre septiembre y diciembre de 2009 fue *visiting professor* en la Universidad de Princeton (USA). En la actualidad integra el consejo asesor de la revista *Otra parte*, presenta el ciclo de cine independiente *Primer Plano* por la señal de cable I-Sat y planea escribir, en compañía del cineasta Hugo Santiago, el guión *Buenos Aires no existe*, una crónica conjetural sobre los nueve meses que Marcel Duchamp pasó en Buenos Aires en 1918.

<sup>2</sup> Las tesis doctorales son: “Borges y las subversiones del género policial en Latinoamérica”, de Miguel Rivera-Taupier, “El amor después del amor: Narrativas del abandono amoroso en la Argentina poscrisis de 2001” de Julio Ariza y “La condición traductora: Sobre los nuevos protagonistas de la literatura latinoamericana” de Martín Gaspar. En el apartado de los artículos críticos: “Aproximación a ‘Wasabi’, de Alan Pauls”, de Marcelo Méndez (*Hispanamérica*, año 37, No. 111, diciembre de 2008, pp. 103-107) y “Cartografía en la ciudad de la furia: ‘El caso Berciani’, de Alan Pauls”, de Miguel Rivera-Taupier (*Hispanamérica*, año 40, No. 119, agosto de 2011, pp. 35-43).

lo mejor que podría haberle pasado a la literatura argentina desde la estrella de Manuel Puig”<sup>3</sup>. Y Sarlo, desde otro frente de ataque, confiesa: “Leo *El coloquio*, de Alan Pauls. Una novela inédita que compensa la incomodidad de los originales encuadernados en su carpeta de espiral con la gratificación elitista, secreta, de leer textos antes de que sean publicados. Leo de corrido hasta la página 33, luego falta la 34. De todas formas sigo leyendo” (“Un relato inconsumible”, 442). Este doble movimiento tiene un “componente afectivo” adicional: tanto Piglia como Sarlo no solo son dos referentes de culto dentro de la intelectualidad argentina sino también dos puntos cardinales (insoslayables) dentro del universo intelectual de Pauls; de ahí que nunca haya vacilado a la hora de confesar quiénes son sus maestros:

La gente que me formó o de la que estuve cerca durante la dictadura: Beatriz Sarlo, Jorge Panessi, Ricardo Piglia, los intelectuales que ya no podían trabajar en el marco institucional. Estudiaba con Josefina Ludmer en grupos privados, nos reuníamos en su casa a la que llegábamos de a uno, en secreto: en el 76, 77 había toque de queda y más de dos personas no podían estar en la calle porque eso se consideraba como una asociación ilícita. Tratábamos de que no se notara un movimiento regular pero era raro porque Josefina vivía a 20 metros del Batallón 601, uno de los lugares más siniestros de la represión. Esa fue una experiencia determinante: yo soy un hijo de la universidad de las catacumbas. (“Cuando la literatura reproduce la lógica política, pierden las dos”)

---

<sup>3</sup> Desconozco la procedencia directa de esta cita pero sé que está en las contracubiertas de los primeros libros que Pauls publicara en España.

¿Qué significarían entonces las palabras de Piglia y Sarlo, ese doble movimiento, esa doble “bendición” con aires de “canonización”? En principio, al menos, dos cosas: un grado de aceptación y vinculación. O mejor dicho: aceptación por parte de una instancia mayor (la *crème de la crème* de la academia bonaerense) a la que a su vez se lo vincula automáticamente. Después de todo, ser aceptado equivale a adquirir una especie de salvoconducto para poder inscribir(se) más adelante una obra en el territorio borroso de una tradición<sup>4</sup>. En este caso, en el caso de Pauls, hay sin embargo un detalle no del todo insignificante: el proceso de aceptación y vinculación (la llave maestra de la canonización) se consolida “primero” en el interior de la academia, a pesar de que el ámbito académico suele celebrar “después” de las celebraciones de los ámbitos literarios o periodísticos (y, como ya dije al comienzo, esto es aún más notorio en la academia norteamericana; Pauls es uno de los muchos ejemplos; el otro –el último– vendría a ser Roberto Bolaño). De manera que Pauls “sale” de la academia y es “proclamado” por la academia (no estoy insinuando que sea un crimen ni mucho menos un motivo de descrédito<sup>5</sup>); pero en España el proceso de canonización difiere un poco ya que se consolida desde el ámbito literario.

---

<sup>4</sup> Sobre la idea de “tradición” me detendré en profundidad posteriormente.

<sup>5</sup> En una entrevista con Martín Kohan, Rodolfo Fogwill reconoce: “(...) si yo escribiera lo que pienso de *El pasado* de Alan Pauls, cometería un filicidio. Porque Alan, sí, no es un par para mí, es casi un hijo, porque lo conocí a los dieciocho años, cuando él era alumno de Piglia, laburaba conmigo en mi oficina... Él le dijo una vez a mi hijo que yo era como un padre para él (...)” (“Fogwill en pose de combate”). Y hablando ya propiamente de la novela en cuestión: “Yo soy el personaje. El primer hombre que usó calzado náutico, lapicera Mont Blanc, Dupont. Además, soy el eje, porque soy el tipo que hace aparecer después el cuadro de Ritse. Digo, él hace un parricidio malo, porque a lo largo de todo eso, hace la misma operación de Borges: que los mocasines, que la modernidad, que la droga, que esto, que lo otro, que el yate, que la regata Río de Janeiro-Ciudad del Cabo. Todo eso. Y en ningún momento dice que yo escribo mejor que él. Y eso es lo primero que tendría que decir. Yo digo, por ejemplo, él sabe

A raíz de la publicación de *El pasado*, el “rumor” sobre la “inexistencia” de Alan Pauls (un rumor que se venía afianzando en España, donde se decía que era una invención de un grupo de escritores radicados en Cataluña: Enrique Vila-Matas, Rodrigo Fresán, Roberto Bolaño, entre otros) de golpe se derrumba cuando el propio Alan Pauls llega a Barcelona para la presentación de su novela. En la presentación Enrique Vila-Matas baraja incluso la posibilidad de decir que él es Alan Pauls y que ha enviado *El pasado* con el propósito de ganar el Premio Herralde por segunda ocasión consecutiva. Previsible *boutade* de complicidad gremial, lo cierto es que de todos los elogios, tal vez el más significativo, el de mayores repercusiones (el broche de oro del proceso de canonización), haya sido el de Roberto Bolaño:

Recuerdo una carta que me escribió hace ya mucho tiempo el señor Alan Pauls. Me decía en ella que se había ido con su mujer –y presumiblemente con su niña– a una comuna hippie uruguaya. No a vivir, aclaraba, sino a pasar unos días. Durante esos días lo único que hizo, eso entendí tras leer su carta diez veces, fue terminar de leer una novela larga y contemplar una especie de duna que el viento cambiaba de sitio de forma más que perceptible. Pero lo raro fue que nadie se daba cuenta de ello. En fin, eso suele pasar, querido señor Pauls, pensé tras la lectura número diez. Es usted uno de los mejores escritores latino-

---

mucho más francés que yo. Punto. El tiene una mejor formación académica que la mía, que es nula. Eso lo reconozco. Pero yo sigo diciendo que yo escribo mucho mejor que él. Que si vamos a un taller literario, con alguien, el alumno estrella voy a ser siempre yo, porque me van a dar un ejercicio y yo una página se la hago en tres minutos, cuando él empieza a pensar con qué estrategia abordar –abordar subrayado– el texto. ¿Entendés?” (“Fogwill en pose de combate”).

mericanos vivos y somos muy pocos los que disfrutamos con ello y nos damos cuenta. (209)

Esta declaración pertenece al texto “Ese extraño señor Pauls”, incluido en *Entre paréntesis*, primer libro póstumo de Bolaño publicado en la editorial Anagrama en 2004. Unos meses atrás, esa misma editorial le otorga el Premio Herralde de Novela a Alan Pauls por *El pasado*. Las coincidencias no terminan sin embargo ahí; la “novela larga” que Pauls leyera en aquella “comuna hippie uruguaya” era *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, ganadora del Premio Herralde de Novela en 1997. Al menos eso se desprende de la siguiente declaración de Alan Pauls contenida en “La solución Bolaño”<sup>6</sup>:

(...) ¿Qué pasó durante ese fundido a negro? Pasó *Los detectives salvajes*. Pasó que la novela de Bolaño, que empecé a leer en un rancho inundado de Cabo Polonio, una playa sin luz eléctrica del Uruguay, y terminé, creo, frente a un semáforo en rojo particularmente paciente de la avenida 9 de julio de Buenos Aires, a bordo de un Renault 4 blanco como los que la fábrica Renault ha discontinuado en las grandes capitales del tercer mundo pero sigue fabricando en París para que los franceses, según la costumbre que inauguraron en mayo de 1968, los hagan arder en las manifestaciones callejeras –pasó que la novela de Bolaño me inculó su virus masivo y me convirtió. (63)

---

<sup>6</sup> Este texto fue leído inicialmente en el “Encuentro Internacional sobre Roberto Bolaño” realizado en la UNAM el 8 de abril de 2006, y recopilado más tarde en los libros *Bolaño Salvaje* y *Temas lentos*; cito la versión de este último.

De cualquier modo valdría la pena pensar ahora si no hay otro mecanismo más “efectivo” (el flujo de omisiones y canonizaciones nunca ha sido del todo confiable) a la hora de abordar la obra de Alan Pauls. Quiero decir: ¿cómo se lo podría leer “fuera” de esos dos “órdenes establecidos”? ¿Cuáles serían los verdaderos alcances de aquella “lectura descontaminada”? ¿Por qué sería productivo “abrir” la obra hacia otros ámbitos críticos? De estas preguntas se podría desprender asimismo una última pregunta, o, mejor dicho, “la” pregunta: ¿Por qué escribir una tesis “solo” sobre Alan Pauls? Aunque la respuesta parezca escandalosamente escueta, tiene dos variantes: por un lado, se trata de una obra “incómoda” (sobre esta “incomodidad” ahondaré desde distintos enfoques a lo largo de las siguientes páginas) dentro del panorama de la literatura latinoamericana de los últimos años, en concreto de un autor nacido a finales de la década de los cincuenta. Este rasgo de incomodidad es tan insólito, tan radical, tan rotundo, que no creo que haya un caso similar con el que pudiera compararlo en un mismo estudio crítico. Es posible que la obra de Pauls tenga algunos puntos de contacto con las obras de Mario Bellatin, de Sergio Chejfec, de Juan José Becerra, entre otros, pero esos puntos de contacto son tan intermitentes que no me permitirían agruparlos bajo una misma serie de problemas teóricos (o al menos no sin forzar el procedimiento, la línea de análisis, las hipótesis inaugurales). En algunos aspectos (la anulación de la trama) Pauls y Chejfec coinciden, pero en otros (la enfermedad como motor de la ficción) solo coinciden Pauls y Bellatin. Y hay muchos más atenuantes en esta misma línea.

Por otro lado, esta imposibilidad de leer a Pauls “con” otro escritor (u otros escritores) se manifiesta de forma mucho más vehemente en su confrontación frontal

(frontalmente productiva, quiero decir) con la contemporaneidad. ¿Cómo opera tal confrontación? ¿Por qué es productiva? Esencialmente no porque sea el “único” escritor latinoamericano de su generación que está “interrogando” todo un momento histórico en el interior de su obra, sino más bien por el “modo” a través del cual se lleva a cabo aquel interrogatorio (y si digo interrogatorio puedo decir también cuestionamiento, fricción, choque, lucha). Para Pauls el modo, sobre todo el modo, es lo que valida en última instancia cualquier “discusión” con el presente (y el pasado), y en su confrontación privada el modo tiene un nombre propio: el anacronismo. Esto es lo llamativo, lo particular, lo estimulante en su confrontación. A partir de ahí, a partir de esa delibera vocación por “ser” anacrónico (es decir: por fijar los mecanismos del anacronismo a su máquina de guerra programática), se podría establecer entonces una cierta reconfiguración del mapa de lecturas de la contemporaneidad latinoamericana. Al fin y al cabo “ser” contemporáneo –plenamente contemporáneo– implica “ser” a su vez anacrónico. Y ¿qué quiero decir cuando digo “contemporáneo”, cuando digo “anacrónico”? En su ensayo “¿Qué es lo contemporáneo?”, Giorgio Agamben apunta:

La contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es *esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo*. Quienes coinciden de una manera demasiado plena con la época, quienes concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos ya que, por esta precisa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella. (18-19)

Esta definición puede ser parte de una respuesta provisoria, ampliable, dispuesta a circular en diversas direcciones ya que exhibe varios rasgos fecundos: “distancia”, “desfase”, “anacronismo”. Entre los tres conforman una especie de base triangular sobre la que se afianza en buena medida esta definición. El primero contiene una explícita relación con el célebre método del “distanciamiento brechtiano” (del cual Benjamin –mentor espiritual de Agamben– hartó profundizara). Si me refiero al distanciamiento, si decido trasladar este concepto al presente trabajo por medio de la óptica de Agamben, no lo hago con el propósito de referirme a ningún tipo de “compromiso” social o político, ni tampoco con el ánimo de vincularlo con la “catarsis”. Cuando me apropio de este concepto quiero subrayar esencialmente una cualidad producida por el propio efecto de distanciamiento, es decir, por el predominio de las ideas sobre las acciones. En el fondo se trata de una reducción, de una imposición de jerarquías a través de la cual la acción queda relegada en virtud del dominio de la idea. A partir de esta consideración todas las decisiones, todos los recursos, todas las técnicas estarán supeditadas a la presencia de la idea, o, si se quiere, de la presencia masiva de ideas. Ideas en relación con “una” obra específica, e ideas, también, sobre otras obras con las que esa obra específica elabora su propio régimen de construcción literario.

En cuanto al “desfase”, el propio Agamben lo desarrolla en este mismo ensayo con escasas variantes: “Pertenece en verdad a su tiempo, es en verdad contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con este ni se adecua a sus pretensiones, y entonces, en ese sentido, es inactual (...)” (18). ¿Inactual? ¿Desfase? De cualquier manera se trata de términos prácticamente intercambiables cuyo significado

conduce sin interferencias al anacronismo, o, mejor dicho, cuyo significado “es” la esencia conducente (encandiladora lexicografía fundante) del devenir-anacrónico. En concreto, de un devenir en términos estrictamente deleuzianos: “Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación” (“La literatura y la vida”, 11). El devenir como ese espacio colindante e inacabado donde se conserva y se fortifica, donde se limita y se expande, donde progresa en su lucha por no establecerse para seguir progresando. El devenir, pues, viene a cerrar (aunque no cierra) la base de la definición de Agamben, y esta definición podría ser de alguna manera la base lateral para acceder, bajo una perspectiva innovadora, a la totalidad de la obra de Alan Pauls. De ahí que me parezca pertinente partir de esta definición de contemporaneidad, pero no solo con la intención de delimitar el marco teórico sino también de expandir e iluminar ciertas “zonas de análisis” altamente conflictivas, en especial aquella zona donde el ímpetu del anacronismo se transforma en la fuerza hegemónica de la experiencia literaria.

En efecto, la contemporaneidad de Pauls alcanza uno de sus mayores grados de representatividad a través del afianzamiento de sus tics, de sus desvíos, de sus neurosis incisivas e incurables como lector-anacrónico. Para consolidar este proceso de representatividad, Pauls (el lector-anacrónico-Pauls) ejecuta dos maniobras: por un lado, se desplaza hacia una especie de “limbo histórico” donde palpita el eco de la modernidad y las vanguardias europeas. De este desplazamiento solo le interesa, en concreto, el “trasfondo”, la “profundidad” de las “formulaciones” (y en menor medida, claro, en una medida casi accesoria, la terminación del producto). Así, podría sus-

cribir radiante el punto de vista de Guillermo de Torre: “Los credos de la vanguardia son sus obras teóricas. Quiero decir que lo más representativo de ella está en sus manifiestos, en sus efusiones *yoístas*. De ahí que la obra de toda vanguardia, en su momento más típico, haya sido esencialmente lírica y teórica” (24). Si hay teoría, el “yo” entra en éxtasis. Que equivale a decir que entra en conflicto: el yo, por su calidad, siempre está formulando “especulaciones” e “ideas”.

Pero este proceso de representatividad quedaría incompleto si no reafirmara al mismo tiempo la inscripción de su obra, de su propia obra literaria, de esa obra que “aún” no ha sido escrita y que debe entrar en el futuro en un acuerdo tácito de correspondencias con la tradición. A este nivel solo exige una condición: que el acuerdo tenga implícito la marca del conocimiento. En esta misma línea de exigencia irían las palabras (Pauls quizás no las rechazaría) de Peter Bürger: “Las objetivaciones intelectuales no equivalen a hechos; están mediadas por la tradición. De eso se desprende que el conocimiento de la literatura solo puede producirse por el camino de la discusión crítica con la tradición” (35). En cierto sentido la tradición vincula, encadena, insinúa contactos a veces no del todo expresos, tal como se desprende, por ejemplo, de la lectura de “Kafka y sus precursores”. Síntoma de la visibilidad, Kafka, que no es cronológicamente el primero, es sin duda el eslabón insustituible, el único eslabón por el que se puede sistematizar el examen de Borges, o sea, la genealogía de Kafka. Dice Foucault:

Si interpretar fuera sacar lentamente a la luz una significación enterrada en el origen, sólo la metafísica podría interpretar el devenir de la humanidad. Pero si interpretar es apropiarse, violenta o subrepticia-

mente, de un sistema de reglas que en sí mismo no tiene significación esencial, e imponerle una dirección, plagarlo a una nueva voluntad, hacerlo entrar en otro juego y someterlo a reglas secundarias, entonces el devenir de la humanidad consiste en una serie de interpretaciones. Y la genealogía debe ser su historia: historia de las morales, de los ideales de los conceptos metafísicos, historia del concepto de libertad o de la vida ascética, como emergencia de interpretaciones diferentes. Se trata de hacerlas aparecer como acontecimientos en el teatro de los métodos. (41-42)

Deleuze, por su parte, puntualiza con inusitada claridad: “Genealogía quiere decir a la vez valor del origen y origen de los valores” (*Nietzsche y la filosofía*, 9). Sin Kafka, pues, no hay genealogía. O mejor: sin Kafka, no hay genealogía “visible”. Con todo, esta cuestión de los linajes, de las genealogías me interesa a la hora de reforzar el planteamiento primordial que presentara al principio del presente trabajo: ¿Qué es lo que Pauls hace en el fondo “visible” en la contemporaneidad? ¿Acaso aquella “visibilidad” se encuentra únicamente circunscripta a lo literario o se dispara en otras direcciones artísticas? ¿Cómo se despliega entonces aquel orden asociativo a partir de la mera inclusión de su nombre?

Paralelamente, Pauls “legitima” el conocimiento de sus linajes literarios. De ahí que su conocimiento (el “ojo crítico”, dijéramos, según la sabiduría popular) no solo se manifieste explícitamente en su faceta como ensayista sino en especial en su faceta como narrador, donde deja algunas pistas no del todo ocultas de su determinación por incorporar a su *corpus* narrativo, bajo un sigiloso manto revisionista, una

parte esencial (esencial porque “es” privada) de la tradición literaria argentina. Con razón Beatriz Sarlo sostiene en relación con *El pasado*: “(...) es una *summa* de la literatura argentina de los últimos cincuenta años. Quiero decir: Pauls ha leído esa historia y elige en ella entre quienes han escrito qué cosas del mejor modo; en consecuencia, la desarma y la reorganiza, a veces de modo difícil de reconocer, otras de manera bien explícita y quizás a pesar suyo” (447). Desarmar y reorganizar: dos verbos por cierto bastante sintomáticos, transparentes, indicativos de la efervescencia clásica de toda vanguardia cuyo preámbulo estaría determinado por la “elección”. (Dice Sarlo en otra parte, en un ensayo sobre Borges, que un escritor *no es* solo lo que lee sino también *lo que deja de leer*). Pues bien: aquella elección inaugural vendría a ser al final el “gesto vanguardista” que anticiparía de alguna manera el resultado de la “reorganización” de la literatura argentina según Alan Pauls. Como bien apunta Sarlo, por *El pasado* sobrevuelan las sombras de Cortázar, Borges o Bioy Casares, entre otros. Así, la pregunta del segundo capítulo de la primera parte de la novela de Pauls (“¿Qué lo sorprendía tanto?”) tiene un inevitable aroma a *Rayuela*. Pero ese no es el único guiño cortazariano: el oficio de Rímimi (traductor e intérprete) es el mismo oficio de Cortázar y del protagonista de *62/Modelo para armar*. En *El pasado* prolifera asimismo la incorporación de “ideas” (Borges) y una predisposición de los protagonistas para el enamoramiento (Bioy Casares). Descontando estas pistas no del todo ocultas para cualquier lector, ¿no se propone en definitiva *El pasado* en particular (y la obra de Pauls en general) conciliar a su manera ciertas escrituras irreconciliables de la literatura argentina: Manuel Puig y Juan José Saer, Roberto Arlt y Jorge Luis Borges? ¿Lo “bajo” y lo “alto”? ¿No es esta manifestación de Pauls una peculiaridad in-

sólita a la hora de aproximarse a una tradición argentina en la cual quisiera inscribirse? Desarmar y reorganizar, reorganizar y desarmar: dos verbos, sí, combativos a la hora de encarar el diálogo (léase: el combate a muerte) con la tradición nacional, o, inclusive, europea, como buena parte de la obra de Pauls pone en evidencia a partir de los puentes que tiende hacia la gran tradición de la modernidad: Proust, Kafka, Beckett, Walser, Musil, entre otros. Esos puentes también cruzan hacia la orilla de la crítica, especialmente de la crítica francesa más representativa de mediados del siglo XX: Deleuze, Foucault, Barthes, sin dejar de lado a Bataille o Klossowski. (Esta alusión a la crítica no es gratuita: una de las líneas argumentales de este trabajo, a la que le dedicaré el primer capítulo, se centra en el modo en que el discurso crítico se infiltra en el discurso narrativo).

Insisto: desarmar y reorganizar: dos verbos decisivos en la reafirmación de un posicionamiento dentro de la contemporaneidad y al mismo tiempo dispuestos a trasladarse, a prolongarse hacia otro territorio donde asuman una nueva función de íntima eficacia. Al fin y al cabo el lector-anacrónico-Pauls ya ha asimilado el credo auténtico de su sistema de operaciones, y en consecuencia se encuentra listo, ansioso, impaciente por transcribirlo. De ahí que no sea sorpresivo que Pauls redimensione una vez más su prolongado *affaire* con el anacronismo en el ámbito novelístico.

Basta repasar brevemente su primera etapa de escritor-anacrónico para corroborarlo: *El pudor del pornógrafo* (1985) reformula el “procedimiento epistolar”<sup>7</sup> a

---

<sup>7</sup> Como bien puntualiza Juan José Saer (sin citar, por cierto, el origen del concepto, es decir, el nombre de Tinianov): “El epistolar no es género. Es más bien un procedimiento. Novela de género epistolar está mal dicho: hay una novela narrada en forma de correspondencia para lograr de ese modo una organización peculiar de los acontecimientos. La filosofía también se ha valido del procedimiento epistolar: Séneca, Pas-

partir de un desencuentro amoroso plagado de obsesivas insinuaciones trágicas; *El coloquio* (1989) reconstruye la historia de un crimen por medio de una larga conversación (un solo párrafo en realidad de casi doscientas páginas) entre los distintos sospechosos; *Wasabi* (1994) recrea una anomalía física que poco a poco se va convirtiendo en el pretexto de otro policial en cuyo subsuelo se encuentra un complejo estudio sobre los celos. Desde luego, estas recurrencias temáticas de sus primeras novelas se exacerban hasta el delirio en *El pasado* (2003), un anacronismo literario de 550 páginas sobre el amor o, si se quiere, sobre el comportamiento de los enamorados hechos a la medida de un tal Roland Barthes<sup>8</sup>.

El Modelo-Barthes, y, sobre todo, la forma en que opera el modelo como “espejo” de Rímini. Solitario y ensimismado, Rímini permanece gran parte de la novela “sin” Sofia, recordándola, reconstruyéndola por medio de una serie de imágenes discontinuas mientras ensaya teorías, como cualquier neurótico, como cualquier erudito hastiado ya de su sapiencia, sobre una infinidad nada desdeñable de detalles intrascendentes. Es un enamorado, sí, un enamorado paranoico, que no puede dejar de interpretar, como señalara Barthes (y cita Pauls en el texto mencionado en la nota número 8), absolutamente “todo” lo que ve: “El enamorado es el semiólogo salvaje en estado puro. Se la pasa leyendo signos. No hace otra cosa: signos de felicidad, signos de desgracia. En la cara de los demás, en sus comportamientos... En verdad está al

---

cal, Schiller, entre otros, han filosofado sobre moral, religión, estética, en forma de cartas. El procedimiento de la carta es un pretexto literario para encubrir formalmente un monólogo” (“Sobre el procedimiento epistolar”, 233). No sobra decir que en el monólogo solo habla “uno”, solo se impone “una” voz.

<sup>8</sup> A propósito de *Fragmentos de un discurso amoroso*, Pauls sostiene: “Un enamorado según Barthes; es decir: alguien que ama pero está *solo*, sin el objeto de su amor, y puede por lo tanto abandonarse al ejercicio híbrido, mitad mental, mitad verbal, de ‘maquinar’ sobre la relación que lo ata al objeto de amor” (*Temas lentos*, 72).

acecho de los signos” (97). De algún modo Rímini parece ser el alumno brillante de Barthes (el alumno que tal vez ha entendido mejor sus teorías de la pasión).

Pero ¿de qué pasión hablo exactamente cuando hablo de pasión en Alan Pauls? Fundamentalmente, de una pasión encadenada a los designios de Barthes. En efecto, el influjo barthesiano, fértil, casi sacramental, configura en buena medida la totalidad de la obra de Pauls. ¿Qué hay ahí? ¿Qué le produce tanta fascinación? Al parecer una dosis equilibrada de “placer” y “gozo”. Dice Barthes:

Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura. Texto de gozo: el que pone en situación de pérdida, desmoraliza (incluso hasta un cierto aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje. Así pues, es un sujeto anacrónico quien mantiene los dos textos en su campo y en su mano las riendas del placer y del gozo, pues participa al mismo tiempo y contradictoriamente en el hedonismo profundo de toda cultura (que penetra en él apaciblemente bajo la forma de un arte de vivir del que forman parte los libros antiguos) y en la destrucción de esa cultura: goza simultáneamente de la consistencia de su yo (es su placer) y de la búsqueda de su pérdida (es su gozo). Es un sujeto dos veces escindido, dos veces perverso. (*El placer del texto*, 11)

En esa zona intermedia, siempre transitoria, incapaz de alcanzar cualquier resolución, la pasión puede seguir produciendo “signos”<sup>9</sup> y esa producción se rige en su dinámica por el imperativo del placer y el gozo, de un placer y un gozo cuya cesación podría ser catastrófico. En síntesis: solo hay pasión en Pauls cuando la materia de esa pasión “todavía” es apta para ser renombrada, manipulada, restablecida bajo otros criterios. Que esto se pueda constatar a través de su postura como escritor no quiere decir que no se haya manifestado con anterioridad en su postura como lector: en esa instancia de formación/deformación, en ese rito privado de ruptura inaugural, la pasión à la Pauls establece de alguna manera las reglas de juego de la obra del porvenir.

Prefiguración de un posicionamiento extremo, el lector-anacrónico y el escritor-anacrónico instituyen las pautas para tratar de anular cualquier vínculo con la narración. En términos elementales, en las obras de Pauls no hay “narrador”; hay un “crítico”, un crítico, si se quiere, capaz de desechar los recursos literarios tradicionales en beneficio de la ficción<sup>10</sup>: Pauls, pues, nunca “narra” una historia sino más bien “analiza” una historia. A partir de esta diferenciación no del todo intrascendente sus “novelas” dejan de ser “novelas” (o al menos dejan de ser esas novelas previsibles,

---

<sup>9</sup> Para mayor profundización del tema me serán de mucha utilidad dos libros: *Proust y los signos* de Deleuze (un libro al que el Barthes de *Fragmentos de un discurso amoroso* le debe mucho más de lo que sus exégetas se han apresurado a reconocer) y *El nuevo desorden amoroso*, de Pascal Bruckner y Alain Finkielkraut.

<sup>10</sup> La ficción, como señala Juan José Saer, no es lo contrario de la verdad. La primera no está en un nivel de inferioridad frente a la segunda, tal vez porque no son irreconciliables. En definitiva: la ficción solo tiene que ser verdadera en relación con la ficción y no con la verdad: “Ese deseo no es un capricho del artista, sino la condición primera de su existencia, porque sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata. Este es el punto esencial de todo el problema, y hay que tenerlo siempre presente, si se quiere evitar la confusión de géneros. La ficción se mantiene a distancia tanto de los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso” (“El concepto de ficción”, 12).

anunciadas, llanas, convencionales). En cierto sentido el supuesto material narrativo muta, evoluciona en el curso mismo del análisis-narración y al final siempre se resiste a ser encasillado dentro de “un” solo género (e incluso dentro de aquel género problemático denominado a lo largo de la historia como novela<sup>11</sup>). En esta férrea indeterminación del género estaría sin duda uno de los principales retos, una de las principales dificultades que la obra de Pauls ofrece, y de alguna manera se vincularía con otras indeterminaciones a las cuales me referiré en el primer capítulo de la tesis. Por lo pronto, me gustaría enfatizar un aspecto: si identifico al “narrador” con la figura hegemónica, intelectual, pensante, atípica de un “crítico” cuya meta es la escritura apasionadamente barthesiana de una obra (una obra “ensayística” con apariencia de “novela”), me parece pertinente aclarar entonces que las “novelas” de Pauls (las “aparentes novelas” de Pauls) se leen como novelas porque están en primera instancia cir-

---

<sup>11</sup> Para Juan José Saer, la volatilidad del término vendría a estar en desuso desde el propio advenimiento de *Madame Bovary*: “Todavía se sigue llamando novela a un trabajo que, desde Flaubert, se ha transformado en otra cosa y que los malos hábitos de una crítica perezosa siguen confundiendo con la novela. El vocablo ‘novela’ es restrictivo: la novela, género ligado históricamente al ascenso de la burguesía, se caracteriza por el uso exclusivo de la prosa, por su causalidad lineal y por su hiperhistoricidad. La novela es la forma predominante que asume la narración entre los siglos XVII y XIX. Esa forma, transitoria e impregnada de valores históricos, no es ni una culminación ni una clausura, sino un caso entre muchos otros” (“La novela”, 122). Saer está retomando (sin citar, por cierto) un planteamiento similar al de Lukacs, cuyo concepto de la novela es aún más diferenciador: “Entre la epopeya y la novela –las dos objetivaciones de la literatura épica– la diferencia no está en las disposiciones interiores del escritor, sino en los datos histórico-filosóficos que se imponen a su creación” (*Teoría de la novela*, 59). Para Benjamin, sin embargo, el asunto es un poco distinto: “Lo que distingue a la novela de la narración (y de lo épico en su sentido más estricto) es su dependencia esencial del libro. La amplia difusión de la novela solo se hace posible gracias a la invención de la imprenta. Lo oralmente transmisible, el patrimonio de la épica, es de índole diferente a lo que hace una novela. Al no provenir de, ni integrarse en la tradición oral, la novela se enfrenta a todas las otras formas de creación en prosa como pueden ser la fábula, la leyenda e, incluso, el cuento” (“El narrador”, 115).

cunscritas a un género literario específico; a juzgar, al menos, por las cuatro primeras “novelas” de Pauls el género predilecto sería el policial (esto se puede percibir a partir de las líneas argumentales de cada novela que ya he expuesto arriba).

Con todo, me parece pertinente introducir en este momento una última variante: el lector-anacrónico y el escritor-anacrónico no son solo dos caras de una misma militancia estética sino también (y sobre todo) el punto de inflexión a través del cual se establece una serie de relaciones con la historia. Al respecto, Benjamin apunta:

(...) en la idea de felicidad resuena inevitablemente la de redención. Y con esa idea del pasado que la historia hace suya sucede lo mismo. El pasado comporta un índice secreto por el cual se remite a la redención. ¿No nos roza, pues, a nosotros mismos un soplo del aire que envolvió a los antecesores? ¿No existe en las voces a que prestamos oído un eco de las ahora enmudecidas? ¿No tienen las mujeres a las que cortejamos unas hermanas que ellas no han conocido ya? Si es así, hay entonces una cita secreta entre las generaciones pasadas y la nuestra (...). (“Sobre el concepto de historia”, 305-306)

Por supuesto que es imposible agotar el sentido de esta cita (parcialmente transcrita y sobre la que volveré una y otra vez a lo largo de la tesis) sin incurrir en una vulgar simplificación. Sin embargo, me gustaría referirme por ahora a un solo aspecto: las tensiones invisibles entre pasado y presente, cuya particularidad estriba en la mutua imposibilidad de excluirse, contienen la esencia de la redención benjaminiana. Evidentemente no se trata de una redención “moralizante” o “piadosa” sino más bien “transformadora”: todo aquello que vuelve del pasado (o mejor: todo aque-

llo que el presente “trae” del pasado) no pierde su “valor epocal”; por el contrario, su valor se conserva enaltecido por las circunstancias del presente. Igualmente estas tensiones entre pasado y presente se dinamizan bajo la luz de otra problemática histórica, o, si se quiere, de otra dualidad establecida con otras categorías no menos maniqueas. Esta ha sido la naturaleza de la historia. Y es natural que así sea: la historia ha sido siempre el escenario familiar donde las variantes del anacronismo operan con mayor productividad en virtud de los diversos cuestionamientos hacia “lo viejo” y “lo nuevo”. De aquí surgen no pocas preguntas con apariencia de retórica de *marketing*: ¿Qué es “viejo”? ¿Qué es “nuevo”? ¿Cómo se compenetran? Dice Adorno: “La fuerza de lo antiguo es la que empuja hacia lo nuevo porque necesita de ello para realizarse en cuanto antiguo. La praxis artística y sus manifestaciones, cuando se creen inmediatas, se hacen sospechosas si se apoyan en esta consideración” (*Teoría estética*, 37-38). De manera que la realización de lo viejo se cristaliza, se eleva, se potencia en esa intermitente sintonía con lo nuevo, ya que a partir de lo nuevo lo viejo puede ser, puede “volver” a ser.

Pero la historia tiene al mismo tiempo la potestad de introducir (y este sería el trance complementario en el cual el anacronismo alcanzaría su plenitud operativa) lo viejo “en” lo nuevo sin perder su especificidad, y sin aspirar de paso a ser categorizado como “nuevo”. Es decir: no aspirar nunca a ser novedoso para ser siempre “nuevo”: tal parece ser la consigna del arte, del arte “verdadero” y “revolucionario”, del arte que no ha podido (y tal vez no podrá) envejecer y por lo tanto sigue siendo tan viejo como nuevo. A esto alude Hans Magnus Enzensberger:

Quien distingue de manera tan simple entre lo antiguo y lo nuevo, o entre los viejos y los jóvenes, muestra –por los mismos criterios que elige– que se halla alistado en las filas del filisteísmo. Las más simples proposiciones dialécticas le serán ajenas. No solo no comprende, sino que incluso le resulta ininteligible el hecho de que la permanencia de antiguas obras de arte la decide exclusivamente su presencia en la producción actual, la cual a un tiempo las consume y las remoja, y eso que esta comprensión fue alcanzada ya en los albores del pensamiento europeo: ya decía Heráclito, en efecto, que ‘Lo viejo, trastrocándose, se hace joven y lo joven, trastrocándose de nuevo, se hace viejo’”. (2)

Pacto sagrado de simultaneidad<sup>12</sup>, lo viejo y lo nuevo están determinados por la producción de la época. A partir de ahí lo viejo puede ser “admitido” en lo nuevo con la condición de no ser juzgado con las normas del presente. Con razón Adorno sentencia: “Ese gran depósito que forma el pasado es insuficiente en su inmanencia, a no ser que las obras correspondientes se consideren en su tiempo y lugar concreto y en relación con la conciencia del período correspondiente” (*Teoría estética*, 61).

Asimismo la admisión de lo viejo en lo nuevo activa, a través de la textura de la historia (y sobre todo a través del mecanismo anacrónico con el cual se la interpreta), un problema (un “problema idílico”) cuyo significado admite el eco de la contemporaneidad, es decir, cómo vivir juntos en el tiempo. En este sentido, y sin perder de vista

---

<sup>12</sup> Al respecto, J. Alexander Gunn precisa: “Cuando tratamos de las relaciones temporales e intentamos manifestar las condiciones bajo las cuales se dice que dos ‘sensaciones’ en diferentes historias sensibles son contemporáneas, no estamos definiendo un nuevo sentido del término ‘simultaneidad’, solo estamos dando una nueva prueba por la cual el hecho de la simultaneidad, en el viejo sentido del término, puede establecerse en casos en que no puede ser directamente percibida” (415).

el significado de lo que Agamben denominara como “ser contemporáneo”, me parece pertinente citar la siguiente fantasía de Barthes:

Puedo decir sin mentir que Marx, Mallarmé, Nietzsche y Freud vivieron veintisiete años juntos. Incluso se los habría podido reunir en alguna ciudad de Suiza en 1876, por ejemplo, y habrían podido –último indicio del Vivir-Juntos– ‘discutir juntos’. Freud tenía entonces veinte años, Nietzsche treinta y dos, Mallarmé treinta y cuatro y Marx cincuenta y seis. (Uno podría preguntarse cuál es hoy el más viejo). Esta fantasía de la concomitancia quiere alertar sobre un fenómeno complejo, poco estudiado, a mi entender: la contemporaneidad. ¿De quién soy contemporáneo? ¿Con quién vivo? El calendario no responde bien. Es lo que indica nuestro pequeño juego cronológico –¿a menos que se transformen en contemporáneos ahora? A estudiar: los efectos de sentido cronológico (cf. ilusiones ópticas). Se desembocaría quizás en esta paradoja: una relación insospechada entre lo contemporáneo y lo intempestivo –como el encuentro de Marx y Mallarmé, de Mallarmé y de Freud, en la mesa del tiempo. (*Cómo vivir juntos*, 20)

A manera de conclusión temporal me gustaría trasladar ahora esas preguntas de Barthes a este trabajo sobre Alan Pauls: ¿De quién “es” contemporáneo? ¿Con quién “vive”? ¿Con quién vive “en” el tiempo? Es posible que las respuestas a estas preguntas se encuentren diseminadas a lo largo de esta introducción, de modo que la “creación” de una “nueva nomenclatura” (Nomenclatura-Pauls, dijéramos, cuyos puntos de abordaje son el lector/escritor-anacrónicos), el planteamiento de otros interro-

gantes de considerable complejidad y los desvíos teóricos inscriptos aquí y allá perfilan en gran parte el desarrollo creativo este trabajo. En conjunto, estas preguntas y sus posibles recorridos son apenas la puesta en escena que me permitirá atravesar el siglo XX y abordar a su paso el material de estudio a través de un archivo multidisciplinario donde conviven sin reparos la literatura, el cine, las artes plásticas, entre otros, bajo el trasfondo de la modernidad y las vanguardias europeas. Es esta la posibilidad de establecer, en síntesis, parentescos atemporales, en ocasiones mucho más estrechos, elocuentes, consustanciales que aquellos dados por las contingencias amparadas en un mismo espacio de tiempo.

## Capítulo I. Cruces diagonales: el discurso crítico en el discurso literario

De los muchos discursos que palpitan en la obra literaria de Alan Pauls, “contaminándola” sin cesar a lo largo de sus diversas etapas creativas, el más intenso, el más persistente, el más complejo (en lo que a su *modus operandi* como narrador se refiere<sup>13</sup>) ha sido sin ninguna duda el discurso crítico. Es posible que sea el discurso “dominante” de su obra aunque no el único que se impone, ya que en ocasiones las multitudinarias resonancias cinematográficas invaden los textos como si fueran una especie de *leitmotiv* perpetuo. Sin embargo no creo sea indispensable realizar un inventario exhaustivo de aquellas alusiones cinematográficas (películas, directores, actores, etcétera) dentro de la obra de Pauls: al fin y al cabo la mayoría de esas alusiones están expuestas de una manera tan explícita, tan ostentosa, que cualquier comentario adicional podría resultar innecesario. ¿O se podría considerar un reto intelectual deducir de qué clase de cine es deudor *El pudor del pornógrafo*? ¿O sería muy difícil adivinar cuáles son los actores del cine cómico norteamericano “parodiados” en *El coloquio* (tal como ya lo anuncia cándidamente la solapa del libro, hasta el punto que parece escrita “a propósito” por el propio Pauls)? ¿O cuántos referentes cinematográficos aparecen en *El pasado*? Al respecto, Elena Donato enumera sintéticamente –en uno de sus dos trabajos dedicados a la vida y obra de Alan Pauls– las múltiples apariciones del fantasma de François Truffaut:

---

<sup>13</sup> En principio utilizo esta denominación –“narrador”– para delimitar las fronteras de un problema relacionado con Alan Pauls. Este problema tendrá un desarrollo mucho más amplio, como se podrá constatar al final de este primer capítulo.

Así, finalmente, funciona *Histoire d'Adèle H* de François Truffaut: Adèle resuena en la compulsión a escribir cartas que es el *modus amandi* de Sofía, Adèle H. es el nombre del café de mujeres que aman demasiado fundado por Sofía, *Histoire d'Adèle H* aparece como el gran relato revelador que despliega el carácter ético y estético de la dimensión amorosa en *El pasado*. (...) La frase final de *El pasado*, a su vez, describe literalmente la escena final de *La Femme d'à côté* de François Truffaut. (“Marcel Proust y Alan Pauls: correspondencias en *El pasado*”, 31)

¿No habría sido más estimulante “comparar” los “diarios” de Adèle Hugo con la “versión” de Truffaut para trazar en ese punto las afinidades bajo las cuales la novela de Pauls se ampara? ¿O en qué medida la “gramática” de Truffaut se asemeja a la “gramática” de Pauls? Opciones hay muchas, siempre hay muchas opciones, sobre todo a la hora de evitar la cercanía con el lugar común –aunque el lugar común sea en muchas oportunidades (este trabajo de Donato es al parecer “una” de esas oportunidades) escandalosamente tentador. Y ya que estamos en la “sección de las influencias artísticas”: ¿acaso *El pasado* no intentaría aglutinar de paso, y de un solo golpe, todos los movimientos de las artes plásticas del siglo XX a través del amor/desprecio de los protagonistas por una fauna variadísima de artistas?

Con Tanguy fueron expeditivos. El pintor los recompensó disipando las pocas cenizas de su gloria en el rocío que todavía hacía brillar las crestas del pasto. A Fauxpass lo quemaron todo en una sola tarde, en la jungla llena de moscas que una abuela de Sofía tenía en el fondo de su

casa de City Bell. Ni siquiera perdieron tiempo contemplando cómo las llamas purificaban sus corazones traicionados. Max Brauner les dio menos trabajo: casi no tenían reproducciones de sus cuadros. Los conocían de segunda mano, por las descripciones exaltadas que figuraban en la autobiografía de un contemporáneo avisado, que había fracasado como pintor y cuarenta años después, cuando Brauner llevaba ya treinta pudriéndose en un cementerio polaco, era el *marchand* más rico y esquivo de la unión soviética. También acabaron con la autobiografía. (*El pasado*, 28)

Repudio súbito por aquellos dioses del arte venerados en el pasado, Sofia y Rímini no solo permanecen unidos por este rechazo compartido sino, sobre todo, por el amor indeclinable hacia Riltse (anagrama del famoso Eltsir de *En busca del tiempo perdido*, conocido en especial por su labor de “celestina” en aquellas cuestiones de alcoba y otros menesteres al calor de las velas), un artista “excéntrico” (es decir: “uno” más) de las artes plásticas contemporáneas con el que comienza *El pasado*, y sobre el que la historia se despliega en más de un sentido como si fuera un eje sentimental o un talismán enfermizo. En realidad Riltse es lo único que “sobrevive” a las turbulencias del amor; el resto desaparece o reaparece con otros componentes. Pero tal vez lo más llamativo de este recurso sea el hecho de que Pauls no desdeña el desafío de poner en diálogo, o en una tensa línea de continuidad, los movimientos artísticos que terminarían definiendo el siglo pasado: del arte conceptual al expresionismo abstracto. O mejor: de Duchamp a Rothko, partiendo, sin embargo, del surrealismo encarnado en la figura de ese surrealista tardío que fuera Tanguy. En otras palabras,

*El pasado* termina retomando una inquietud duchampeana: ¿A qué museo van a parar esa serie de gestos muchas veces extremos, sin salida, hacia los cuales el arte mismo ha conducido a los propios artistas<sup>14</sup>? De ese callejón sin salida, Pauls suelta, entre otras, esta anécdota amparado en la figura del amante de Riltse: “(...) Pierre-Gilles, en cumplimiento de una antigua promesa, se había decapitado su propio sexo sobre la mesa de carpintero de la galería, después de leer la carta donde Riltse le explicaba por qué lo dejaba para siempre (...)” (Pauls, *El pasado*, 47). ¿Es el fin del arte? ¿Hay una posibilidad de ir “más allá”? Una respuesta casi definitiva podría ser el suicidio de Rothko (¿o acaso se puede avanzar “más” después del “negro sobre negro”?). Sea cual sea la respuesta, podría ser a la larga mucho más fructífera como materia de estudio que la mera “enumeración” de las películas o directores o actores en los cuales Pauls se ha inspirado.

A pesar de lo anterior, reitero entonces lo que dije al comienzo: de los muchos discursos que palpitan en la obra literaria de Alan Pauls, el único discurso del cual Pauls no ha podido desligarse al momento de encarar la ficción ha sido el discurso crítico. Pruebas de esta especie de “apego productivo a la crítica” hay ya en sus primeras obras, las cuales se despliegan a su vez en múltiples direcciones y se prolongan con indistinta naturalidad –es decir, con la misma desenvoltura de quien reconoce (y se reconoce) en el fondo de aquel discurso una parte maleable de su ADN literario– hasta sus últimas obras publicadas. En ese corpus obsesivo –en los treinta años que van de *El pudor del pornógrafo* (1984, reeditada en marzo de 2014 en España) a *His-*

---

<sup>14</sup> Riltse, como bien señala Elena Donato, representa en *El Pasado* un movimiento denominado *sick art*, del cual tal vez sea el último representante, y cuyo programa artístico consiste en arrancarse partes de su cuerpo enfermo para realizar sus grandes obras de arte.

*toria del dinero* (2013)– su discurso literario ha tenido mínimas variaciones. O mejor dicho: no ha tenido. Así, pues, ¿la invariabilidad sería una “carga negativa” o más bien una “constante estilística” (en este capítulo trataré de resolver esta disyuntiva con mayor precisión) a través de la cual se afianzaría la experiencia literaria? ¿Acaso este afianzamiento se consolidaría a partir de una cierta mezcla interdisciplinaria donde prevalecen los restos indelebles del discurso crítico con el que ha establecido desde el principio y seguramente hasta el final un pacto estratégico ajeno muchas veces a los protocolos convencionales de la narración<sup>15</sup>?

Para intentar responder este primer interrogante me gustaría utilizar ahora la siguiente pregunta retórica de Héctor Libertella:

(...) ¿qué decir, por fin, de estos críticos escritores y estos escritores críticos que exhiben con más fuerza, casi sin pudor, su campo de lecturas; cruzados y rayados como están en medio de un arsenal de discipli-

---

<sup>15</sup> Cuando me refiero a “disciplina” lo hago en términos foucaultianos: “Sería necesario reconocer también, en lo que se llama no las ciencias sino las ‘disciplinas’, otro principio de limitación. Principio también relativo y móvil. Principio que permite construir, pero solo según un estrecho juego. La organización de las disciplinas se opone tanto al principio del comentario como al del autor. Al del autor porque una disciplina se define por un ámbito de objetos, un conjunto de métodos, un corpus de proposiciones consideradas como verdaderas, un juego de reglas y de definiciones, de técnicas y de instrumentos: todo esto constituye una especie de sistema anónimo a disposición de quien quiera o de quien pueda servirse de él, sin que su sentido o su validez estén ligados a aquel que se ha concentrado con ser el inventor. Pero el principio de la disciplina se opone también al del comentario; en una disciplina, a diferencia del comentario, lo que se supone al comienzo, no es un sentido que debe ser descubierto de nuevo, ni una identidad que debe ser repetida; es lo que se requiere para la construcción de nuevos enunciados. Para que haya disciplina es necesario que haya posibilidad de formular, y de formular indefinidamente, nuevas proposiciones. Pero aún hay más; y hay más, sin duda, para que haya menos: una disciplina no es la suma de todo lo que puede ser dicho de cierto a propósito de alguna cosa y no es ni siquiera el conjunto de todo lo que puede ser, a propósito de un mismo tema, aceptado en virtud de un principio de coherencia o de sistematicidad” (Foucault, *El orden del discurso*, 18-19).

nas? Tal vez ellos representen el caso omnívoro del que se alimentó de todas las otras especies, del que las trizó y las mezcló, porque allí sueña, sueña y resuena todo tipo de lecturas. ¿Habrá visitas a la sociología, ojo psicoanalítico, accesos semióticos? Tal vez. Y también cruce reticular entre las disciplinas, superposición; distancia con ellas<sup>16</sup>. (22)

¿Críticos escritores? ¿Escritores críticos? A Libertella no le interesa tanto resaltar las diferencias entre estas dos categorías sino subrayar el elemento común sobre el que construyen su saber, es decir: la lectura. O aun mejor: un conjunto de lecturas (indistintamente interdisciplinarias) con un único requisito: ser “adaptables” a una cierta forma de narrar. Aunque para narrar en esta suerte de territorio de alianzas, apropiaciones, préstamos, conviene no perder de vista otro detalle: lo que se narra se ha originado (ha tenido su germen) en la lectura. O dicho de otro modo: solo se escribe sobre lo que “ya” se ha escrito. Indudablemente podría ilustrar esta manifestación con la figura insigne de Cervantes, pero las afinidades entre Cervantes y Pauls son borrosas e indeterminables. Por eso preferiría ilustrar este planteamiento con otro nombre ilustre: Borges. Al fin y al cabo el campo de asociaciones entre Borges y Pauls sería mucho más amplio, mucho más nítido, sobre todo en cuanto a la destreza de la lectura interdisciplinaria. En este sentido el propio Borges se encargó de dejar varias pistas a lo largo de su larga vida, tanto en entrevistas como por escrito<sup>17</sup>. Así, en una de las ocho conversaciones con Georges Charbonnier, sostiene:

---

<sup>16</sup> Estas palabras hacen parte del prólogo de *Crítica literaria y/o literatura crítica* escrito por el propio Libertella; en más de un sentido, como iré señalando, podrían aludir, sin el menor reparo, a la concepción de la literatura de Alan Pauls.

<sup>17</sup> En el epílogo de *Otras inquisiciones*, Borges reconoce: “Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. Una, a

No creo ser un buen matemático, pero sí he leído –y releído, lo que es más importante– a Poincaré, Russell y algunos matemáticos más. Todo ello me ha atraído de la misma suerte. He dado conferencias en Buenos Aires sobre las paradojas eleáticas. La matemática y la filosofía, la metafísica, siempre me han interesado. No diré que sea matemático o filósofo, pero creo haber encontrado en la matemática y la filosofía posibilidades literarias, y sobre todo posibilidades para la literatura que más me apasiona: la literatura fantástica. (9)

Es evidente que Borges nunca pretendió ser un “experto” en ninguna de esas disciplinas (historia, matemáticas, filosofía, metafísica, entre otras) “externas” a la literatura; tan solo las frecuentaba con un ánimo desprevenido, con un nivel escaso (o escasísimo) de entendimiento. A partir de esa desprevenición llevaba a cabo su propósito, saqueando materiales y estrategias y modelos con el fin de reelaborarlos en el territorio literario donde era el dueño soberano del conocimiento ya que conocía todas las variantes, todos los trucos, todas las desviaciones, y por eso podía darse el lujo de elegir, de reducir el multitudinario repertorio de alternativas a una única decisión certera. No solo podía realizar “cualquier” elección; también tenía la virtud de no saber equivocarse. De ahí que el resultado no sea “tan” sorprendente: la lectura de un tratado pitagórico, de la Biblia (literatura fantástica), de Kant o Hegel (literatura fantástica) desemboca por ejemplo en un cuento en Alejandría. En esta instancia vale la pena entonces retomar las palabras de Ricardo Piglia:

---

estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial” (Borges, *Otras inquisiciones*, *Obras completas II*, 153).

Quizá la mayor enseñanza de Borges sea la certeza de que la ficción no depende sólo de quien la construye sino también de quien la lee. La ficción es también una posición del intérprete. No todo es ficción (Borges no es Derrida, no es Paul de Man), pero todo puede ser leído como ficción. Lo borgeano (si eso existe) es la capacidad de leer todo como ficción y de creer en su poder. La ficción como una teoría de la lectura. Podemos leer la filosofía como literatura fantástica, dice Borges, es decir podemos convertirla en ficción por un desplazamiento y un error deliberado, un efecto producido en el acto mismo de leer. Podemos leer como ficción la *Enciclopedia Británica* y estaremos en el mundo de Tlön. La apócrifa *Enciclopedia Británica* de Tlön es la descripción de un universo alternativo que surge de la lectura misma. (...) Hay cierta inversión del bovarismo, implícita siempre en sus textos; no se lee la ficción como más real que lo real, se lee lo real perturbado y contaminado por la ficción. (*El último lector*, 28-29)

Manía perpetua de la tergiversación, negligencia interpretativa, refinado asco a las convenciones, Borges elude los protocolos de la literalidad en cada contacto con el texto y de paso transforma el arte de la buena lectura en el arte de la distorsión. Como “buen” lector, siguiendo la línea argumentativa de Piglia, Borges no lee, no sabe leer. O mejor: como “buen” lector, Borges lee “mal”. No podía ser de otra manera: cada vez que lee “altera” el sentido del texto, y en esa alteración también pone en juego el deseo expreso de cancelar su sentido anterior. Al fin y al cabo la naturaleza de cualquier texto (sea el que sea) ha sido fijada con anterioridad a la lectura (un pro-

blema de álgebra “es” un problema de álgebra) y solo adquiere “otra” dimensión “después” de la lectura: un problema de álgebra ya no es solo un problema de álgebra sino también un complemento de la ficción, un complemento en clave en cuya base estructural podría latir la punta del iceberg de un cuento. Al mismo tiempo esto se propaga en el ámbito de la narración, hasta el punto que en muchas ocasiones un cuento “parece” un ensayo o un ensayo “parece” un cuento. Formalmente, las secuelas de la mala lectura (la “apropiación” de la mala lectura) borra las fronteras de los géneros cuando desemboca en la escritura.

En este punto valdría la pena precisar de una vez una cuestión con respecto al objeto de estudio del presente trabajo. Si bien Borges comparte con Pauls una cierta fascinación por la lectura interdisciplinaria, lo cierto es que el modo de leer aquellos discursos difiere: para Borges se trata, en la mayoría de los casos (filosofía, religión, etcétera), de una rara vertiente de la literatura. Cualquier texto (según Borges, según Piglia) puede leerse como “ficción”. Para Pauls, en cambio, esa misma serie de discursos (filosofía, religión, etcétera) jamás perdería su especificidad en el acto de la lectura. Es decir: si hay un “discurso psicoanalítico”, ese discurso, tras la lectura, de acuerdo con Pauls, seguirá “perteneciendo” al psicoanálisis. Y no solo seguirá perteneciendo sino también seguirá siendo “reconocido” como tal. Esto no invalida sin duda que la obra de Freud no sea per se –de las interpretaciones de los sueños a los relatos alucinados de los pacientes, del chiste y el inconsciente a las tentativas por agotar la patología de la vida cotidiana– una inagotable fuente temática con grandes posibilidades narrativas. De hecho Pauls (o cualquier lector diestro) podría reconocer una infinidad de fragmentos literarios en el psicoanálisis, pero ese reconocimiento no le

permitiría asumir que está enfrentándose a un texto de ficción<sup>18</sup>. En el ámbito de la lectura, y en términos carentes por completo del menor tinte moral, Pauls vendría a ser entonces el “bueno” y Borges el “malo”. Y para ilustrar de una manera más pertinente el acto de la buena lectura –o sea, para poner sobre la mesa los tics del buen-lector-Pauls– voy a citar a continuación un par de extractos donde se puede captar mucho mejor el alcance de esa destreza:

Dentro de esta lógica de las proximidades, el primer “prójimo” del escritor, previsiblemente, es la Frase, que define por sí sola la singularidad de las relaciones en el espacio íntimo del diario. Porque la frase, que es lo más familiar, lo más *heimlich*, diría Freud, es también lo *unheimlich* por excelencia. Elías Canetti observa que la frase es “siempre un Otro en relación a quien la escribe. Se alza ante él como algo extraño, como una muralla repentina y sólida que no puede salvar de un salto. Podría tal vez contornearla, pero incluso antes de llegar al otro extremo ve surgir, en ángulo agudo con respecto a ella, una nueva muralla, una nueva frase, no menos extraña, no menos sólida y alta”. Imposible salvar la frase-muro de un salto; a lo sumo lo que se puede, sugiere Canetti, es *contornearla*, una operación que condensa a la perfección el espectro de sutilezas proxémicas que pone en juego el diario íntimo. (“El fondo de los fondos”, 5)

---

<sup>18</sup> Y me apresuro a declarar aquí que el psicoanálisis no será la puerta de entrada al autor de esta tesis. A lo mejor en el futuro *El pudor del pornógrafo*, *Wasabi*, *El pasado*, entre otras, se podrán leer (si es que no se han leído ya) como turbulentas puestas en escena más o menos deliberadas de las teorías sexuales freudianas, con escalas intermedias (y no del todo placenteras) en el inmenso pozo del fetichismo.

Este extracto pertenece a un texto sobre los diarios íntimos de Alejandra Pizarnik. Es evidente allí que Pauls conoce y –sobre todo– “controla” una cierta terminología especializada: el *heimlich* freudiano está inscripto sin duda en el territorio del psicoanálisis, y solo desde esa inscripción inequívoca, solo desde esa pertenencia a un ámbito específico, Pauls puede trasladar con “conocimiento de causa”, con la soltura propia de un *connaisseur* extremo, el *heimlich* a la lectura de Pizarnik. En ese traslado el origen freudiano del término no se pierde, ni siquiera se empobrece: significa exactamente lo mismo que significara para Freud. De modo que conocer equivale en Pauls a controlar –y en la conjunción de estos dos actos se despliega la dimensión absoluta de la buena lectura. Esta dimensión se resalta a su vez en los ensayos de *El factor Borges*:

No hay libro que *preexista* a la experiencia de su lectura, dice Borges. Es el *acontecimiento lectura* –con todas sus coordenadas, de las más importantes a las más triviales– el que “fabrica” el libro, el que lo constituye como un presente continuo, “verdadero”, destinado a durar para siempre. El *aura* de la lectura no es simplemente un “clima” exterior que envuelve al libro; es un factor *causal*, activo, que interviene –alterándolos– en el sentido y la identidad del libro, y que transforma toda una serie de contingencias (“volúmenes rojos”, “letras doradas”, “grabados en acero”, “erratas”) en rasgos distintivos, sin los cuales el libro dejaría instantáneamente de ser el que es y se convertiría en otro.

(74)

Sin mencionar al Benjamin de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, sin mencionar al Deleuze de *Diferencia y repetición*, Pauls aborda un cierto modo de leer a partir de la confesión/escena borgeana de lectura según la cual Borges leyó primero *El Quijote* en inglés en la biblioteca de su padre, y más tarde, cuando lo leyó en español, le pareció una traducción bastante pobre. Con el trasfondo de Benjamin y Deleuze (o de Freud y Canetti en el caso anterior), Pauls no solo se apropia de la teoría a partir del conocimiento de sus fundamentos esenciales sino reafirma al mismo tiempo su intención de leer la teoría “como” teoría y no como una forma posible del discurso literario. La teoría “es” teoría –y se filtrara en la literatura seguirá perteneciendo a su ámbito original. De ahí que afirme que Pauls sea el “buen” lector y Borges el “malo”.

Quisiera matizar ahora otro aspecto sobre esta aparente filiación con Borges: cuando resalto esa “sintonía parcial” a la hora de leer diversas disciplinas, no pretendo insinuar en ningún momento que Pauls sea un “nuevo escritor borgeano”<sup>19</sup>. Senci-

---

<sup>19</sup> Exclusivamente en relación con la influencia del Borges lector, Pauls señala en una entrevista (y cito, y citaré mucho, las entrevistas de Pauls porque son, como las entrevistas de Borges o Nabokov, pequeñas incursiones ensayísticas que no solo parecen más “escritas” que “habladas” sino, muchas veces, son aún más reveladoras que los propios textos. Por supuesto, las opiniones de los autores sobre sus propias obras, como bien advirtiera Lukács, no son a veces el método idóneo para escrutarlas): “(...) Probablemente no haya para mí experiencias vitales tan intensas como la lectura. Y soy borgeano también en el sentido que me parece que la experiencia de leer, y la experiencia de relacionarse con el mundo a través de la lectura, no es una experiencia deficitaria, sino más bien como una especie de nueva posibilidad de vida. En el libro que escribí sobre Borges hay un capítulo entero dedicado a desmentir la idea muy difundida de que, como Borges tenía muchos problemas con la realidad, se refugió en un especie de castillo forrado de libros, y ahí se armó su pequeña vida de consuelo. Ahí me parece que hay una ideología antilibresca, antiintelectual muy fuerte, con la que yo no estoy de acuerdo, porque me parece que los escritores muy librescos inventan formas de vida, no se resignan a no poder vivir y entonces darse el premio con-

llamente tomo a Borges (y siempre se nos podrá objetar, como dice Deleuze, que escogemos los ejemplos que nos convienen) como un lector modélico a través del cual puedo trazar algunos paralelismos con Pauls, según lo he expuesto brevemente en los párrafos anteriores. Así, en cuanto al “estilo” (y sobre esta categoría tensionante me extenderé en la segunda sección de este capítulo), tanto Borges como Pauls optan a menudo por disolver las fronteras de los géneros, con resultados harto diferentes: en Borges “todos” los géneros, casi sin excepción, se entrecruzan, de modo que, como ya dije antes, un cuento puede ser un ensayo o un ensayo un cuento; en Pauls, por otra parte, “todos” los géneros (novela, cuento, crónica periodística, entre otros) tienden siempre hacia el discurso crítico, cuyo rasgo distintivo estaría determinado inequívocamente por el tono ensayístico. En cuanto al “cruce de géneros”, las palabras de Derrida adquieren una cierta preponderancia: “As soon as the word *genre* is sounded, as soon as it is heard, as soon as one attempts to conceive it, a limit is drawn. And when a limit is established, norms and interdictions are not far behind: “Do”, “Do not”, says “genre”, the word *genre*, the figure, the voice, or the law of genre” (“The Law of Genre”, 224). Y más adelante añade: “(...) I shall attempt to formulate, in a manner as elliptical, economical, and formal as possible, what I shall call the law of the law of genre. It is precisely a principle of contamination, a law of impurity, a parasitical economy” (“The Law of Genre”, 227). En el fondo hay una inquietud aún más compleja: ¿es posible identificar una obra de arte (especialmente una obra de arte discursiva) cuando carece de la “marca” del género? Derrida en otra parte puntualiza:

---

suelo de la literatura. Inventan formas de vida que después vuelven a la vida” (“Del ’73”).

(...) a text would not *belong* to any genre. Every text participates in one or several genres, there is no genreless text, there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging. And not because of an abundant overflowing or a free, anarchic and unclassifiable productivity, but because of the *trait* of participation itself, because of the effect of the code and of the generic mark. In marking itself generically, a text unmarks itself [*se démarque*]” (“The Law of Genre”, 230)

De alguna manera la argumentación de Derrida podría operar sin la menor restricción en la obra literaria de Pauls, ya que sus libros nunca terminan de establecerse dentro de los márgenes de “un” género, sino, por el contrario, se proponen expandir, con un rigor casi metódico, la vulnerable complejidad de la ley del género: ante el peligro de las definiciones (o reducciones), irrumpe el cruce de géneros, lo cual no garantiza, como señalara Derrida, que el género mismo (si es que hay un género) no deje de ser acosado, perseguido, intimidado por su poderosa especificidad. Con todo, habría que decir que la disolución de los géneros en Borges tiene un carácter plural e indeterminable (en el fondo de un género –y en la superficie– se impone la confluencia de varios géneros); en Pauls, sin embargo, esta disolución se encuentra atada a la singularidad del discurso teórico-crítico. Quiero decir: ante “cualquier” texto de Pauls podemos tener la impresión de encontrarnos frente a un crítico oculto. Es en esta instancia cuando las palabras de Libertella vuelven a apoyar lo dicho al comienzo de este capítulo:

(...) ¿Eso sería, por fin, el crítico literario como escritor crítico? ¿Alguien que cruza y atraviesa en diagonal, como un alfil, la fortaleza de las disciplinas constituidas para llevar y traer herramientas y preguntas de un lado a otro? Alguien que entresaca un poco de psicoanálisis de acá, y lo lleva allá donde los signos no entienden cómo dicen qué. O que saca de aquí un poco de sociología y la lleva allí donde se descubre que la *clase* de una hechura literaria desmiente su proyecto *social* en el mercado. (23)

¿Crítico literario? ¿Escritor crítico? ¿Crítico literario como escritor crítico? ¿Escritor crítico como crítico literario? Sea cual sea la categoría que se elija, el planteamiento de Libertella enuncia en su base estructural una problemática acaso más tensionante: ¿Es posible hablar, en el contexto de la mezcla de lecturas interdisciplinarias, en el contexto del cruce de géneros en la práctica misma de la escritura, de un “narrador”? ¿De qué clase de narrador se estaría hablando en esas situaciones específicas? ¿Cuáles serían los aspectos definatorios (reiteraciones, desvíos, omisiones) de ese narrador con una doble vida encadenada a los dictámenes de la crítica? ¿No sería posible, en definitiva, omitir tal denominación con el fin de desvirtuar los protocolos tradicionales de lectura? O dicho de otro modo: ¿solo hay “narración” cuando hay un “narrador”? Esta serie de cuestiones que abre el planteamiento de Libertella me interesaría trasladarlas a continuación a la obra de Alan Pauls, en especial a dos de sus primeras novelas: *El coloquio* (1989) y *Wasabi* (1994). En concreto esta serie de preguntas enunciadas anteriormente se podrían sintetizar de la siguiente manera: 1) ¿De qué clase de narrador estamos hablando cuando hablamos del narrador en Alan Pauls?

2) ¿Cuál sería el estilo de ese narrador a la hora de narrar? El narrador y el estilo: dos categorías, dos líneas de abordaje sobre las cuales se moverá este primer capítulo.

Inicialmente un análisis sobre el “narrador” en Pauls no estaría del todo completo si no incorporara de paso otra categoría no menos compleja llamada “estilo”.

Por supuesto, estilo no como categoría dinámica, cambiante, esquiva, convulsa a través de la historia, ni mucho menos estilo como definición parcial de ciertos recursos gramaticales adoptados por un escritor<sup>20</sup>. En realidad el estilo solo me interesa – sobre todo el estilo en relación con la obra literaria de Pauls– como pretexto para reflexionar simultáneamente sobre otras consideraciones implícitas en ese concepto. Al fin y al cabo el estilo involucra un estado de pensamiento, es decir, un modo particular (personal) de pensar –de pensar en muchas ocasiones las complejidades propias del proceso narrativo (en el caso de Pauls: cómo narrar cuando no hay nada, o casi

---

<sup>20</sup> En *Logoi, una gramática del lenguaje literario*, Fernando Vallejo condensa la evolución del concepto de estilo de la siguiente manera: “Siguiendo a Corax y a los tratadistas que le antecedieron, Aristóteles definía la retórica como el arte de la persuasión: pero esto es la dialéctica. Dionisio, por su parte, definía la gramática como el conocimiento de los usos de los escritores: pero esto es la retórica. ‘Stylistik oder Rhetorik’, dirá Novalis en el siglo pasado, inventando el término de ‘estilística’, de que se sirvió luego el lingüista ginebrino Charles Bally para designar a una ciencia nueva que es destinada a estudiar los medios expresivos del lenguaje hablado y su aspecto afectivo como distinto del lógico, de que siempre se había ocupado la gramática. Por esta elección desafortunada un término derivado de ‘estilo’, que sugiere al escritor y a la literatura, se aplicó entonces a los fenómenos más opuestos, los de la expresividad del habla. Posteriormente Karl Vossler, Leo Spitzer y lo que se ha llamado escuela idealista alemana ampliaron la estilística a la expresión literaria. Y así el término de ‘estilística’ designa hoy en día, ambiguamente, los medios expresivos propios de una lengua, o de su forma hablada, o de un escritor, o de la literatura” (Vallejo, 16). Blanchot, por su parte, sintetiza: “La literatura empieza con la escritura. La escritura es el conjunto de ritos, el ceremonial evidente o discreto por donde, independientemente de lo que se desea expresar y de la manera como se expresa, se anuncia ese acontecimiento según el cual lo que se escribe pertenece a la literatura, el que lo lee, lee literatura. No es retórica, o es una retórica de una especie particular, destinada a hacernos oír que hemos entrado en ese espacio cerrado, separado y sagrado, esto es, el espacio literario” (Blanchot, *El libro que vendrá*, 231).

nada, que narrar)–, y también un modo de reflexionar sobre el valor de la experiencia autobiográfica en los límites de la ficción.

### 1. Problemas alrededor de la indeterminación del narrador

#### Primer problema

Es imposible resaltar la preponderancia del narrador en parte de la primera etapa novelística de Alan Pauls sin partir de una base conceptual. Evidentemente no solo conviene saber a un nivel general “quién” narra una historia sino también “por qué”. Según Walter Benjamin, el que narra tiene una necesidad: transmitir un consejo a quien lo oye; desde luego, la palabra “consejo” amerita una explicación un poco más precisa, tal como Benjamin señala:

Aunque hoy el “saber consejo” nos suene pasado de moda, eso se debe a la circunstancia de una menguante comunicabilidad de la experiencia. El consejo no es tanto la respuesta a una cuestión como una propuesta referida a la continuación de una historia en curso. Para procurárnoslo, sería ante todo necesario ser capaces de narrarla. (Sin contar con que el ser humano solo se abre a un consejo en la medida en que es capaz de articular su situación en palabras). El consejo es sabiduría entretejida en los materiales de la vida vivida. El arte de narrar se aproxima a su fin porque el aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría, se está extinguiendo. (“El narrador”, 114-115)

El narrador benjaminiano se confunde, al menos en la superficie, con un sabio dotado de experiencia<sup>21</sup>. A partir de una cierta acumulación, de un contacto con el material previo, de un riguroso reordenamiento de cada uno de los fragmentos que conforma una totalidad no del todo imaginaria, podría estar en disposición de iniciar o reanudar o continuar la narración. De este ejercicio excluye su historia privada porque sabe que no puede hablar de sí mismo ya que ese grado de la experiencia no solo “excede” sino también “imposibilita” cualquier grado de transmisión. Benjamin ilustra esta dificultad con un ejemplo categórico: “Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla. En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos” (“El narrador”, 112). De esta situación se desprende una paradoja: es imposible “transmitir” con fidelidad una experiencia personal, aunque se puede narrar en primera persona siempre y cuando el que narra se convierta en otro. Este sería el primer componente subjetivo de la experiencia –del segundo hablaré a su debido momento– en la consolidación del proceso narrativo.

Con el fin de ir asentando la base argumentativa de este capítulo, valdría la pena analizar ahora algunas particularidades de los narradores de las novelas de Pauls. En este sentido, la pregunta determinante e impostergable sería la siguiente: ¿Quién narra? Detrás de la aparente “sencillez”, de la aparente “banalidad”, de la apa-

---

<sup>21</sup> En el relato “El pañuelo” de Benjamin se lee: (...) “Y, al recordar las muchas horas que el capitán anduvo paseando por la cubierta de popa, mirando ocioso hacia la lejanía, comprendí que el que no se aburre no puede narrar. Pero es que hoy el aburrimiento ya no tiene sitio en nuestra vida, y una tras otra van desapareciendo las actividades conectadas con lo que es el aburrimiento de manera estrecha y misteriosa. Y por esta razón desaparece hoy el talento de contar historias: ahora la gente ya no hila ni teje, ya no hace bricolaje ni grabado, mientras otras personas les escuchan” (172-173).

rente “ligereza” de esta pregunta, se esconde inevitablemente un problema mucho más significativo. Dice Benjamin al comienzo del texto ya antes citado: “El narrador –por muy familiar que nos parezca el nombre– no se nos presenta en toda su incidencia viva. Es algo que de entrada está alejado de nosotros y que tiende a alejarse aún más” (“El narrador”, 111). En efecto, el narrador, “cualquier” narrador, como cualquier personaje de ficción (he aquí otra verdad legendaria, o, si se quiere, otra perogrullada), es una rigurosa construcción propia del oficio literario; por eso no resulta del todo injustificable trazar un análisis de los distintos parámetros inherentes a su creación en las primeras novelas de Pauls, donde los narradores abordan la narración por medio de una serie de estrategias persuasivas –la “persuasión” se desencadena, se inserta, se funde ya en la distribución de las primeras frases, tal como intentaré demostrarlo en las siguientes páginas– cuyo único propósito sería poner en tensión la “veracidad” misma del material narrado. Al fin y al cabo Pauls se inclina por variantes decididamente opuestas: por un lado, la “confianza pura” del narrador en primera persona que “controla” el relato –*Wasabi* (1994)–, y, por el otro, la “desconfianza afortunada” del narrador omnisciente que “no sabe”, o “no quiere saber”, o incluso “no puede saber”, cuál es el orden del relato, hacia dónde progresa –*El coloquio* (1990)–. Para realizar ahora este análisis de los narradores –con sus correspondientes relaciones, con sus correspondientes diferenciaciones–, me gustaría empezar por la segunda vertiente, es decir, la del narrador omnisciente. Indudablemente, no hay nada más indicativo en relación con las intenciones del narrador (¿o debería decir más bien “intuiciones”?) que el comienzo (el “comienzo” como “fin”) de la narración. En *El coloquio* se lee lo que sigue:

El asalto a la casa de Dora D. llevado a cabo por Pablo Daniel F. debió producirse entre las últimas horas del día sábado y las primeras del domingo. Para disipar toda posibilidad de error, alrededor de la medianoche del día sábado, así al menos se aseguró. Minutos antes de la medianoche, según la Policía, minutos después de la medianoche, según el padre de Pablo Daniel F. Tal vez fuera Brod, uno de los agentes que participaron de la operación, el que propuso el término asalto para referirse a la acción emprendida por Pablo Daniel F. En cambio Werfel, el encargado del patrullaje nocturno, prefirió al parecer aludir a la acción con la expresión tentativa criminal, mientras que el doctor Kalewska la denominó, por su parte, arrebató de insania. Invocando su vasta experiencia en la materia, Brod, el agente más viejo del grupo que procedió en el caso, insistió en designar el hecho como un asalto, y habría desistido de discutir el problema de la denominación del hecho con Werfel (por ser Werfel un subordinado) y aún más con el doctor Kalewska (por ser el doctor Kalewska por completo incompetente en asuntos policiales). Brod se habría hecho presente en el sitio del asalto poco después de que el asalto se hubiese consumado (según Brod), y demasiado tiempo después (según el padre de Pablo Daniel F. y según el doctor Kalewska). (9)

Escenario de afirmaciones, rectificaciones e increpaciones (o ingeniosa representación en formato reducido de una Babel donde todos los protagonistas practican sin vacilar el esgrima de la discrepancia), el comienzo de *El coloquio* recarga todo el

énfasis de la narración en la “dudosa” ecuanimidad del narrador. Dudosa por partida doble: por una parte, porque no escatima en registrar, con los transparentes formalismos de un informe penitenciario, las versiones de los diversos implicados, cuya relevancia como testigos deja mucho que desear ya que en algunos casos (en la mayoría, dijéramos) ninguno de los implicados, ninguno de los que habla, ninguno de los que “afirma” y está dispuesto a su vez a “desacreditar” la versión del otro, estuvo realmente presente en la escena del crimen. Y, por otra parte, porque el narrador “parece” predispuesto a valorar con la misma ecuanimidad a cada testigo aunque en el fondo “privilegia”, ya desde la primera frase, una sola voz, una sola versión de los hechos, es decir: la autoridad de Brod. Otra vez la frase inaugural: “El asalto a la casa de Dora D. llevado a cabo por Pablo Daniel F. debió producirse entre las últimas horas del día sábado y las primeras del domingo” (9). Hay una palabra clave: “asalto”. Es una palabra clave, reguladora, conducente, y lo es por una razón sustancial: no solo pone en marcha el relato, determinando de paso el cerco argumental (algo malo ha pasado y la narración intentará desentrañarlo), sino también desvía la atención por un momento hacia una nimiedad procesal: ¿qué fue exactamente lo que pasó?, ¿qué nombre se le puede dar a eso?, ¿quién tiene la última palabra a la hora de dirimir aquel conflicto nominal? La última palabra, en efecto, la tiene Brod, y sobre Brod recae estructuralmente (y en no pocos sentidos) el peso de la historia. No en vano es Brod el testigo que “pronuncia” la palabra “asalto”. A partir del dictamen de Brod, del empeño por calificar el hecho como un asalto, se abre la novela a la discusión (o sea: a la investigación) de un problema trivial sobre el lenguaje, donde intervienen los otros testigos. Todos intervienen y todos son desacreditados por la autoridad de Brod, tal como se

refleja al final del párrafo citado: todos han “calificado” el hecho a su manera pero el narrador, a esas alturas de la discusión, opta sencillamente por referirse al hecho como un asalto. En cierto sentido los testigos, “todos” los testigos que hasta ese momento han sido llamados a declarar, no han emitido más que un “comentario” (y se podría decir que la novela gira alrededor de esa constelación de comentarios imprevistos).

A propósito del comentario en particular, y del discurso en general, Foucault sostiene en *El orden del discurso*: “(...) en lo que se llama globalmente un comentario, el desfase entre el primer y el segundo texto juega cometidos que son solidarios” (15). A modo de ejemplificación Foucault menciona la *Odisea* (primer texto), que se repite en los segundos textos: la traducción de Berard, las muchas explicaciones de otros textos o el *Ulises* de Joyce. Posteriormente, Foucault agrega: “(...) el comentario no tiene por cometido, cualesquiera que sean las técnicas utilizadas, más que el decir por fin lo que estaba articulado silenciosamente allá lejos. Debe, según una paradoja que siempre desplaza pero a la cual nunca escapa, decir por primera vez aquello que sin embargo había sido ya dicho” (16). Si bien el texto de Foucault ahonda en otras consideraciones filosóficas más complejas, lo cierto es que podría operar en cierta dirección en *El coloquio*, ya que existiría la posibilidad de diferenciar los dos textos (o, si se quiere, las dos versiones): el relato de Brod (primer texto) y las versiones de los otros testigos (segundo texto). En el medio, en el desfase insondable del medio, en lo que queda del primer texto repetido según el punto de vista de los testigos-comentadores del segundo texto se encuentra localizado el narrador. Es posible entonces que la preferencia por el primer texto (Brod) obedezca a la desconfianza por los comentadores del original, y cuando digo “comentadores” quiero decir también

“contradictorios” o “actualizadores” del primer texto: todos los testigos, a lo largo de la novela, se enfrentan con Brod, con sus conjeturas, con sus análisis a veces infundados sobre los hechos mismos de la historia. En no pocos pasajes todas las versiones (segundos textos) conspiran ya no directamente contra Brod sino contra los “privilegios” que le otorga el narrador a Brod, como si el narrador de golpe quisiera excluirlos de la atmósfera de la novela por una suerte de desacato a la autoridad impuesta por Brod desde la primera frase, desde la aceptación de denominar el hecho como un “asalto”. Y es posible, también, que la predilección por Brod tenga una “justificación técnica” o “un papel simbólico” en la restauración parcial de la anécdota: Brod (primer texto) es el personaje “elegido” para frenar la fuerza de diseminación del relato contenida en las versiones de los otros testigos (segundo texto). Sin el “autoritarismo narrativo” de Brod, sin su desconfianza hacia los otros, sin su tendencia a anular casi por completo las aportaciones de los demás testigos, el relato se desbocaría hacia un caos insustancial. Contra el sinsentido, contra el descontrol, contra las tentaciones del abismo se erige o se construye en toda su integridad la figura de Brod. Es Brod – exclusivamente Brod– el único que puede en definitiva dilucidar los pormenores del “asalto” e impedir de paso que la diseminación de la anécdota se convierta en el fondo en otro crimen. Un crimen estilístico, si se quiere, pero un crimen al fin y al cabo. Esta podría ser una primera hipótesis de lectura.

La segunda hipótesis sería un poco más riesgosa y hasta cierto punto elemental: el narrador en tercera persona es en realidad el propio Brod. Encubierto en la “artificialidad” de un narrador omnisciente, cuya meta siempre será legitimar su punto de vista en contraposición con el punto de vista de los otros testigos, Brod se limita a

poner por escrito todas las versiones del asunto, incluyendo su propia versión. Podría ser, en efecto, una hipótesis no del todo sólida ya que parecería hartamente predecible desde el comienzo de la narración; por eso solo me limito a mencionarla brevemente. Y hay, por supuesto, una última opción (siempre hay una “última opción”) bastante atractiva a la hora de proponer un nuevo enfoque de lectura sobre la obra en cuestión, en especial sobre el papel del narrador: *El coloquio* podría ser una reescritura (una reescritura teórica en clave policial) sobre las dificultades inherentes al orden del discurso. Desde esta línea de análisis, poco y nada importaría la voz del que habla, es decir: la voz del que narra. Dice Foucault en “¿Qué es un autor?”:

El tema del que quisiera partir podría formularse con unas palabras que tomo prestadas de Beckett: “Qué importa quién habla, alguien ha dicho qué importa quién habla”. En esta indiferencia pienso que hay que reconocer uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea. Digo “ética” porque esta indiferencia no es exactamente un rasgo que caracterice la manera como se habla o se escribe; es más bien una especie de regla inmanente, retomada sin cesar, nunca enteramente aplicada, un principio que no marca a la escritura como resultado sino que la domina como práctica. (332-333)

En esta declaración de Foucault habría dos aspectos relevantes en relación con *El coloquio*: la insignificancia del que habla (o mejor: de los que hablan) y su efecto dentro de la escritura contemporánea. Del primero, de la decidida insignificancia del que habla, del poco valor (¿o se puede decir del “no-valor”?) del que habla, de la poderosa imposibilidad de identificar “esa” voz, hay algunos paralelos con la novela de

Pauls: se narra una historia pero no se sabe (nunca se termina de saber, a pesar de que se impone la convención del narrador omnisciente sobre el cual descansan todas las sospechas) “quién” narra, y la lectura se convierte entonces en una pesquisa donde está en juego la validación de una identidad. Es decir: no se lee ya para desentrañar un crimen (el lector “sabe” casi todo desde las primeras páginas, salvo un par de detalles menores que no pueden alterar el conjunto de la trama) sino para “desenmascarar” definitivamente al narrador. ¿Quién es? ¿Por qué narra como narra? ¿Qué hay detrás de ese “ocultamiento”? ¿Son acaso esta serie de preguntas las líneas teóricas sobre las que se despliega *El coloquio* y cuyo suplemento conceptual estaría de alguna manera inscripto en la declaración de Foucault? Quiero decir: ¿qué une a *El coloquio* con “¿Qué es un autor?”. En principio, el nombre siempre esquivo de clasificar – aunque no ha sido precisamente Foucault el primero en mencionarlo en relación con la problemática indeterminación del que habla<sup>22</sup>– de Samuel Beckett.

Después de todo, Beckett se ha encargado de postular “esas” mismas preocupaciones ad infinitum, con la misma persistencia de quien se sabe agobiado e importunado en un doble sentido: por los que lo oyen (o tratan de oírlo), y, especialmente, por sí mismo. De ahí la insistencia con que alienta en solitario esta pugna temático-existencial a lo largo de su obra. Con razón Blanchot apunta: “¿Quién habla en los libros de Samuel Beckett? ¿Cuál es ese ‘Yo’ incansable que, aparentemente, dice siempre la misma cosa? ¿Qué fin persigue? ¿Qué espera el autor que en alguna parte ha de encontrarse? ¿Qué esperamos nosotros que estamos leyendo?” (237). Y el que

---

<sup>22</sup> En este contexto la alusión a Beckett proviene, con más de diez años de antelación, de Maurice Blanchot. Para mayor información remitirse al capítulo “¿Y ahora adónde? ¿Y ahora quién?”, en *El libro que vendrá*.

habla en los libros de Beckett habla así: “No querer decir, no saber lo que se quiere decir, no poder decir lo que se cree querer decir, y decirlo siempre, o casi, esto es lo que importa no perder de vista, en el calor de la redacción” (*Molloy*, 41). O así: “El hecho parece ser, si en la situación en que me encuentro se puede hablar de hechos, no solo que voy a tener que hablar de cosas de las que no puedo hablar, sino también, lo que es aún más interesante, que yo, lo que aún es más interesante, que yo ya no sé, lo que no importa. Sin embargo, estoy obligado a hablar. No me callaré nunca. Nunca” (*El innombrable*, 44). Y así también: “Pero en vez de decir lo que erré al decir, lo que ya no diré, lo que acaso diga, si es que puedo, ¿no sería mejor que dijera otra cosa, incluso si no es aún la que tiene que ser? Voy a intentarlo, voy a intentarlo en otro presente, incluso si no es aún el mío, sin pausas, sin llantos, sin ojos, sin razones (*El innombrable*, 66).

De nuevo Blanchot apunta:

¿Quién habla, pues, aquí? ¿Será “el autor”? Pero qué puede designar este nombre, si de todas maneras el que escribe ya no es Beckett, sino la exigencia que lo arrastró fuera de sí, lo desposeyó, lo entregó al afuera convirtiéndole en un ser sin nombre, El Innombrable, un ser sin ser que no puede ni vivir ni morir, ni cesar ni comenzar, el lugar vacío donde habla el ocio de una palabra vacía y que recobra más mal que bien un Yo poroso y agonizante. (*El libro que vendrá*, 240)

Esta pregunta –¿Quién habla?– parece ser, de acuerdo con Blanchot, la pregunta “fundamental” de la segunda etapa novelística de Beckett. Y ahora yo pregun-

to: ¿no podría ser al mismo tiempo la pregunta fundamental de *El coloquio* de Alan Pauls? ¿Quién habla?

Una hora de lectura equivalía, según cálculos de Mossalini, a aproximadamente veintidós hechos delictivos impunes. Los servidores del orden debían actuar y no leer, habría sostenido Mossalini con la anuencia silenciosa de Brod y de Werfel. En este punto Brod habría coincidido con Mossalini, y por lo tanto con Werfel, en que la lectura excesiva era uno de los factores determinantes de la desidia y la apatía en que se hallaban sumidos los habitantes de esa zona del barrio Este. Mossalini aseguró saber a ciencia cierta que había vecinos que leían durante diez horas. Diez horas ininterrumpidas, había agregado Werfel. Mossalini no habría podido afirmar tan categóricamente que se trataba de diez horas ininterrumpidas, pero habría confiado plenamente en las palabras de Werfel. Por lo general, Werfel no emitía juicios antes de haberlos sometido a toda clase de pruebas y exámenes. Brod podía así creer ciegamente en los informes nocturnos que Werfel enviaba al término de sus rondas habituales al Destacamento, más exactamente al despacho que Brod ocupaba en el Destacamento. Brod decía que en los informes de Werfel nunca era necesario corroborar un dato ni corregir un punto y coma. Según Werfel, Brod exageraba un poco. Brod habría acusado a Werfel de fingir modestia. Sus informes sin duda debían ser un modelo de informes, habría dicho Mossalini. Leer esos informes era como estar presente en el lugar del hecho

(Brod). A Werfel le hubiera convenido más que Brod acostumbrase estar realmente en el lugar de los hechos, en vez de limitarse a estar presente a través de los exhaustivos informes que él redactaba. Pero por esa simple observación le habría correspondido un arresto de treinta y cinco días mínimo. De modo que Werfel se llamó a silencio enseguida.  
(31-32)

¿Quién habla? Es decir: ¿“quiénes” hablan? Evidentemente no se trata del “autor” enmascarado en un grupo de personajes, de personajes con nombre propio (en la segunda etapa novelística de Beckett, salvo en *El Innombrable*, “todos” los personajes “también” tienen nombre propio pero no por eso se puede afirmar que a través de ellos se expresa un “autor” llamado Samuel Beckett). En *El coloquio* hay personajes, personajes con nombre propio, personajes con nombre propio que hablan. Todos hablan tal vez “demasiado”. Pero en esa distribución equitativa no hay una lectura fácil del título de la novela, sino una tensión invisible: no es lo mismo hablar (mucho, poco, casi nada) que no poder “dejar” de hablar. Esta es la condena de los personajes de Beckett y de los personajes del elenco de Pauls. ¿Por qué no pueden dejar de hablar? Y lo que es aún más alarmante: ¿Por qué no pueden dejar de hablar a pesar de que “parece” que ya no tienen nada más que decir? ¿Es acaso impensable entonces la suspensión del “flujo conversacional” en el interior de un “coloquio”? ¿O acaso solo podrán dejar de hablar al final del libro, cuando la conversación de 185 páginas (un solo bloque sin puntos apartes, un gran bloque narrativo de incontinencia verbal) termina? Dice Beatriz Sarlo: “La conversación entre ellos es repetitiva y, sin embargo, extremadamente interesante: afirman e interrogan, hipotetizan y presuponen sobre

nimiedades, pero lo hacen animados de una especie de furor lógico y de precisión obsesiva. Yo me pregunto hasta cuándo van a seguir así reunidos soportando la autoridad del policía jefe, la pedantería del doctor, el miedo del subordinado. Pero siguen” (“Un relato inconsumible”, 442-443).

Y siguen y siguen. ¿Hasta dónde? ¿Hasta dónde “pueden” llegar? ¿Cuándo terminarán? Si algo perdura con ímpetu en las profundidades de esa conversación incesante, no se puede descartar que la jerarquía del narrador haya sido desplazada por el flujo narrativo. A esas alturas (y eso ya se advertía desde el principio) no hay control: todo lo que se tenía que decir (e incluso lo que “no” se tenía que decir) se ha dicho. De ahí que la figura del narrador tienda en definitiva a enrarecerse, a diluirse en virtud de las funciones tradicionales que le han sido asignadas. En ese sentido podría tener una cierta relación con el segundo aspecto que mencioné al aludir a “Qué es un autor?”, es decir: el efecto dentro de la escritura contemporánea. Foucault parte de Beckett, Blanchot ya había partido de Beckett, y Pauls, también, podría, como lector de esa modernidad literaria europea, partir a su modo de las “estrategias narrativas” de Beckett. Quiero decir: ¿cómo se puede narrar a partir de un narrador omnisciente que se diluye en la espesura de la narración? Fricciones naturales al acto de escribir “dentro” de la contemporaneidad, el narrador contemporáneo persiste en aquella fantasía un tanto presuntuosa de situarse “fuera” de la narración, en otro lugar, lejos del alcance de las interpretaciones, con el propósito de anular (y anularse) su función. Con ese anulamiento sigiloso, con ese desplazamiento hacia el bosque de la atemporalidad, con esa voluntad incluso de no tener ya un lugar (y cuando digo “lugar” quiero decir “posición”), y seguir narrando, sin pausa, sin condiciones, sin restricciones,

sin ser “identificado”, el narrador de *El coloquio* estaría situándose entonces en el centro mismo de una coyuntura contemporánea, ya que no hace falta “identificar” al que narra porque la “identificación” no motiva la narración. Por el contrario: la falta de identificación (o la pérdida de identidad del narrador) se convierte en muchos casos (*El coloquio* es una muestra clara de esto) en el secreto impulso propulsor de la historia. Es más: a veces el narrador “es” la historia, y su voz es lo único que perdura. ¿Quién habla? No se sabe en realidad, no se puede saber –y sin embargo hay una voz que sigue hablando.

#### Segundo problema

Inicialmente quisiera detenerme en este segundo segmento en los títulos de las dos novelas en cuestión de Pauls con el fin de analizar de paso otros aspectos pertinentes a la esfera del narrador. Parto en este análisis de las siguientes palabras de Martin Amis que hacen parte de la nota introductoria de su novela *London Fields*:

“(…) But as you see I kept ironic faith with my narrator, who would have been pleased, no doubt, to remind me that there are two kinds of title – two grades, two orders. The first kind of title decides on a name for something that is already there. The second kind of title is present all along: it lives and breathes, or it tries, on every page” (8).

De acuerdo con esta división de Amis, *El coloquio* podría pertenecer a la segunda clase (el “título” –¿o el tema?– está en cada página) y *Wasabi* a la primera (el título estaba ya ahí, incluso antes de empezar a leer). Esta división podría extenderse a su vez al narrador, pero no porque se trate de un narrador omnisciente (*El coloquio*) y de un narrador en primera persona (*Wasabi*), sino, sobre todo, porque el narrador

omnisciente parece que está ahí, incrustado “en” la narración, en medio de ese coro delirante de testigos, y, en cambio, el narrador en primera persona parece todo el tiempo ausente, distante, ajeno por completo a la narración, como si fuera otro el que narrara esa historia que el narrador tendría que narrar. En otras palabras: ese narrador en primera persona parece responder, de acuerdo con una serie de indicios (muchos de los cuales se podrían desplegar en el mapa de la experiencia autobiográfica), al nombre de Alan Pauls<sup>23</sup>. Y sin embargo todos sabemos, o ya deberíamos saber (la débil esperanza de Blanchot al querer identificar al narrador de los libros de Samuel Beckett con un autor llamado Samuel Beckett sirve en este punto para iluminar el malentendido), que no son la misma persona. Hay un Alan Pauls (autor) y, previsiblemente, un Alan Pauls (narrador). Que equivale a decir: hay “vida” y hay “ficción”. Entre estas dos zonas independientes se levanta una barrera invisible, la cual no es en muchas ocasiones “invisible” sino “imaginaria”. ¿O qué pasa cuando vida y ficción se entremezclan, cuando se confunden, cuando una se camufla en la otra con un inocultable pretexto artístico? Al respecto, Pauls confiesa en una entrevista:

(...) Para que hubiera ficción me parecía que debían satisfacerme ciertas condiciones de autonomía, una de las cuales, básica, era el apartamiento de la vida y creo que ese programa me sirvió para trabajar du-

---

<sup>23</sup> En concreto, *Wasabi* surge de una experiencia personal. En 1992, Alan Pauls recibe una invitación para pasar ocho semanas en la Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs, ubicada en la población francesa de Saint-Nazaire. Allí funciona, desde hace dieciséis años, un particular programa de escritura: un grupo de escritores y traductores de cualquier parte del mundo se instala durante el tiempo establecido por los organizadores (ocho semanas) con la única finalidad de escribir un texto de cualquier naturaleza cuyo tema refleje de alguna manera la estadía en Saint-Nazaire. Entre los escritores que han participado en esta residencia se encuentran Rodrigo Rey Rosa, Sergio Chejfec, Reinaldo Arenas, César Aira, Ricardo Piglia, entre otros.

rante mucho tiempo, toda la primera parte de mi trabajo literario. Eso empieza a resquebrajarse a mediados de los años 90 para mí. La membrana que antes separaba la ficción de la vida y lo que garantizaba una cierta impermeabilidad de la ficción empieza como a volverse porosa, empieza a haber cierto tipo de intercambio entre una dimensión y la otra. Esos dos territorios, tal vez, no están tan herméticamente sellados y el contagio de uno y otro puede ser atractivo desde el punto de vista del trabajo. *Wasabi* ya es un poco un síntoma de ese cambio, en el sentido de que aparece en *Wasabi* muy deliberadamente un mundo personal más o menos reconocible, que tiene que ver con mi vida, con mi experiencia, aparece mi mujer con nombre y apellido, que es la heroína del relato. Aparece una experiencia personal que yo tuve que fue un viaje que hice a Europa de dos meses con ella; empieza a haber una especie de falta de pudor para empezar a trabajar con materiales que para mí antes eran como artificiosos por excelencia. No creo que esos materiales, o la presencia de esos materiales signifiquen nada, sigo pensando que escribir es otra cosa, pero para mí, dado el tipo de escritor que yo era hasta ese momento, representó una cierta transformación. (“Entrevista a Alan Pauls”)

En *Wasabi* (o sea: en el plano de la “ficción”), las palabras de Pauls tienden a complejizar dos procedimientos: 1) un narrador en primera persona que en la narración “representa” (nunca antes mejor dicho) a un joven escritor argentino innominado (cuya construcción en el relato parece excesivamente similar a la de un escritor/autor

llamado Alan Pauls); 2) una tendencia asumida con determinación por el narrador (¿o debemos suponer, tal como se desprende de las palabras de Pauls en la entrevista, que se trata del “autor”?) para nombrar con nombre propio a los otros “protagonistas” de la historia: Tellas o Bouthemy, por ejemplo: la primera, exmujer de Pauls, y el segundo, editor francés de Pauls en la “vida real”. ¿Qué se puede hacer con un narrador “sin” nombre que a todas luces “parece” coincidir intensamente con un escritor/autor llamado Alan Pauls? ¿Hacia dónde se desliza aquella manipulación de los nombres reales en el interior de un relato de ficción? ¿Qué es lo que en el fondo opera, a partir de la conjunción de estos procedimientos, dentro de la reconstrucción de aquella experiencia francesa?

Quisiera responder estos interrogantes con la ayuda de Blanchot y Barthes (sin dejar de lado a Proust<sup>24</sup>). Empiezo por el primero. En el capítulo titulado “La experiencia de Proust”, específicamente en el apartado en el que indaga sobre el punto de quiebre entre el “Proust-real” y el “Proust-narrador” de *En busca de el tiempo perdido*, Blanchot sostiene:

Esa experiencia ¿dónde se produjo? ¿En qué tiempo? ¿En qué mundo?  
¿Y quién es el experimentador? ¿Sería Proust, el Proust real, hijo de

---

<sup>24</sup> Si hubiera que hacer una lista inútil de las principales influencias de Alan Pauls, se tendría que mencionar en primer lugar al dueto Barthes-Proust. En el listado estarían también Kafka, Musil, Beckett –aunque la medalla de oro se la llevaría el dueto francés. Dicho de otro modo menos didáctico: ¿no es el amor, las intermitencias del amor (con el inseparable paréntesis patológico donde se reproducen los celos), uno de los ejes temáticos de la obra literaria de Pauls? De *El pudor del pornógrafo* a *Wasabi* (con una escala intermedia en el descontrol amoroso-criminal de *El coloquio*), hasta llegar al estallido de *El Pasado*. El amor, los pliegues del amor, el amor como enfermedad incurable adquirida incluso “antes” del enamoramiento (el tratado sobre esta enfermedad estaría inscripto en *La prisionera* de Proust y en ese correlato del delirio paranoico que es *Fragmentos del discurso amoroso* de Barthes, con más de un guiño al *Proust y los signos* de Deleuze).

Adrien Proust? ¿Sería el Proust ya convertido en escritor y relatando, en los quince volúmenes de su obra grandiosa, cómo se ha formado su vocación de manera progresiva, merced a la maduración que hiciera del niño angustiado, sin voluntad y con una particular sensibilidad, el hombre extraño, enérgicamente concentrado, recogido en esa pluma a la cual se comunica todo cuanto aún tiene de vida y de niñez preservada? De ningún modo, lo sabemos bien. No se trata de ninguno de esos Proust. (21)

A pesar de que no se trata de “ninguno” de esos Proust, suele ser una inquietud recurrente en buena parte de la crítica a la hora de analizar a Proust: de Blanchot a Barthes, de Deleuze a Beckett, de Benjamin a Adorno<sup>25</sup>. En todos los casos siempre hay un intento por esquivar el hechizo de la identificación del “Proust-real” con el “Proust-narrador” –y en todos los casos, desde diversas aproximaciones teóricas, la tentación se presenta así sea en un grado mínimo. Pero no solo los críticos sucumben; también los biógrafos: André Maurois, George Painter, Ghislain de Diesbach, Jean-Yves Tadié, entre otros<sup>26</sup>. En cualquier caso, es mejor retomar la pregunta: ¿de qué Proust se trata? Dice Blanchot (con ecos del Barthes de la primera parte de *El grado cero de la escritura*): “(...) aunque esté diciendo ‘Yo’, ya no tienen poder de hablar ni

---

<sup>25</sup> Para profundizar más sobre las cuestiones del narrador en Proust, el lector interesado podría remitirse a los siguientes textos: Maurice Blanchot, “La experiencia de Proust”, en *El libro que vendrá*; Roland Barthes, “Proust y los nombres”, en *El grado cero de la escritura*; Gilles Deleuze, *Proust y los signos*; Samuel Beckett, *Proust*; Walter Benjamin, “Una imagen de Proust”, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*; Theodore Adorno, “Pequeños comentarios sobre Proust” y “Sobre Proust. 1. *En el mundo de Swann* y 2. *A la sombra de las muchachas en flor*”, *Notas sobre literatura*.

<sup>26</sup> Igualmente el lector interesado podría remitirse a los siguientes libros: André Maurois, *En busca de Marcel Proust*; George D. Painter, *Marcel Proust*; Ghislain de Diesbach, *Marcel Proust*; Jean-Yves Tadié. *Marcel Proust. A Life*.

el Proust real ni el Proust escritor, sino su metamorfosis en esa sombra que es el narrador convertido en ‘personaje’ del libro, quien, dentro del relato, escribe un relato, vale decir la obra misma, y produce a su vez las otras metamorfosis de sí mismo que son los diferentes ‘Yo’ cuyas experiencias está narrando” (21).

La desintegración del “Proust real” y del “Proust escritor” es el primer requisito para el advenimiento del narrador. Encarnación artificial de dos categorías ya invalidadas, el narrador adquiere de golpe la potestad absoluta sobre el material narrativo y se presenta como una nueva categoría establecida con los mismos estatutos de las dos categorías previas. A partir de ese momento los restos íntimos, difusos, indiferenciados, asimilables, de la desintegración del “Proust real” y del “Proust escritor” se concentran sin resistencia en la figura del narrador. Este es el ciclo de una transformación, o, si vamos a usar el lenguaje kafkiano de Blanchot, de una metamorfosis. En esta instancia me pregunto lo siguiente: ¿acaso sería del todo improcedente asociar esa metamorfosis de Proust con la metamorfosis de Pauls? ¿No podría ser esa metamorfosis proustiana (con una mínima variación) el espejo en el cual se refleja de alguna manera la metamorfosis paulsiana? En el libro de Proust el narrador se llama Marcel; en el libro de Pauls (y esta sería sin duda la única alteración sutil con respecto al modelo original) no se menciona el nombre del narrador. Y sin embargo el narrador de *Wasabi* tiene una variedad de rasgos, una variedad “significativa” en cuanto a lo que significa la caracterización de un personaje (esa serie de rasgos podría conducir a identificarlo con el escritor/autor Alan Pauls: la confianza en la homeopatía, la pasión por Klossowski, las vacilaciones frente a la escritura, la predilección por la

pornografía<sup>27</sup>), aunque esos rasgos no conducen a ninguna parte porque el narrador nunca se decide a revelar su nombre. ¿Es Pauls? Podría ser. Pero no lo dice. Y no lo dice porque “no hace falta” que lo diga: no nombrar el nombre reproduce en su integridad un gesto, un gesto en el cual se inscribe a su vez una especie de “pudor del yo”. Bajo esta denominación (“pudor del yo”) se concatena entonces una serie de experiencias a través de las cuales se conforma la “personalidad” del autor. Evidentemente, el “pudor del yo” no puede “representarse” (o mejor: solo se representa en toda su plenitud en el plano literario) sin la irrupción del “impudor del yo”, ya que la falta del nombre (y la proliferación de datos que apuntan indistintamente a la consolidación de “ese” nombre) complejiza esta denominación: no se nombra el nombre (“pudor del yo”) porque la serie de datos (“impudor del yo”) sin duda “ya” lo está nombrando. Es más: sin el “impudor del yo”, el “pudor del yo” no tiene ningún sentido. Y sin el “pudor del yo”, el “impudor del yo” tampoco. En este oscuro cruce recíproco, en esta instancia de correspondencias nominativas, se concentra la eficacia de lo que denominaría como “pudor del yo”. Es una omisión, claro, pero es una omisión

---

<sup>27</sup> Dice Pauls en otra entrevista: “(...) A mí me interesa mucho de la pornografía lo literal, la literalidad. Me interesa mucho esa experiencia en la que se alcanza como una especie de tope, la literalidad es una cosa por un lado muy básica, como si hubiera una especie de sentido que no llegara a despegar, y al mismo tiempo es un límite, haber llegado muy lejos. Entonces, por ejemplo, el cine porno y la imagen porno, a mí me interesan mucho más que la imagen erótica. Hay una especie de descarnamiento del lenguaje que me parece más atractivo que ese juego de velos o secretos y escondites que plantea la imagen erótica. (...) En la literatura me interesa mucho el efecto de obscenidad, de abyección que produce una incrustación porno en medio de una prosa elegante y elevada. Me gustan mucho esas caídas de la prosa. Y eso también me gusta hacerlo con el mal hablar o con la injuria. Me gustan las pérdidas de altura, cuando las prosas pierden altura. Parecen estar como instaladas en un lugar súper aristocrático y de repente bajan a un plano obsceno. Me parece como una tela que se rompe, que se desgarrar. Eso me gusta porque me gusta mucho que las cosas no sean homogéneas” (“39 preguntas a Alan Pauls”).

que “ nombra ”: nombra a quien no se ha querido nombrar. En esta misma línea, ¿cuáles serían las repercusiones de esa “ carencia ” (y en la carencia se encuentran a su vez “ codificadas ” las idiosincrasias del escritor/autor Alan Pauls) de nombre a lo largo de la obra? A propósito de Proust (en lugar de “ Proust ” léase “ Pauls ”), Barthes señala: “ No se busca aquí explicar la obra de Proust por su vida; se trata solamente de actos interiores al discurso mismo (en consecuencia poéticos y no biográficos), sea el discurso del narrador o el de Marcel Proust ” (“ Proust y los nombres ”, 174-175). Indudablemente son “ dos ” clases de discursos. Y aunque parezcan idénticos, como reconoce más adelante Barthes, no lo son: “ Los dos discursos, el del narrador y el de Marcel Proust, son homólogos pero no análogos. El narrador *va* a escribir, y ese futuro lo mantiene en un orden de la existencia, no de la palabra; está encadenado a una psicología, no a una técnica. Marcel Proust, por el contrario, escribe; lucha con las categorías del lenguaje, no con las de la conducta ” (“ Proust y los nombres ”, 174-175).

A esas alturas el autor/escritor no tiene la menor incidencia: el narrador, por un efecto de transformación (o, como dijera Blanchot, de metamorfosis), se ha encargado de usurpar su lugar. Pero la usurpación del narrador no anula del todo aquellas características representativas del autor/escritor; tan solo lo autoriza a manipularlas, a filtrarlas, a insertarlas en la narración. Usurpador repentino o catalizador desinteresado, el narrador adquiere por lo tanto el privilegio de disponer a su antojo de ciertas facultades, y esas facultades solo operan (solo “ pueden ” operar) en virtud de la consolidación de su papel dentro del proceso creativo. Para decirlo de otro modo: si la dife-

renciación de los discursos se desprende de la famosa “reminiscencia proustiana<sup>28</sup>” (o de lo “poético”, tal como lo definiera Jakobson), lo cierto es que aquella dualidad tirante se puede dirimir (y se dirime, como señala Barthes) por medio del nombre propio:

El Nombre propio es también un signo y no solamente un índice que designaría sin significar como quiere la concepción corriente, de Peirce a Russell. Como signo, el Nombre propio se presta a una exploración, a un desciframiento: es a la vez un “medio ambiente” (en el sentido biológico del término), en el cual es necesario sumergirse bañándose indefinidamente en todos los ensueños que comporta, y un objeto precioso, comprimido, embalsamado, que es necesario abrir como una

---

<sup>28</sup> La presencia de Proust en la obra de Pauls no es insignificante. Elena Donato ha detectado algunos “Instantes/Raptos/Gestos-Proust” bastante notorios incluso para aquellos que solo han oído mencionar suficientes veces aquel incidente de la *madeleine* por el cual el narrador Marcel se permite una pequeña licencia poética (¿es acaso la digresión más célebre de la literatura universal) de poco más de ochenta páginas. En relación con las periódicas invocaciones a Proust en el espeso tejido de *El pasado*, Donato apunta: “Es cierto que aparece en el definitivo sorbo de café que quema los labios de Rímini y por el que recupera su vida entera como Marcel todo Combray en su taza de té” (6). El pasaje al que alude Donato es este: “Más tarde, mientras tomaba café con el ordenanza, Rímini vio pasar a un oficial que empujaba un carrito de supermercado cargado con estéreos, parlantes, espejos retrovisores, armas, carteras de mujer, bolsos, portafolios, zapatillas, electrodomésticos. En la cima de ese montículo de tesoros, envuelto en una bolsa de plástico, como todos los demás objetos, y apoyado contra la pared delantera del carrito, como si liderara el contingente de tesoros recuperados, vio el cuadro de Riltse, y apenas lo vio el cuadro se acopló con naturalidad a la serie de remalazos que una hora atrás lo habían sorprendido. Vio el cuadro y se quedó mirándolo mientras se lo llevaban. Y cuando el oficial y el carrito y el Riltse desaparecieron detrás de la puerta, Rímini bajo la cabeza y volvió a quemarse los labios con el café” (466-467). Y Proust, de acuerdo con Donato, también estaría presente en otros momentos: “Es cierto que aparece en el modo en que las fotografías traen a la memoria fragmentos de existencia, como también es cierto que aparece en Riltse, anagrama Eltsir, aquel otro artista que, según el doctor Cottard, también tenía cierta vocación celestina. O en el “adiós, mi Prisionero” que clausura la última misiva de Sofía” (6).

flor. Dicho de otra manera, si el Nombre (desde ahora en adelante llamaremos así al nombre propio) es un signo, es un signo voluminoso, un signo siempre cargado de un espesor pleno de sentido que ningún uso puede reducir, aplastar, contrariamente al nombre común que no libera sintagmáticamente más que uno de sus sentidos. (“Proust y los nombres”, 177-178)

Con el nombre propio hay una exasperación en el ámbito de las designaciones ya que el signo empieza a su vez a ejercer sus funciones, a expandir sus raros alcances en el marco del sentido. En nombre de esta maniobra simultánea, el nombre propio se redimensiona a través una cierta voluptuosidad contagiosa: ahora no solo es lícito sino propicio “sumergirse”, “comprimirse”, “embalsamarse” en el significado. Evidentemente, esta situación solo puede llevarse a cabo bajo la dictadura del nombre propio: en Proust, a través de un narrador cuyo nombre es Marcel. ¿Y en Pauls? ¿Se podría decir lo mismo? Todos los indicios externos (las notas de las solapas, las respuestas en las entrevistas, los registros de la residencia de escritores de Saint-Nazaire) e internos (el nombre propio de su exmujer y su editor francés) inducen a pensar, casi sin margen de error, y siguiendo el procedimiento proustiano, que ese narrador se llama (permítaseme enfatizarlo una vez más) Alan Pauls. En el peor de los casos, en un caso de modestia absoluta, podría incluso llamarse simplemente Alan: un nombre, a secas, un nombre propio. Y, sin embargo, el nombre familiar (por la experiencia que recrea, y sobrecargado por los indicios externos e internos) brilla por su ausencia. Brilla y al mismo tiempo revela un pliegue inesperado: si el narrador no tiene nombre es porque considera innecesario “autonombrarse” en su propia experiencia, “reconocer-

se” en el “tejido” de un relato (los romanos, de acuerdo con Benjamin, llaman a un texto tejido) en el que la condición de no tener nombre ha sido la clave para verificar (si fuera “estrictamente” indispensable hacerlo) el nombre del narrador. En otras palabras: *Wasabi* vendría a ser la práctica in extremis (escritura desafiante e innovadora de quien no termina de revelar “todos” sus recursos), de otro viejo postulado teórico. Decía Barthes en “La muerte del autor”: “La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (78). Una neutralidad adecuada para llevar a cabo el proceso de desintegración de la vida y la ficción, cuyo correlato se encontraría por lo demás anclado, como bien resalta Agamben, en el orden del discurso<sup>29</sup>: “Lo que la escritura pone en cuestión, sugería Foucault, no es tanto la expresión de un sujeto que escribe cuanto la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no cesa de desaparecer. ‘La huella del autor está solo en la singularidad de su ausencia’” (Agamben, “El autor como gesto”, 78). Y sí: volvamos, aquí, otra vez, por última vez, a la cita de Beckett. Volvamos solo con la disposición correcta como para darle la vuelta y volver a leerla como si fuera “la primera vez”. No se trata de leerla “bien” o “mal” –el “buen” lector (Pauls) y el “mal” lector (Borges)– sino de leerla en la plenitud de su sentido. Al respecto, Agamben comenta:

---

<sup>29</sup> Además del comentario (ese desfase entre el “primer” y el “segundo” texto), Foucault sostiene: “Creo que existe otro principio de enrarecimiento de un discurso. Y hasta cierto punto es complementario del primero. Se refiere al autor. Al autor no considerado, desde luego, como el individuo que habla y que ha pronunciado o escrito un texto, sino al autor como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia” (*El orden del discurso*, 16).

La cita de Beckett contiene en su enunciado una contradicción, que parece evocar irónicamente el tema secreto de la conferencia. “Qué importa quién habla, ha dicho alguien, qué importa quién habla”: hay, entonces, *alguien* que, aun permaneciendo anónimo y sin rostro, ha proferido el enunciado, alguien sin el cual la tesis que niega la importancia de aquel que habla no habría podido ser formulada. El mismo gesto, que quita toda relevancia a la identidad del autor, afirma sin embargo su insoslayable necesidad. (“El autor como gesto”, 78)

Validación indispensable de la metamorfosis blanchotiana, el autor/escritor solo subsiste (solo puede subsistir) en otra “jurisdicción” donde imperan las reglas del narrador. Fuera de esa jurisdicción el autor/escritor carece de toda validez, sobre todo de la “validez jurídica” para intervenir en el discurso. En efecto, si se anula, si se oculta, si se desvanece, si se disuelve con equilibrada pertinencia no lo hace más que para adquirir una especie de “estatus literario” a través del cual puede operar. ¿Quién habla? No es el autor/escritor; es esa entidad sin cuerpo que, a falta de un nombre mejor, se denomina narrador, y cuya conducta se rige por las propiedades del estilo. ¿Quién habla? Esa ya no es la pregunta; la pregunta ahora sería: ¿cómo habla? O mejor aun: ¿cómo habla el que habla? Esta es la pregunta que trataré de resolver en la siguiente sección de este capítulo.

## 2. Límites del agenciamiento de enunciación

Antes de analizar en detalle el estilo en Alan Pauls, me parece conveniente trazar una definición de estilo. ¿Qué es? ¿Qué se entiende por “estilo”? ¿A qué clase

de “estilo” estoy refiriéndome en concreto cuando hablo de “estilo”? Con el propósito de asentar ciertos fundamentos teóricos, parto de Deleuze en esta definición:

Un estilo es la propiedad que tienen aquellos de los que habitualmente se dice “que no tienen estilo...”. No es una estructura significativa, ni una organización bien pensada, ni una inspiración espontánea, ni una orquestación, ni una musiquilla. Es un agenciamiento, un agenciamiento de enunciación. Tener estilo es llegar a tartamudear en su propia lengua. Y eso no es fácil, pues hace falta que ese tartamudeo sea realmente una necesidad. No se trata de tartamudear al hablar, sino de tartamudear en el propio lenguaje. Ser como un extranjero en su propia lengua. (*Diálogos*, 8)

Rasgo de distinción no identificado, el estilo es constitutivo del escritor pese a permanecer a veces en una especie de estado de ocultamiento, de enmudecimiento intenso donde no se presta ya para ser fácilmente identificado, ni siquiera nombrado, ni mucho menos “reconocido” como parte de cierta “singularidad”. El estilo está ahí, siempre, incluso si no se manifiesta, y esa no manifestación podría albergar sin duda la totalidad indicadora de lo que sería el estilo (o al menos “esa” clase de estilo que no parece encajar dentro de una categoría típica, ya que las convenciones vendrían a decir que el estilo es lo que se “ve”, lo que se hace “visible” para ser de paso “catalogado” como estilo). El estilo como algo que está, que “ya” está ahí, aunque muchas veces no se puede denominar con ese nombre. Por otra parte, el agenciamiento tiene la fuerza de una apropiación (o mejor: es “la” apropiación) a través de la cual se puede enunciar. De hecho, solo enuncia, solo dispara un abanico de significantes porque

se ha consolidado previamente el proceso de apropiación. En cuanto al tartamudeo, el propio Deleuze, en otro texto titulado “Balbució...”<sup>30</sup>, desarrolla ciertos aspectos de esta condición básicamente apreciable en un gran escritor (Kafka y Beckett son los ejemplos iniciales), cuyo arte consiste en tartamudear o balbucir en su lengua materna:

Lo que hace es más bien inventar una *utilización menor* de la lengua mayor en la que se expresan por completo: *minoran* esa lengua, como en música, donde el modo menor designa combinaciones dinámicas en perpetuo desequilibrio. Son grandes a fuerza de minorar: hacen huir la lengua, hacen que se enfile sobre una línea mágica, que se desequilibre continuamente, que se bifurque y varíe en cada uno de sus términos, siguiendo una incesante modulación. Cosa que excede las posibilidades del habla y accede al poder de la lengua e incluso del idioma. Lo que equivale a decir que un gran escritor se encuentra siempre como un extranjero en la lengua en la que se expresa, incluso cuando es su lengua materna. Llevando las cosas al límite, toma sus fuerzas en una minoría muda desconocida, que solo le pertenece a él. Es un extranjero en su propia lengua: no mezcla otra lengua con su lengua, talla *en* su lengua una lengua extranjera que no preexiste. (153)

---

<sup>30</sup> Desde luego, no es el mismo balbuceo del *Cántico* de San Juan de la Cruz: “¡Ay!, ¿quién podrá sanarme? / Acaba de entregarte ya de vero; no quieras embiarme / de hoy más ya mensajero / que no saben dezirme lo que quiero. / Y todos quantos vagan / de ti me van mil gracias refiriendo, / y todos más me llagan, / y déxame muriendo / un no sé qué que quedan balbuciendo. / Mas, ¿cómo perseveras, / ¡oh vida!, no vi- viendo donde vives, / y haziendo por que mueras / las flechas que recibes / de lo que del amado en ti concibes?” (250-251).

El estilo tendría entonces las connotaciones de una invención (invención “musical”, si vamos a aceptar las asociaciones deleuzianas), aunque esto no significa que el escritor sea un inventor sino más bien un intérprete: el “intérprete puro”. Es decir: alguien dotado con un saber tan innovador como para “entrar” en su propia lengua y trabajarla desde ciertas disposiciones íntimas. A partir de esa incursión en su lengua materna puede darse el lujo de modificar, de reelaborar, de redistribuir “su” lengua con nuevos atributos personales. En realidad se trata de un intérprete en el doble sentido del término: por un lado, interpreta (prosigamos con las asociaciones musicales) todas aquellas modulaciones menores de su propia lengua, o sea: hace de esa interpretación un acto fundacional ya que esa utilización de la lengua no existía antes; y, por el otro lado, “traduce” su propia lengua con el fin de llevar a cabo aquella interpretación. Pero esto no necesariamente le otorga, tal como se desprende de las interpretaciones de Elena Donato en relación con *El pasado*, el calificativo de “traductor”:

Así, la novela de Pauls es un tratado de la pasión amorosa, sólo a condición de que se entienda el amor como un problema de traducción, en definitiva, político. *El pasado* de Alan Pauls es, entonces, una novela de la traducción, pero es también algo más: en ella, en el tipo de diálogo que establece con ciertas zonas de la “alta” literatura europea, se configura una política de la traducción. Ahora bien: el término traducción es entendido aquí de un modo particular –desprovisto de cualquier matiz peyorativo– y definido como producción de contemporaneidad. Esta política de traducción, así entendida, pergeña un plan: cómo traducir clásicos. Dante –el clásico por excelencia– y, funda-

mentalmente, tres clásicos que inician el siglo veinte –Henry James, Sigmund Freud, Marcel Proust– son los originales que esta novela se propone traducir, es decir, hacer de ellos verdaderos contemporáneos. (5)

Para llegar a esta afirmación, Donato se apoya en los siguientes criterios:

Como si la novela de Pauls tomara al pie de la letra la consigna de Sylvia Molloy: “aislar un texto de su contexto y recontextualizarlo, es decir, traducirlo, como si fuera un *objet trouvé*, a otra tradición”. O como si ratificara con toda vehemencia algunas frases de Patricia Willson en *La constelación del Sur*: “Toda traducción no puede sino ubicarse en la literatura importadora”, pues la literatura traducida debe ser analizada “desde una perspectiva crítica situada en el marco de la cultura receptora. Son sus normas reguladoras de la producción literaria, sus debates estéticos, sus sistemas de representaciones, los que dejan huellas en una traducción”. (5)

Básicamente, este planteamiento tiene un problema de enfoque. Al fin y al cabo Donato emplea dos criterios por completo antitéticos (Molloy y Willson) para sustentar una afirmación. Y son antitéticos porque el primero (Molloy) se refiere a cuestiones internas del proceso (es decir: a un cierto uso “técnico” de la traducción dentro de un texto literario), mientras que el segundo se encuentra en el exterior y alude directamente a problemas de circulación, de mercado, entre otros. ¿Pueden ser dos criterios de una naturaleza tan opuesta el soporte teórico de un modo de lectura (matizado, por cierto, por una especie de “reduccionismo bartheano” procedente de *Cómo*

*vivir juntos*)? En cualquier caso, esta asociación con la traducción resulta inviable. Desde mi punto de vista, solo se podría convertir a esos cuatro nombres ilustres en contemporáneos de Pauls a partir de un mero acercamiento a la tradición, ya que Pauls no hace (como quiere Donato hacernos creer) un gesto de traductor, ni un truco metaliterario, sino, simplemente, una parodia/homenaje de “grandes escenas de la literatura universal”. Que Pauls sea un lector diestro no significa que cualquier crítico pueda proponer con ligereza ciertos intercambios terminológicos: traducción/tradición, tradición/traducción. Evidentemente no son términos intercambiables sino cuestiones radicalmente distintas. Es más: cuando Barthes fantasea con el hipotético encuentro entre Marx, Mallarmé, Nietzsche y Freud no se refiere (ni siquiera lo insinúa) a un vínculo secreto con la traducción sino más bien con la tradición: tradición como parte de un problema con el tiempo, o sea, con la contemporaneidad: “¿De quién soy contemporáneo? ¿Con quién vivo? El calendario no responde bien. Es lo que indica nuestro pequeño juego cronológico –¿a menos que se transformen en contemporáneos ahora?” (*Cómo vivir juntos*, 20).

De modo que no se puede hablar en este sentido de traducción como eslabón hacia la “contemporaneidad”. A lo sumo solo se podría hablar de traducción en relación con un campo de tensiones instaladas en el ámbito de la lengua, o, si se prefiere, de “las” lenguas. Es en ese nivel donde la traducción verdaderamente se problematiza. Dice Benjamin en “La tarea del traductor”: “Es evidente que una traducción, por buena que sea, nada significa para el original. Sin embargo, se encuentra estrechamente conectada con él gracias justamente a su traducibilidad” (10). Y la pregunta en este punto sería ¿por qué no significa “nada”? En principio porque la “sobrevivencia”

del original no está en manos de la traducción. O mejor dicho: porque la traducción “depende” inevitablemente del “original” –y cuando digo que depende quiero decir que puede emerger (“brotar” diría Benjamin) en otra lengua en virtud de la existencia de un modelo previo. Pero tampoco significa nada por la falta de estabilidad de la lengua original. Con razón Benjamin apunta: “Lo que en vida de un autor fue la tendencia propia de su lenguaje literario puede caer en desuso con el tiempo (...). Lo que en aquella época era joven puede más adelante encontrarse agotado; lo que en aquella época era simplemente habitual puede resultar después arcaico” (“La tarea del traductor”, 13). Este déficit “solamente” se encuentra en el original –y “solamente” podrá perjudicar “al” original. A la traducción le será indiferente, ni siquiera la rozará, ya que la falta de vigencia del lenguaje, la desmejora con respecto al lenguaje “vivo” del presente no puede perjudicarla: cuando una traducción “envejece” nunca envejece en relación con el original sino con la traducción anterior. Que Pauls incorpore temas, gestos, motivos, argumentos, anécdotas de Dante, James, Freud, Proust (y aquí no puedo pasar por alto un detalle menor: a Donato se le olvida –se le olvidó– incorporar en su catálogo una serie de autores argentinos de los que también “podría ser” contemporáneo) no implica que se haya convertido en traductor, ni muchísimo menos que se haya propuesto “actualizar” un cuarteto de autores clásicos ya de por sí “actuales” (independientemente de las valoraciones que estas obras puedan ofrecer a los lectores de esta época). Esto quiere decir, en síntesis, que no le interesa problematizar realmente las cuestiones de la lengua (o al menos no en este nivel primario). En el peor de los casos, tal como Beatriz Sarlo sugiere, solo parece interesarle ciertas cuestiones ligadas con la “tradición”:

El segundo capítulo de la primera parte comienza con una pregunta: “¿Qué lo sorprendía tanto?”. Cualquier lector de *Rayuela* escucha una resonancia inevitable. Pero, además, toda la excursión europea de Rímmini y Sofía es una variación cortazariana tan evidente como que puede ser incluso una sorpresa inesperada y quizás no bienvenida. Sofía (es decir: el saber) tiene una antecesora en la Maga (es decir: otro saber, intuitivo, más allá de la razón): Rímmini es un traductor e intérprete, oficio de Cortázar y del protagonista de *62/Modelo para armar*. No es necesario que haya más, sobre todo en un narrador que se mueve dentro de la tradición como pez en el agua. (“La extensión”, 447)

Si hay un mecanismo para asociar a Pauls con la contemporaneidad, ese mecanismo solo estaría justificado a través de una cercanía con la tradición: el lector, el lector diestro, el lector capaz de trazar asociaciones pasa a convertirse en ese trance en el escritor contemporáneo de los autores que ha leído. No los ha “traducido” como sostiene Donato, aduciendo, por lo demás, a manera de prueba concluyente, el hecho de que Pauls haya traducido en su momento a Barthes, lo cual vendría a comprobar su planteamiento (Pauls, de acuerdo con Donato, habría llegado a Proust a través del “mensajero” Barthes), sino los ha “leído”. En vez de traducir (y no podemos deducir en este punto que toda lectura sea un acto libre de traducción), Pauls se limita (aunque los límites sean irreales) a leer. Es decir: asume su incorporación definitiva a la contemporaneidad y al mismo tiempo constata una evidencia: la traducción (si se puede hablar de “traducción”) solo es concebible en el interior de la lengua materna, lo cual equivale a reconocer que el único dotado para llevar a cabo la traducción es el escri-

tor, el escritor-intérprete, el escritor-intérprete-deleuziano que puede traducir dentro de su propia lengua con el fin de llevar al límite los alcances de cualquier interpretación. Dice Deleuze:

Nada de hablar como un irlandés o un rumano hablarían en una lengua distinta de la suya, sino al contrario, hablar en *su propia lengua* como un extranjero. Proust dice: “Los libros bellos están escritos en una especie de lengua extranjera. Cada cual da a cada palabra el sentido que le interesa, o al menos la imagen, imagen que a menudo es un contrasentido. Pero en los libros bellos todos los contrasentidos son bellos”. Esa es precisamente la buena manera de leer: todos los contrasentidos son buenos, pero a condición de que no consistan en interpretaciones, sino que conciernan al uso del libro, que lo multipliquen, que creen una nueva lengua en el interior de su lengua. “Los libros bellos están escritos en una especie de lengua extranjera”. Esa es la definición de estilo. (*Diálogos*, 9)

Si bien la influencia proustiana se asoma sin el menor recato en este tramo final<sup>31</sup>, lo cierto es que valdría la pena considerar ahora otros aspectos esbozados a lo largo de esta argumentación deleuziana sobre el estilo. Al fin y al cabo el estilo no es (ni podría ser) la cumbre aspiracional de un proceso de esta naturaleza artística. Es

---

<sup>31</sup> ¿O Aristóteles? Fernando Vallejo apunta: “Sostenía Aristóteles en su *Retórica* (III, II, 2 y 3) que la desviación de lo ordinario era lo que hacía parecer más noble al lenguaje de la oratoria. Y que, puesto que el hombre ama lo insólito, el orador debía darle un aire extraño a sus palabras; algo que asombrara a sus oyentes haciéndolos sentir como ante un extranjero y no como ante un conciudadano. Hoy por hoy esta constatación de Aristóteles sigue siendo una gran verdad de la lingüística: la prosa es como una lengua extranjera opuesta a la lengua cotidiana” (*Logoi, una gramática del lenguaje literario*, 11).

más: el estilo se encuentra, siempre, sin renegar de su condición, en una reconocible “zona intermedia” o, si se quiere, en una “encrucijada pasajera” donde se localizan a su vez otro par de componentes: uno que lo antecede (la lengua) y otro que lo sucede (la escritura o la literatura). Estos componentes inscritos en la anterior argumentación (y cuya tentativa mayor sería consolidar una definición de estilo) no solo Deleuze se ha encargado de estudiarlos; también Barthes (“¿Qué es la escritura?”) y Blanchot (“La búsqueda del punto cero”) han incursionado con constancia en sus diversas problemáticas.

Esencialmente, la lectura de Blanchot es una lectura abreviada de la lectura de Barthes. En este sentido dice Blanchot (o dice Barthes) que la lengua es el estado de la palabra en su estado neutral, tal como se le da a un conjunto de personas en un momento histórico determinado. Esa lengua la comparten escritores y no-escritores. El estilo, de acuerdo con Blanchot (y con Barthes<sup>32</sup>) “sería la parte oscura, ligada a los misterios de la sangre, del instinto, profundidad violenta, densidad de imágenes, lenguaje de soledad en el que hablan ciegamente las preferencias de nuestro cuerpo, de nuestro deseo, de nuestro tiempo secreto y cerrado a nosotros mismo” (*El libro que vendrá*, 231). Y a continuación Blanchot hace, siguiendo de cerca (casi al pie de la letra) los postulados bartheanos, una pequeña infidencia: el escritor “nunca” escoge su lengua ni su estilo; solamente alberga en su intimidad una serie de “estados” (áni-

---

<sup>32</sup> Cuya retórica nunca pierde el brío, tal como se puede apreciar cuando sintetiza el concepto de estilo: “”Es la parte privada del ritual, se eleva a partir de las profundidades míticas del escritor y se despliega fuera de su responsabilidad. Es la voz decorativa de una carne desconocida y secreta; funciona al modo de una Necesidad, como si, en esa suerte de empuje floral, el estilo solo fuera el término de una metamorfosis ciega y obstinada, salida de un infralenguaje que se elabora en el límite de la carne y del mundo” (“¿Qué es la escritura?”, 19).

mo, ira, crispación, lentitud o rapidez) capaces de determinar el “acento” de su propia lengua. Todo esto prefiguraré la aparición de la famosa entidad escritura/literatura, o de los “bellos libros” en cuya materia gravita incesante el estilo. Con estos antecedentes teóricos como telón de fondo podría abordar ahora la pregunta central de este segundo segmento: ¿cómo es el estilo de Alan Pauls? Quiero decir (y voy a decirlo a la manera de Deleuze): ¿cómo opera ese “agenciamiento de enunciación” en su obra literaria?

Para contestar esta pregunta quisiera partir de una evidencia incontestable: la concepción de la literatura en Alan Pauls se encuentra irremediabilmente atada al ensayo. A lo mejor por eso no es tan sorprendente que su “carrera literaria” haya sido precedida por una incursión prolongada en el género ensayístico<sup>33</sup>. El ensayo, en efecto, no solo parece ser su “hábitat” natural sino también el escenario ideal para llevar al límite su propia experiencia. Esta experiencia, “benjaminiana” (como expuse al principio de este capítulo), estaría compuesta entonces por un par de componentes: 1) la subjetividad del narrador (de la cual ya hablé), y 2) la postura del lector. Pero no solo del “buen lector”, del lector antagónico de Borges, sino, sobre todo, del “lector-crítico” (un lector-crítico que anuncia el binomio “crítico literario”/“escritor crítico”

---

<sup>33</sup> Antes de debutar con *El pudor del pornógrafo* (1984), Pauls publicó un número considerable de ensayos en revistas especializadas. Esta vocación por la crítica, el psicoanálisis y la teoría lo llevó a fundar la revista *Lecturas críticas*, donde publicó “Tres aproximaciones al concepto de parodia”, *Lecturas críticas 1*, Buenos Aires, diciembre 1980, pp. 7-14 o “Una causa perdida. Sobre las *causeries* de Mansilla”, en *Lecturas críticas 2*, Buenos Aires, julio de 1984, pp. 4-14, entre otros. Por aquel entonces Pauls ya había escrito el primer borrador de *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*, un largo ensayo de cerca de cien páginas que sería publicado en 1988 en la colección Biblioteca Crítica Hachette. A manera de complemento o coda de esta última publicación se puede consultar también el breve texto escrito por Pauls para el libro compilatorio *Encuentro Internacional Manuel Puig*, de José Amícola-Graciela Speranza (compiladores).

mencionado por Libertella en la introducción de este capítulo). Evidentemente se trata de una “evolución” natural dentro de la consolidación de la experiencia, ya que la crítica, siguiendo el siguiente postulado de Piglia, vendría a ser un modo actual de la autobiografía:

Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas. ¿No es la inversa del Quijote? El crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee. La crítica es una forma posfreudiana de la autobiografía. Una autobiografía ideológica, teórica, política, cultural. Y digo autobiografía porque toda crítica se escribe desde un lugar preciso y desde una posición concreta. El sujeto de la crítica suele estar enmascarado por el método (a veces el sujeto es el método), pero siempre está presente, y reconstruir su historia y su lugar es el mejor modo de leer crítica. ¿Desde dónde se critica? ¿Desde qué concepción de la literatura? La crítica siempre habla de eso. (“La lectura de la ficción”, 13)

De la declaración de Piglia podemos deducir una cuestión trascendental en relación con la obra de Pauls: el “efecto de la lectura”. Es de conocimiento público que ningún libro carece de inocencia. De ahí que el efecto contaminante de cada lectura perdure en la mente del lector y trastorne hasta cierto grado las concepciones que se tienen del mundo, del tiempo, del sistema caótico donde todo se ha instalado (y al que la literatura volverá una y otra vez con el propósito de reordenarlo, como si fuera una tarea más de Sísifo, una tarea interminable, lenta, agotadora). Se lee para dilatar el tiempo, para “perder” el tiempo (en la amplia acepción del verbo), y también para te-

ner la vana ilusión de congelarlo por un periodo indeterminable. En ese tiempo fragmentario, arrítmico, indescifrable, se refugia la experiencia del lector. O, si prefiere, del buen-lector-crítico-Pauls. No se lee para “recordar”, parece sugerir Pauls en contra de los convencionalismos reinantes, sino más bien para “pensar”, y en esta elección dramática se encuentra cifrado el vínculo tácito con su experiencia. Lector curtido e inconforme, la experiencia de la lectura funda entonces la experiencia autobiográfica, ya que el lector-crítico-Pauls tiene la capacidad de diferenciar y reordenar las series de lecturas en grupos claramente independientes. Así, pues, sumergirse en los libros equivale en la experiencia según Pauls a saber “quién es”, a “descubrirse” –y por supuesto a “reinventarse” en el papel de autor/narrador/crítico atado ad infinitum al género ensayístico.

El ensayo, además, vendría a ser el medio creativo a través del cual “todo” se puede decir porque “todo” ya ha sido dicho. Estas palabras de Adorno no estarían lejos de la anterior insinuación: “En lugar de producir algo científicamente o de crear algo artísticamente, su esfuerzo aún refleja el ocio de lo infantil, que sin ningún escrúpulo se inflama con lo que ya han hecho otros” (“La forma del ensayo”, 12). Igualmente Lukács afirma: “El ensayo es un tribunal, pero en él lo esencial, lo determinante del valor (tal como en el sistema) no es el fallo, sino el proceso del juicio” (“Esencia y forma del ensayo”, 281).

Reino de la pesquisa escrupulosa, el ensayo es, en definitiva, y por su naturaleza, un espacio de aprendizaje para pensar<sup>34</sup>. O más aún: un espacio de aprendizaje

---

<sup>34</sup> En “¿Qué significa pensar?, Heidegger reflexiona: “El hombre puede pensar en cuanto tiene esa posibilidad. Pero esa posibilidad no nos garantiza que seamos capaces de tal cosa, ya qué ser capaz de algo quiere decir: permitir que entre en nosotros

donde no se puede dejar de pensar ya que aquella cesación vendría a ser la ruina del pensador. Esta pulsión está presente en la obra literaria de Pauls donde se puede percibir, desde sus primeras obras, la voz de un crítico-pensador (o viceversa): la voz de un escritor que se sitúa al margen de la narración con el único fin (o, siguiendo a Barthes, con la única “pasión”) de seguir pensando. Pero no se trata de saber “qué” piensa Pauls (al menos no creo que sea inicialmente pertinente) sino “cómo” piensa. En este punto, creo, la pregunta precisa sería: ¿cómo piensa un “crítico literario”/“escritor crítico”? Tal vez la respuesta ya la diera Barthes: “Valéry decía: ‘No se piensan palabras, solamente se piensan frases’. Lo decía porque era escritor. Y precisamente se llama escritor no a quien expresa su pensamiento, su pasión o su imaginación mediante frases sino *a quien piensa frases*: un Piensa-Frases (es decir: ni totalmente un pensador ni totalmente un fraseador)” (*El placer del texto*, 36). Un Piensa-Frases: ¿hay acaso una mejor definición del estilo à la Alan Pauls? Quiero decir: ¿hay algo que ponga en un plano de fricción mayor aquel “agenciamiento de enunciación”? Así, pues, esta fricción ha sido sin duda una constante (¿o se me permitiría decir: “la” marca de estilo?) desde *El pudor del pornógrafo* hasta *Historia del dinero*. Al respecto (y en una alusión directa a *El Pasado* aunque esto mismo sería aplicable a las otras novelas de Pauls), Beatriz Sarlo apunta:

---

ese algo según su esencia y resguardar constantemente esa entrada” (135). Y más adelante agrega: “Para alcanzar este pensar, debemos, por nuestra parte, aprender a pensar. ¿Qué es aprender? El hombre aprende cuando su hacer y omitir lo hace de acuerdo con lo que siempre le es atribuido como esencial. Aprendemos a pensar, si prestamos atención a lo que hay que meditar” (136). Y en este sentido, también, va la tesis de Deleuze sobre Proust: *En busca del tiempo perdido* es una novela de “aprendizaje”, determinada en gran medida por el futuro y no por el pasado, tal como se podría evidenciar a primera vista.

La extensión es indispensable también al tenor intelectual de *El pasado*. Rímini, el personaje al que sigue el narrador, comprende solo muy vagamente lo que sucede en el mundo de los afectos, los deseos y las pasiones. El narrador, en cambio, como un narrador clásico (o más que un narrador clásico) posee un extenso repertorio de saberes, teorías, hipótesis, ocurrencias, y no duda en exponerlos. El ejercicio incesante de una reflexión no es adjudicada a personajes (para crear la ilusión de que ellos son inteligentes y, de rebote, generar la certeza de que el inteligente es el autor), sino que, sin disimulos, es prerrogativa del narrador: aforismos y fragmentos ensayísticos sobre la infancia, la vejez, la enfermedad, el tenis, la pintura, los viajes, la adolescencia, las mujeres, las terapias alternativas, en fin, todo lo que no concierna a la esfera pública ni la política son materiales sobre los que ejerce una reflexión a veces aforística y a veces extensamente expositiva. En *El pasado* están los *abstracts* de múltiples proyectos ensayísticos. (“La extensión”, 446)

Indudablemente podría ilustrar el punto de vista de Sarlo con una amplia selección de pasajes (pruebas fehacientes de aquella fricción en la ficción) de *El pasado*. Al fin y al cabo hay muchos, suficientes pasajes reflexivo-ensayísticos, y todos tienen la capacidad, pese a la diversidad de sus tratamientos, de iluminar en buena medida el “agenciamiento de enunciación”. Con el fin de darle a esta selección un carácter “representativamente panorámico”, no solo me limitaré a citar pasajes de *El pasado* sino de otras novelas (al menos “uno” de cada novela).

De *El pasado* (un descenso al universo mental de una estrella del tenis venida a menos):

No había futuro para el talento; perdida la juventud, de la que de algún modo era un sinónimo perverso, ya no tenía nada con que hacer juego. Y esa condición solitaria, que suele deprimir cuando afecta a virtudes mal distribuidas, en el caso de Rímini, al contrario, le daba a su talento un carácter especialmente atractivo, como el que de pronto poseen ciertas joyas, genuinas pero poco requeridas, que por un golpe de suerte dejan el alhajero en el que se aburrían y pasan a pavonearse sobre la carne todavía vital que decidió exhibirlas. Era un lujo, huérfano, aislado y, como todo lujo, de una elegancia anacrónica. Y era un signo de una pasión por el derroche que la raza de los jugadores solo comparte con la de los *dandies*. (348-349)

De *El pudor del pornógrafo* (el efecto de las palabras en el terreno epistolar):

¡cuántas cosas nos separan, Úrsula, cuántas cosas hechas de palabras, cuántas palabras que no poseemos! Y entre las palabras: ¡cuántas irrelevantes, qué sorprendente cantidad de insignificancias! Si no fuera por el extraño y tenaz poder que tienen de distanciarnos, por el empeño que ponen en diferir el abrazo con el que soñamos una y otra vez, las archivaría como a un viejo traje que ya comienza a traicionar las verdaderas formas del cuerpo. Haría con ellas (¡oh, cómo lo deseo, Úrsula!) una pulpa informe, las aplastaría y entremezclaría de maneras

tan diversas, que nadie sería capaz de reconocer luego en ellas el resto de ningún mensaje. (19)

De *El Coloquio* (una reflexión coral sobre los peligros de la lectura):

Pensar y escribir, de todas formas, nada tenía que ver a su juicio con leer. El tema en discusión era leer, no pensar ni escribir. ¡Y menos pensar y escribir juntos!, gritó Brod en dirección al doctor Kalewska. Leer era la verdadera peste, la auténtica plaga, había dicho Werfel. Leer era el óxido, subrayó Mossalini. Todos los habitantes de ese sector del barrio Este llevaban ese óxido en la piel (Mossalini). De la mancha de óxido al crimen había solo un paso (Werfel). Los más sanguinarios criminales de aquel sector del barrio Este habían demostrado ser excelentes lectores (Brod). ¿Acaso Gulda no había demostrado siempre su fanática devoción por Ibsen, acaso no había dejado de recitar los textos de Ibsen solo cuando dos descargas sucesivas de cinco mil voltios acabaron definitivamente con su carrera delictiva? ¿Y Bessiolo?, recordó Mossalini. ¡Homero, Catulo, Horacio: el gran clasicismo hasta que cayó fulminado por el pelotón de fusilamiento. Esos grandes lectores no eran sino grandes criminales y viceversa, habría dicho Brod. (15)

De *Wasabi* (un ensayo pasionalmente abreviado sobre Klossowski):

Pero enseguida toda melancolía desapareció, y una radiante comprobación vino a remplazarla: la obra literaria de Klossowski, ¿no había tenido siempre para mí el brillo de una excepción, su carácter frágil, solitario y perecedero? No era tanto una excepción respecto de la lite-

ratura en general, ni de la literatura francesa, ni siquiera de la que habían practicado sus contemporáneos o incluso su círculo íntimo. Era una excepción para él mismo. En cierto sentido, que hubiera escrito me parecía uno de esos accidentes prodigiosos que el mundo (o un estado singularísimo del mundo) solo proporciona una vez cada mil años, y que por esa misma razón, porque perfectamente podrían no producirse, encarnan el concepto mismo de lo innecesario. Si ser Klossowski era suficiente, ¿para qué hacía falta agregar una obra? (27)

De modo que el “crítico literario”/“escritor crítico” piensa, reflexiona, sin resonancias temáticas<sup>35</sup>: tal parece ser la consigna inscrita en el interior del estilo de

---

<sup>35</sup> Lo que no imposibilita que algunos motivos de reflexión (¿podría decir “bartheanos”?) muchas veces se repitan: “En la felicidad, en cambio, como en cualquier de sus satélites, no encuentra más que artificio; no exactamente engaño ni simulación, sino el fruto de un artesanado, la obra más o menos trabajosa de una voluntad, que puede entender y apreciar y a veces hasta comparte, pero que por alguna razón, viciada como está por su origen, siempre parece interponer entre él y ella una distancia, la misma, probablemente, que lo separa de cualquier libro, película o canción que representen o giren alrededor de la felicidad. (*Historia del llanto*, 16). Y otra reflexión sobre la felicidad: “Ya no es solo feliz. En rigor, si lo piensa bien, y recuerda pocos momentos en los que se haya sentido tan en condiciones de pensar bien, la felicidad le parece una estupidez, una especie de arcaísmo superfluo, desvergonzadamente personal, como los tapizados de cuero de los autos, las estilográficas, los baldes para enfriar botellas de vino blanco. Ahora no es feliz: es libre” (*Historia del pelo*, 100). O sobre la homeopatía: “Le viene a la mente la ley de la homeopatía, *similia similibus curantur*, ‘lo mismo se cura con lo mismo’, cuyo borrador de traducción personal, confeccionado con los restos lánguidos que le quedan con los cinco latines que estudió en la universidad en una época –mediados del terror militar– en que las lenguas muertas, aun enseñadas por quienes las enseñan, muertos-vivos que vociferan como senadores romanos y adoptan poses de friso, son lejos, porque todas las demás han sido literalmente arrasadas, las materias más vivas del programa de estudios, da algo así como ‘las cosas del pelo se curan con las cosas del pelo’” (*Historia del pelo*, 101). Y en otra novela, más de quince años antes: “Lo bueno de la homeopatía es que el paciente no puede no llevar consigo, donde quiera que vaya, su mal y su remedio. Es decir, esa colección portátil de caprichos redactados en el mismo idioma universal en el que su médico, interrogándolo, se los arrancó. Este botiquín (sustituto verbal del

Alan Pauls. Esto se puede constatar también en el terreno de los aforismos: 1) “Conocemos todos los adulterios gracias a las murmuraciones (Brod)” (*El Coloquio*, 15). 2) “Solo hay un arte de las segundas oportunidades, y ese arte es la melancolía, que solo las concede a condición de que ya sea tarde para aprovecharlas” (*Wasabi*, 102). 3) “A veces pienso que no soy sino una máquina de medir obstáculos, un *obstaculometro*” (*El pudor del pornógrafo*, 47). 4) “La inercia no produce cambios. No produce nada, en realidad. A lo sumo da lugar –a la degradación, por ejemplo, o a la entropía. El cambio sí: el cambio produce cosas –inercia, por decir algo” (*El Pasado*, 432). 5) “La dicha es lo inverosímil por excelencia” (*Historia del llanto*, 16). 6) “El pelo es su riqueza, su oro, su lingote” (*Historia del pelo*, 23). 7) “El dinero no es personal, no es una propiedad, no es de nadie. El dinero es lo que está siempre antes que el dinero” (*Historia del dinero*, 106).

Así, pues, la totalidad de la materia narrativa, de acuerdo con Pauls, puede o debería poder ser “pensable”. O mejor dicho: todo lo que entra en una novela, independientemente de su esencia, adquiere de golpe, bajo la concepción literaria de Pauls, la obligación perentoria de ser pensado, reflexionado, escrito con ciertos mecanismos más afines al ensayo que a las convenciones tradicionales de la narración. Para Pauls hay “novela” (puede haber novela) porque ha “pensado”. En otras palabras: la narración, el acto de narrar, lo narrativo, se desplaza siempre hacia los bordes ardientes de la reflexión en cadena. Pensar, reflexionar, sentenciar: sinónimos encubiertos cuya inflexión máxima, y sin duda más definitoria, estaría anclada al ensayo, es

---

botiquín farmacológico que otras medicinas aconsejan llevar en todo viaje) es válido en cualquier parte del mundo y acepta, según el grado de adhesión del enfermo, según la curiosidad del médico, ampliaciones diversas” (*Wasabi*, 17).

decir: a los modos del discurso crítico en el interior de la narración. Pensar, reflexionar, sentenciar: a esta cadena se encuentra atado irremediabilmente el “agenciamiento de enunciación” del “crítico literario”/“escritor crítico” de que hablara en las primeras páginas de este capítulo, cuya asimilación estaría precedida, como bien señala el propio Libertella, por el efecto fundante de la lectura: “Un amigo poeta me confesó que había, por último, otra forma de definir este tipo de práctica cruzada, y esta era la forma más íntima: pensándola como un discurso proyectivo. Un juego interesado donde la lectura que haga de los otros siempre hablará de *mi* práctica” (23). De una práctica “contaminada” por la diversidad de los discursos y las disciplinas –y, sobre todo, por la “intersección” entre estos dos extremos aparentemente irreconciliables: la “literatura”, por un lado, y la “teoría”, por el otro–, donde la lectura se manifiesta como un ejercicio sensible para consolidar el *pathos* del “crítico literario”/“escritor crítico”. Con razón Libertella puntualiza: “(...) sea en posición de escritor, crítico o científico de la literatura, uno siempre está leyendo en voz alta a los demás mientras secretamente escribe Yo” (24). Claro que no solo se escribe en secreto “yo”; también en secreto se consolida un estado de contingencia para la construcción secreta de otra clase de escritura literaria. En este caso, la escritura del “crítico literario”/“escritor crítico” Alan Pauls.

## Capítulo II. Rupturas lineales: algunas consideraciones sobre la parodia

Quiero proponer en este segundo capítulo (o segunda poética) una hipótesis de lectura a partir del concepto de parodia. Con esta elección quisiera exponer (y demostrar en las siguientes páginas) los diversos modos en que la parodia se instala en el sistema narrativo de *El pudor del pornógrafo* y *El coloquio*, conteniendo bajo un mismo centro magnético o un mismo eje teórico, la diversidad de tramas alrededor de la cual este par de novelas gravita<sup>36</sup>. En estas novelas el concepto de parodia, como intentaré demostrarlo más adelante, se encuentra ligado de un modo inequívoco con la apropiación o manipulación de un “género literario”, lo cual no es un impedimento para que escapen a su vez a la denominación de “novela de género”. En efecto, Pauls se sumerge en el género –“epistolar” en *El pudor del pornógrafo* o “policial” en *El coloquio*– sin el ánimo de “aportar” algo “nuevo” a la historia del “género”, sino más bien con la convicción de que ese sumergimiento está en realidad atado a ciertos aspectos definitorios, de acuerdo con Tinianov, del concepto de parodia:

La esencia de la parodia consiste en la mecanización de un procedimiento determinado; esta mecanización es perceptible, por supuesto, solo en el caso de que sea conocido el procedimiento que se convierte

---

<sup>36</sup> Desde otra perspectiva crítica se podría insinuar que *Wasabi* “parodia” (es decir: explota) una cierta vertiente de la “autobiografía” o que las últimas tres novelas de Pauls sobre los años setenta en Argentina –las cuales analizaré detenidamente en el tercer capítulo (tercera poética) del presente trabajo– son a su vez “apropiaciones paródicas” del “género testimonial”. Así, pues, la parodia, o mejor dicho, los diversos modos de la parodia, no solo se encontrarían instalados en el sistema literario de Alan Pauls sino también determinarían, como intentaré demostrarlo a su debido momento, su vinculación directa con el concepto de anacronismo.

en mecánico. De esta manera, la parodia realiza una tarea doble: 1) la mecanización del procedimiento determinado y 2) la organización del nuevo material (a este nuevo material pertenece también el viejo material mecanizado). (“Tesis sobre la parodia”, 169)

De esta declaración hay tres aspectos insoslayables: procedimiento, mecanización y organización. En rigor, conforman una secuencia cuyo carácter fundacional se sucederá ad infinitum, o al menos en todas aquellas oportunidades en que el procedimiento sea “reconocible” como para ser mecanizado. Evidentemente hay un principio fundante denominado “procedimiento”, el cual muchas veces suele confundirse con “género”: como bien señala Tinianov (o Saer, sin citar, por cierto, sus fuentes<sup>37</sup>), en lugar de “género epistolar” se debe decir “procedimiento epistolar” (y este procedimiento, como lo explicaré posteriormente, tiene por supuesto una estrecha relación con *El pudor del pornógrafo*, la primera novela de Alan Pauls). El procedimiento entonces se establece, se consolida, se posiciona en un lugar dentro de una época determinada de la historia literaria, y en virtud de su “posición privilegiada” pasa a ser, en el transcurso de la evolución literaria, un “procedimiento reconocible”. En esta fase ya es apto para ser mecanizado, y a partir de la mecanización de sus materiales vuelve

---

<sup>37</sup> “El epistolar no es género. Es más bien un procedimiento. Novela de género epistolar está mal dicho: hay una novela narrada en forma de correspondencia para lograr de ese modo una organización peculiar de los acontecimientos. La filosofía también se ha valido del procedimiento epistolar: Séneca, Pascal, Schiller, entre otros, han filosofado sobre moral, religión, estética, en forma de cartas (Saer, “Sobre el procedimiento epistolar”, 233). Tinianov, por su parte, en relación con la obra de Karamazin, sostiene: “La carta servía de justificación de los procedimientos específicos de la composición: el fenómeno fresco, ‘inacabado’, del ambiente social correspondía mejor al nuevo principio de construcción que cualquier otro fenómeno literario ‘acabado’ y ‘concluido’” (“El hecho literario”, 220). Posteriormente ahondaré en la noción de “ambiente social” ya que está ligada al “hecho literario” y, por consiguiente, a la parodia misma.

a entrar en circulación. Al final de este proceso hay un resultado (si es aceptable hablar de “resultado”), en cuya nueva conformación se “reconocen” los materiales del “procedimiento inicial”, aunque ya no son “reconocidos” como parte del “antiguo procedimiento” sino más bien del “nuevo procedimiento”. Pero la mecanización subraya a su vez el reverso del procedimiento: su caducidad, su falta de vigencia (o su “pérdida de protagonismo”) dentro del régimen literario de la época. En otras palabras: la mecanización solo es viable si el procedimiento mecanizado se encuentra ya desgastado, y justamente por ese “desgaste” llega a ser “reconocido”. Con razón, Pauls puntualiza: “Para Tinianov, dos ‘etapas’ conforman el momento paródico: por una parte, el punto de saturación de una escuela literaria (o incluso de un autor), límite de agotamiento de sus códigos estéticos, automatización de sus formas; por otra, la apropiación que de ella hace otra escuela, otro autor, y de la que surge una forma ‘nueva’” (“Tres aproximaciones al concepto de parodia”). De modo que la mecanización no solo sería un componente de la “parodia” sino –sobre todo– de la “evolución literaria”: cuando se desgasta el procedimiento (y por eso mismo puede ser mecanizado) se impone al mismo tiempo una interrupción, un cese, una ruptura en aquella “línea imaginaria” con la cual se suele representar los diversos momentos estilísticos de la historia literaria. Es posible, desde luego, que la “representación lineal” no sea la más adecuada: después de todo, las instancias de ruptura no suelen seguir una “linealidad”; por el contrario, evaden el cerco de la secuencia lógica, consecutiva, ordenada. De ahí, según Pauls, las palabras de Tinianov: “Lejos de toda ‘progresión’ y de toda linealidad, esta versión de la historia literaria hace del corte su instancia decisiva. Y allí donde haya corte, dice Tinianov, deberá haber parodia” (“Tres aproximaciones

al concepto de parodia”). Esta misma idea la sintetiza Shklovski con una frase harto misteriosa<sup>38</sup>: “(...) en el curso de la sucesión de las escuelas literarias la herencia no pasa de padres a hijos, sino de tíos a sobrinos” (“Rozanov: La obra y la evolución literaria”, 172). Que en realidad quiere decir algo no del todo elemental: cualquier destello de evolución, de avance, de progresión; cualquier intento de ordenamiento sistemático de las escuelas literarias estará, en definitiva, condicionado por completo por las leyes del desvío, ya que ahí, en el desvío (y “solo” en el desvío), la serie literaria vuelve a ordenarse paradójicamente en el interior de su propio cauce histórico. A partir de este “ordenamiento” o “reordenamiento” promovido por las leyes del desvío la serie literaria se inscribe en los dominios de la “evolución literaria”, y por lo tanto puede ser leída, o, si se quiere, analizada. En este sentido, de acuerdo con Shklovski, no está de más hacer un par de precisiones: “En cada época literaria existen no una sino varias escuelas literarias. Estas existen simultáneamente, y una de ellas representa la cúspide canonizada. Las demás existen sin canonizar, en silencio (...)” (“Rozanov: La obra y la evolución literaria”, 172). Cuando la escuela canonizada es derrocada (ya que el procedimiento, o sus procedimientos, se ha desgastado y, como dijera, se ha vuelto “reconocible”), se sobreentiende que la parodia ha hecho parte del derrocamiento. Es más: la escuela destronada “cede” en virtud de la parodia, cuya irrupción simplemente opera en la sucesión de una escuela a otra. Dice Shklovski: “La

---

<sup>38</sup> Aunque uno de los protagonistas de *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, se la achaca a Tinianov: “Alguien, un crítico ruso, el crítico ruso Iuri Tinianov, afirma que la literatura evoluciona de tío a sobrino (y no de padres a hijos). Expresión enigmática que nos ha de servir por el momento, ya que es el mejor resumen de tu carta que conozco” (19). Comentario paródico sobre la propiedad intelectual o guiño alusivo al destino literario de los personajes de la novela, la frase condensa entonces la “forma” de lo que se ha denominado con el tiempo “evolución literaria”.

línea ‘vencida’ no desaparece, no deja de existir. Simplemente, cede su lugar en la cúspide y desciende para descansar en barbecho y resucitar de nuevo, siendo una eterna pretendiente al trono” (“Rozanov: La obra y la evolución literaria”, 173). Tácito emblema de sucesión o violento mecanismo de ruptura, la parodia posibilita, en concreto, el advenimiento de una nueva escuela (escuela reinante), en cuya “sangre” o “linaje” hay restos aún de la escuela destronada, aunque no por eso se pueda deducir que sea una “continuadora” de las viejas costumbres.

Con este concepto de parodia, junto con las nociones complementarias de “procedimiento”, “mecanización” y “organización”, me propongo analizar a continuación *El pudor del pornógrafo* y *El coloquio* con el fin de demostrar su vinculación con este concepto clave de la “evolución literaria”, ya que en estas novelas el concepto de parodia se presenta (irrumpe, vamos a decir, y, si se quiere, se visualiza con mayor determinación) a través del concepto de “género literario”. Por supuesto, el concepto de “género literario” también se instala en otras novelas de Pauls: ¿o acaso *Wasabi* y la trilogía sobre los años setenta en la Argentina no encajarían, con ligeras (quiero decir, complejas) variaciones, dentro del “género testimonial”? ¿No son, pues, parte de una misma “conceptualización”? Y si lo son, ¿por qué no hacen parte de esta tercera poética? Fundamentalmente (y no creo que sea una contradicción) por la falta de “afinidades conceptuales”: *El pudor del pornógrafo* y *El coloquio* no ponen en tensión conceptos como “experiencia”, “autobiografía”, y, vamos a llamarlo así, “lo político”, tal como sí se problematiza de manera esencial en *Wasabi*, y, sin duda, en la trilogía de los años setenta. Además, a diferencia de *Wasabi* y la trilogía, *El pudor del pornógrafo* y *El coloquio* solo acuden –y en cierto modo se puede decir que se

adueñan— del concepto de “género” (“epistolar” y “policial”, respectivamente) como parte de una estrategia literaria que tiende a poner en fricción los conceptos de “tradicción”, de “evolución”, de “mecanización”; es decir, los fundamentos del concepto de parodia con los cuales el anacronismo tiene al mismo tiempo, como ya se verá, más de un punto de contacto. En este sentido, las preguntas iniciales en relación con las obras en cuestión de Pauls serían: ¿Cómo se lee, y —sobre todo—, cómo se reescriben las lecturas? ¿Qué papel tienen los “géneros” dentro de la concepción de la novela? ¿Habría una relación implícita entre “parodia” y “tradicción”? ¿O acaso el anacronismo vendría a ser el eslabón perdido entre “escritura”, “parodia” y “tradicción”?

### 1. La parodia y lo epistolar

La primera novela de Alan Pauls —*El pudor del pornógrafo* (1984)<sup>39</sup>— se estructura alrededor del procedimiento epistolar. En líneas generales la novela narra la historia de un par de corresponsales epistolares entregados con desenfreno, casi con ímpetu religioso, al rito de la escritura: por un lado, un pornógrafo cuya reclusión entre las cuatro paredes de su apartamento, con una espléndida vista al parque, se transforma a la larga en un óptimo modo de vida donde puede desplegar sus dotes de gran escritor, ya que su trabajo consiste en responder las cartas de aquellos hombres y mujeres arrastrados por la “pasión”; y, por el otro lado, una mujer llamada Úrsula, entregada a la rutina sagrada de sentarse en uno de los bancos del parque con el único fin de darle un poco de sosiego a aquel pornógrafo sometido a los rigores del trabajo diario. Por entonces Úrsula no conoce a aquel “esclavo de la correspondencia” que

---

<sup>39</sup> La novela fue reeditada en la editorial Anagrama en 2014, con un posfacio del autor. Todas las citas que aparecen en este capítulo pertenecen a esta última edición.

pasa las horas prácticamente esposado a su escritorio, respondiendo carta tras carta, carta tras carta con inagotables dosis de erotismo, lujuria, sadomasoquismo, entre otros. Oscuro heredero del célebre periodista de *Miss Lonelyhearts* de Nathanael West o de los rigurosos artistas kafkianos devorados por la práctica extenuante de “un” solo oficio, el pornógrafo solo se concede a sí mismo una licencia en sus largas jornadas de trabajo (“licencia” quiere decir en este caso *divertimento*) cuando se asoma al balcón de su apartamento a contemplar a su amada Úrsula (su verdadero, vamos a decir, siguiendo la estela italianizante, *bocatto di cardinale*). Esta dinámica visual, sin embargo, se interrumpe por “expreso deseo” de Úrsula: “Recibí tu imprevista carta, Úrsula, hace unos pocos minutos, tiempo necesario para sobreponerme a la sorpresa y al cabo del cual ya estaba sentado escribiéndote la respuesta. No tienes ya nada que temer, amor: tus líneas se hallan en mi poder, tu carta no se ha extraviado, y yo celebro el feliz momento en que se te ocurrió escribirme” (17).

A partir de ese momento los dos protagonistas inician una correspondencia intensa, tan decididamente intensa que se podría evocar una vez más el nombre de Kafka, en concreto la correspondencia entre Kafka y Felice Bauer, que es, según Piglia (retomando las palabras de Canetti en *El otro proceso de Kafka*), “uno de los grandes acontecimientos de la historia de la literatura” (*El último lector*, 39). Kafka como “espejo”, Kafka como “modelo”, Kafka como “emblema”. No se trata, por supuesto, de “imitar” a Kafka (tanto la noción de “imitación” como de “influencia” no son concebibles, de acuerdo con Tinianov, en el interior de la “parodia” y, muchísimo menos, como lo explicaré más adelante, de la “evolución literaria”) sino de “leerlo”, de “leerlo” a fondo, tal como Kafka entendía la lectura, y, en especial, el efecto de la lectura

en el lector, o dicho de un modo más rotundo, el efecto de la lectura en “su” lectora. Como bien apunta Piglia: “Kafka convierte a Felice Bauer en la lectora en sentido puro. La lectora atada a los textos, que cambia de vida a partir de lo que lee (esa es la ilusión de Kafka)” (*El último lector*, 40). Cambiar de vida a partir de la lectura. O mejor dicho: cambiar de vida “solo” a partir del “encadenamiento” a la lectura: en aquella instancia comenzará entonces una “nueva experiencia”. Esa es, según Piglia, la “ilusión kafkiana”. Pero también es la ilusión (y la “ilusión” contiene en sí una cierta afinidad con la “utopía”) del pornógrafo de Alan Pauls. Y, por supuesto, del propio Ricardo Piglia (e incluso del Che Guevara que “lee” Piglia en *El último lector*).

Al principio de *Respiración artificial* (1980) se lee: “¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace tres años. En abril de 1976, cuando se publica mi primer libro, él me manda una carta. Con la carta viene una foto donde me tiene en brazos: desnudo, estoy sonriendo, tengo tres meses y parezco una rana” (13). Y unas páginas más adelante: “La novela apareció en abril. Un tiempo después me llegaba la primera carta” (16). El narrador se llama Emilio Renzi, su primer libro es una novela y quien le escribe (aunque el lector no lo sepa todavía) es su tío Marcelo Maggi. Evidentemente, esta información podría ser a primera vista irrelevante. Y sin embargo al llegar al final de *Respiración artificial* no se podrá negar la importancia de este primer párrafo, en especial del poder de la carta como elemento estructural de la narración, ya que la publicación de la novela insta a su vez la incorporación del procedimiento epistolar. ¿O es al revés? En cualquier caso, hay una historia “porque” hay una carta (o, si se quiere, hay una carta “porque” hubo “otra” historia”). Y esa primera carta desde luego solo inaugura el flujo epistolar a lo largo de la novela de Piglia,

cuyo argumento se podría tratar de condensar (en este caso hablar de “argumento” parece en realidad bastante “restrictivo” a la hora de reconstruir su verdadero sentido) en unas cuantas líneas, a saber: Maggi, el tío de Renzi, emprende la tarea de reconstruir la historia de Enrique Ossorio, un exiliado político de la época de Rosas a mediados del siglo XIX. En su momento Ossorio escribió o trató de escribir su autobiografía en Nueva York y al mismo tiempo fantaseó con un “proyecto literario” donde el protagonista recibiría cartas del futuro, en concreto, de la Argentina de 1979. Fantasía pura o reverso alucinante de la utopía: ¿cómo será esa época? ¿Cómo será esa época donde ya no estará o estará solo a través de sus cartas? Sea cual sea el desenclace, Maggi se enfrenta ante el reto de reconstruir, en la Argentina de 1979, la vida de Ossorio en el exilio de mediados del siglo XIX. Así, pues, la fascinación por las simetrías –Ossorio (el futuro)/Maggi (el pasado)– no es solo materia exclusiva del erudito militar nazi del cuento de Borges sino también de Piglia; al fin y al cabo la figura detectivesca del narrador-novelistas Renzi se hospeda en el centro de la investigación novelística de *Respiración artificial*, y a partir de esa posición central dentro del relato intenta reordenar, con el archivo documental desplegado sobre el escritorio, las piezas difusas del rompecabezas argentino (dos siglos de historia patria) mientras espera conocer a su misterioso tío en un encuentro utópico en la segunda parte de la novela. El procedimiento epistolar, con sus múltiples variantes, predomina en el relato en la primera parte de la novela; en la segunda, una larga conversación “sustituye” o “complementa” dicho procedimiento. Como bien señala Roberto Echavarrén: “El modo en que se relacionan los personajes (mediatizados por las cartas o confrontados en un diálogo directo) determina fundamentalmente el tipo de relación que se estable-

ce entre ellos” (998). En este punto conviene plantear lo siguiente: ¿Cuál es, en definitiva, la “forma” de la carta?

Inicialmente, la “forma convencional” de la carta ostenta en *Respiración artificial* –y, sin duda, en *El pudor del pornógrafo* de Pauls– al menos dos variantes significativas: la glosa y la cita, es decir, dos modos de “leer”, de “reescribir”, de “reinterpretar”. De la primera variante este destello enfático (las cursivas son de Piglia): “Primeras rectificaciones, lecciones prácticas (*decía la carta*). Nunca nadie hizo jamás buena literatura con historias familiares” (16). De la segunda variante hay innumerables ejemplos; baste citar un par: “23.7.1850 (...) Entonces un relato epistolar. ¿Por qué ese género anacrónico? Porque la utopía ya de por sí es una forma literaria que pertenece al pasado. Para nosotros, hombres del siglo XIX, se trata de una especie arcaica, como es arcaica la novela epistolar” (83). Y esta otra:

24. 7. 1850 ¿Por qué he podido descubrir que mi romance utópico tiene que ser un relato epistolar? Primero: la correspondencia en sí misma ya es una forma de la utopía. Escribir una carta es enviar un mensaje al futuro; hablar desde el presente con un destinatario que no está ahí, del que no se sabe cómo ha de estar (en qué ánimo, con quién) *mientras* le escribimos y, sobre todo, *después*: al leernos. La correspondencia es la forma utópica de la conversación porque anula el presente y hace del futuro el único lugar posible del diálogo. (82)

Si bien esta última cita podría ser admitida, plagiada, citada por el pornógrafo de la novela de Pauls –la postura del que escribe, del que lee, el lugar (textual) donde se compenetrán los amantes o se encuentran Kafka y Felice Bauer–, lo cierto es que

estas variantes apuntan en el fondo a la elección del “procedimiento epistolar” como “dispositivo idóneo” a la hora de cuestionar la “legibilidad” de una época. Es decir: ¿Cuáles son las “implicaciones políticas” de esa “forma de escritura privada”? ¿Qué significa escribir una carta en “esa(s) época(s)” de la historia argentina? Un posible intento de respuesta a estos interrogantes tal vez late aún en los sótanos de *Respiración artificial*, donde responder equivale a sugerir que no hay respuesta, ya que no se puede articular (¿de lo que no se puede hablar, como “dijera/escribiera” Wittgenstein al final de su *Tractatus*, es mejor callar?) ese “protocolo de la verdad”. No hay respuesta sugiere entonces la posibilidad de que haya respuesta, o, si se quiere, sugerir equivale “ya” a responder. Respuesta íntima, sin duda, como corresponde a esa “forma de escritura privada”, lo cual quiere decir a su vez que la intimidad se encuentra en sintonía con la clandestinidad: el que escribe (cartas) no se deja ver, no se puede dejar ver, ni tampoco se puede dejar ver quien lee (cartas)<sup>40</sup>. A eso se aproximaría esta “forma de escritura privada”, de la que surge a su vez un posible segundo intento de respuesta a los interrogantes enunciados arriba. Este segundo intento se podría titular del siguiente modo: *Respiración artificial. Homenaje a Rodolfo Walsh*.

Para Walsh, escribir es una consigna política, es decir, una consigna programática del riesgo –y al final una síntesis trágica de su experiencia. Decía Walsh: “La idea más perturbadora de la adolescencia fue ese chiste idiota de Rilke: Si usted piensa que puede vivir sin escribir, no debe escribir” (*Ese hombre y otros papeles*

---

<sup>40</sup> Aracena, el censor, el oscuro descifrador de las diversas correspondencias en *Respiración artificial*, no es un personaje que pase precisamente inadvertido por su función con respecto al procedimiento epistolar. Quiero decir: Pauls no pudo no reparar en Aracena cuando decidió inventarse al detective Brod, el personaje-descifrador del crimen de *El coloquio*, y del que ya hablaré a su debido momento.

*personales*, 12). Unas líneas más abajo añade: “En 1964 decidí que de todos mis oficios terrestres, el violento oficio de escritor era el que más me convenía. Pero no veo en eso una determinación mística. En realidad, he sido traído y llevado por los tiempos (...)” (*Ese hombre y otros papeles personales*, 12-13). Hasta entonces Walsh ha escrito varios cuentos donde la política es el centro oculto de la trama. En “Esa mujer”<sup>41</sup>, tal vez su cuento más famoso, un periodista-narrador recrea una conversación turbulenta con un militar; el propósito del periodista es averiguar dónde está el cadáver de Eva Perón. Eso es todo. Pero ese *todo* en la obra de Walsh tiene un carácter expansivo ya que el planteamiento de la conversación evidencia la poética de Walsh: el narrador “nunca” menciona el nombre de Eva Perón aunque el lector “sabe” quién es esa mujer innombrable. En esta elipsis está condensado el verdadero efecto político del cuento –y este mismo efecto será una tendencia en toda su obra literaria<sup>42</sup>.

A comienzos de los años setenta, sin embargo, el panorama artístico de Walsh se nubla. Por esa época tiene una gran fantasía intelectual: renunciar a la ficción. ¿De

---

<sup>41</sup> “Este relato, en una encuesta que se ha hecho hace poco en Buenos Aires entre un grupo amplio de escritores y de críticos, ha sido elegido como el mejor relato de la historia de la literatura argentina. Por encima de cuentos de Borges, de Cortázar, de Horacio Quiroga, de Silvina Ocampo. Nosotros no tenemos mucha confianza en ese tipo de elección democrática respecto a los valores de la literatura, la literatura tiene una lógica que no siempre es la lógica del consenso: no necesariamente cuando se vota y se elige algo, quiere decir que eso pueda ser considerado mejor. Pero, de todas maneras me parece importante el sentido simbólico que tiene el hecho de que se haya elegido ese cuento de Walsh. Me parece que es un dato de lo que está pasando hoy en nuestra literatura”, dijo Ricardo Piglia en una conferencia dictada en La Habana en el año 2000 (“¿Qué va a ser de ti?”).

<sup>42</sup> “El cuento clásico a la Poe contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola. La teoría del iceberg de Hemingway es la primera síntesis de ese proceso de transformación: lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión”, señala Ricardo Piglia en “Tesis sobre el cuento” (*Formas breves* 95-96)

dónde viene semejante idea? Es difícil precisarlo. Lo cierto es que en ese momento Walsh ya tiene una convicción: la política debe ser, o mejor, “tiene” que ser, un componente esencial de cualquier obra literaria escrita en Argentina. Sin política no hay literatura, parece pensar Walsh. El extremo radical de esa fantasía habría podido resumirlo en una nueva consigna de extremada violencia: en lugar de ficcionalizar hay que denunciar (en política las cacofonías a veces refuerzan el mensaje)<sup>43</sup>. Al menos eso se desprende de aquella entrevista que le hiciera Ricardo Piglia en 1970<sup>44</sup>, donde Walsh sostiene: “(...) la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, no molesta para nada, es decir se sacraliza como arte” (Walsh, *Ese hombre y otros papeles personales*, 218-219). Y luego Walsh agrega: “(...) no concibo hoy el arte si no está relacionado directamente con la política, con la situación del momento que se vive en un país dado, si no está eso para mí le falta algo para poder ser arte” (*Ese hombre y otros papeles personales*, 220). A partir de estos antecedentes literarios, a partir de esta línea de coherencia política cobra un nuevo sentido la “Carta abierta de Rodolfo Walsh a la junta militar”. Empieza así: “La censura de prensa, la persecución a intelectuales, el allanamiento de mi casa en el Tigre, el asesinato de amigos queridos y la pérdida de una hija que murió combatiéndolos, son algunos de los hechos que me obligan a esta forma de expresión clandestina después de haber opinado libremente como escritor y periodista durante casi treinta años” (“Carta abierta de Rodolfo Walsh a la junta militar”).

---

<sup>43</sup> Basta pensar en los libros-investigaciones de denuncia que Walsh escribiera por aquella época —especialmente *Operación masacre*—, cuyo “eco” parece resonar en el fondo de *El coloquio* de Pauls, tal como lo expondré posteriormente.

<sup>44</sup> Publicada por primera vez en 1973, a manera de prólogo, en *Un oscuro día de justicia*, y recopilada después por Daniel Link en *Ese hombre y otros papeles personales*.

En esta instancia la ficción ya no vale nada: Walsh intuye hacia dónde apuntan esas palabras. Por esos días la junta militar del general Videla acaba de cumplir un año en el poder; la persecución a los intelectuales no cesa. Nueve meses atrás, el escritor Haroldo Conti ha sido secuestrado en su casa de Villa Crespo; hasta el momento su nombre hace parte de la larga lista de desaparecidos. Al cabo del tiempo se sabe que Conti ha estado preso. El testimonio de otro preso, según Gabriel García Márquez, da cuenta de aquella detención: “En mayo de 1976 Haroldo Conti se encontraba en una celda de dos metros por uno, con piso de cemento y puerta metálica. Llegó el día 20. Dijo haber estado en un lugar del ejército, donde lo pasó muy mal” (*Notas de prensa 1980-1984*, 120). Y a continuación: “El día 21 pudo comer algo. Se ve que andaba muy mal porque le dieron una manta y lo iban a ver con frecuencia. En la madrugada del día 22 lo sacaron de la celda. Parece que lo iban a revisar o algo así. Estaba muy mal y no retenía orines” (*Notas de prensa 1980-1984*, 120).

Esa es la última vez que el testigo sabe de Conti. Luego se sabe que ha sido asesinado<sup>45</sup>. Walsh no desconoce esa realidad; de hecho quiere (necesita) dejar un testimonio de esa realidad. La carta de Walsh a la Junta Militar continúa así: “El secreto militar de los procedimientos, invocado como necesidad de la investigación, convierte a la mayoría de las detenciones en secuestros que permiten la tortura sin

---

<sup>45</sup> De acuerdo con Gabriel García Márquez, en octubre de 1980, antes de retirarse de la presidencia, Jorge Videla concedió una entrevista a una delegación de la agencia Efe. “Por primera vez habló entonces de Haroldo Conti. No hizo ninguna precisión de fecha, ni de lugar ni de ninguna otra circunstancia, pero reveló sin duda que estaba muerto. Fue la primera noticia oficial, y hasta ahora la única. No obstante, el general Videla les pidió a los periodistas españoles que no la publicaran de inmediato, y ellos cumplieron. Yo considero, ahora que el general Videla no está en el poder, y sin haberlo consultado con nadie, que el mundo tiene derecho a conocer esa noticia” (García Márquez, *Notas de prensa 1980-1984*, 121).

límite y el fusilamiento sin juicio”. Y termina con estas palabras: “Estas son las reflexiones que en el primer aniversario de su infausto gobierno he querido hacer llegar a los miembros de esa Junta, sin esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido, pero fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo de dar testimonio en momentos difíciles. Rodolfo Walsh. -C.I. 2845022. Buenos Aires, 24 de marzo de 1977”. A la tarde siguiente es secuestrado en las calles de Buenos Aires. Evidentemente, ya ha renunciado a la ficción porque ha intuido que esa renuncia sería la primera condición para acceder al territorio de la denuncia directa. Como sostiene José Emilio Pacheco en el prólogo de *Rodolfo Walsh. Obra literaria completa*: “Murió por la eficacia de estas palabras y con la dignidad de los héroes. No digamos la frase rutinaria (aunque indiscutiblemente cierta) de que, cuando la historia haya borrado a sus verdugos, Rodolfo J. Walsh seguirá viviendo en sus libros (7).

Si hay que dejar un testimonio de los malos tiempos, no hay entonces más remedio que sacrificarlo “todo” –incluso la “escritura de ficción”. Ese sacrificio permitirá conservar al menos las ruinas del pasado. No es poca cosa: en la denuncia siempre habrá un vano intento por permanecer, por evitar esa inevitable derrota del paso del tiempo. Renunciar a la ficción: tal parece ser la consigna política de Walsh. Piglia, en cambio, no puede renunciar (nunca pudo), lo que no quiere decir que renuncie a la política ni mucho menos a la denuncia en la ficción. En este sentido corrijo el título: *Respiración artificial. Carta abierta a Rodolfo Walsh*. Walsh como destinatario utópico, como lector único atado al texto a través del procedimiento epistolar. De este modo Piglia convierte a Walsh en el “lector en sentido puro”: el lector Walsh atado a los textos de Piglia. Y no solo “convierte” a Walsh sino también “se convierte” a sí

mismo, ya que también está atado a ese gran texto (la carta abierta a la Junta Militar) de Rodolfo Walsh. ¿A partir de esta “lectura epistolar” cambiaría la experiencia? ¿“Ilusión kafkiana”? ¿“Ilusión pigliana”? Sea cual sea el veredicto, el asunto parte de Kafka. Quiero decir: de la lectura que hace Piglia de la compulsión epistolar de Kafka:

En 1912, el primer año de esta relación epistolar, Kafka escribe casi trescientas cartas. Dos, tres y hasta cuatro cartas por día. Solo palabras escritas. Las cartas son iguales a su escritura, por momentos la acompañan y por momentos la sustituyen, pero tienen un destinatario concreto: alguien (que al principio es casi un desconocido) espera las cartas, alguien soporta las consecuencias. Casi nunca se ven, solo se escriben. La seducción y la lectura. Las relaciones ya han sido señaladas. Los amantes se encuentran en el texto que leen. Dar a leer la experiencia. La lectura tiene un lugar central; la figura de la lectora, de una mujer que espera, es la clave de la historia. (*El último lector*, 40)

Así, pues, el pornógrafo de Pauls (ha sido por cierto Pauls un fiel lector de Kafka y de Piglia), se conecta en esta instancia, y por partida doble, con ese gran emperador del procedimiento epistolar llamado Franz Kafka, ya que escribe un torrente de cartas con el único propósito de mantener a Úrsula “atada a su propia experiencia”, y, al mismo tiempo, espera con súbito descontrol, con ansiedad, con una suerte de “fiebre de enamorado”, la carta de respuesta, la carta de “su” amada (“amada”, como en el caso inicial de la correspondencia entre Kafka y Felice Bauer, aún no “amada”); una carta, en definitiva, que no será más que un “salvoconducto afectivo” a través del

cual puede seguir atándola. Escribir, leer, responder: en el centro de este triángulo pasional compuesto por estos tres verbos se encuentran cifradas todas las esperanzas del pornógrafo. Escribir, leer y responder, sin pausa, sin método, sin el menor atisbo de medida, confiando a cada instante en los buenos oficios de aquel mensajero con antifaz que cumple a cabalidad con su misión: esperar una (otra) carta, llevarla, traer otra carta de vuelta, desempeñando siempre su papel en una especie de trance enmarcado por un respetuoso mutismo. A eso se limita este tercer personaje, el intermediario, el tercero en discordia, y quien sin duda tiene aún el privilegio de seguir “viendo” a Úrsula. Pero no la ve “mientras” escribe; solo la ve cuando le entrega la carta, cuando activa de nuevo el flujo de la correspondencia. De modo que el “vínculo visual” del comienzo entre Úrsula y el pornógrafo se cancela para darle paso a la consolidación del “vínculo epistolar”, donde empieza a tejerse una cadena de insinuaciones, de conflictos, de interpretaciones. En una de las primeras cartas, en alusión a la desconfianza que el mensajero pudiera suscitar, el pornógrafo comenta: “Utilizas, para designarlo, la expresión ‘persona de confianza’, expresión que así dicha resulta a mis ojos bastante oscura. Pero tú escribes más abajo: ‘se trata de un hombre (...) al que podemos entregarnos sin vacilar, ciegamente’” (36). Ante esta última frase, se encienden las “alarmas interpretativas” del pornógrafo que ya nunca podrá dejar de interpretar con lupa cada palabra escrita por Úrsula: “Escribes: ‘al que podemos entregarnos ciegamente’, para luego decir: ‘entregale a él tu carta sin miedo alguno’; y finalmente: ‘no tenemos por qué entregarnos al hedor que tú mencionas’” (36). Y más adelante: “Comprendí entonces, ¡oh Úrsula!, que este ‘hombre de confianza’ a quien tú te entregarías ‘si fuera preciso, con los ojos cerrados y maniatada’, esperaba; y

haciendo demasiado visible su espera me incomodaba, allí parado como un sirviente (...)” (39). De la desconfianza inicial hacia el mensajero, el pornógrafo opta más bien por trazar en un par de líneas un ejercicio semántico alrededor del verbo “entregar”, citando las palabras de la carta de Úrsula, y, sobre todo, “leyéndolas” con un pleno sentido de la literalidad (para el pornógrafo, vamos a decir, el “sentido figurado” anula la paranoia) a través del cual se prefigura el desenlace de la novela. En el trayecto, por supuesto, hay otras pistas:

“Fue en una de esas citas”, me escribe una Úrsula sarcástica a la que me parece oír reírse a carcajadas, “cuando aconteció el suceso del que el antifaz constituye la reminiscencia. Hallándome en mi habitación, se me informó de que este joven, al que había comenzado a dispensar cautos favores, deseaba verme en el acto. Ordené que subiera, a fin de que la espera no le impacientase. Cuando penetró en mi habitación, creí haberme equivocado de persona. No era este”, escribe Úrsula, “el joven tímido y educado que yo había aceptado por compañía, sino un sujeto trastornado por una necesidad urgente y bestial, para cuya pronta consumación había subido las escaleras”. (46)

Dispositivo no exento de provocación o máquina productora de fantasías múltiples, esta rememoración de Úrsula “altera” de una manera sólida las convenciones: la figura de Úrsula desplaza así a la figura del pornógrafo, o mejor dicho, a la “representación preestablecida” de la figura del pornógrafo, y este leve desplazamiento de los códigos se podría entender a primera vista como un primer “guiño paródico” (mínimo pero guiño al fin y al cabo), aunque en realidad también tendría otra función

mucho más relevante: inaugurar la inversión de las reglas de la representación. Es decir: el “tono” de aquella reminiscencia de Úrsula contiene en sí mismo ciertos atributos distintivos del “tono” de las cartas del pornógrafo, tanto de las que escribe para satisfacer las demandas de su trabajo como las futuras cartas que le dirigirá a Úrsula (y donde por lo demás se cuelan a menudo fragmentos eróticos). Esta inversión en las reglas de representación también subraya la transformación inesperada de los personajes en una doble vía: por un lado, Úrsula no solo “escribe” como el pornógrafo (la cita de arriba, perla reminiscente del pasado del mensajero, es una buena muestra), sino también empieza a “leer” las cartas que el pornógrafo recibe y contesta; y, por el otro lado, el mensajero “asume” de golpe el lugar del pornógrafo (y viceversa). Quisiera citar, ahora, algunos ejemplos de esta clase de inversiones de las reglas de representación.

De Úrsula leyendo (y citando) las cartas que el pornógrafo recibe y contesta:

Bastará con que te recuerde uno de los pasajes de tu carta, aquel en el que escribes: “Me es difícil –y por eso mismo me atrae– imaginarte leyendo lo que yo he descubierto por primera vez; imaginar tu actitud al encontrarte con párrafos como este: ‘Nos besamos largamente y con violencia, y su lengua se meneaba rápida dentro de mi boca. Deslicé mi mano bajo el corto vestido y froté las nalgas de su culo a través de la bombacha. Estaba tan caliente que me dolían los huevos y podía sentir el tibio extremo de mi pija contra el muslo; o las respuestas que pueden ocurrírsete frente a semejante pregunta: ‘Nos pasamos toda la tarde y la noche cogiendo y paseándonos desnudos por la casa. Nunca

gocé tanto a una mujer como a Felisa. ¿No cree usted que es porque la deseé en silencio durante muchos años?”. (72)

De la inversión de funciones:

Se sentó, él, en la silla del escritorio, junto a los papeles escritos aún por responder, aprovechando el estupor que me había arrastrado hacia la cama, revuelta desde mi último, desvelado sueño. ¡Él: en la silla!  
¡Yo: en la cama! ¿Entiendes esto, Úrsula mía, alcanzas a concebir semejante desorganización del espacio? ¡Cómo puedes pretender que yo lea tu carta si él, el “mensajero”, pasa a ocupar el puesto que me corresponde por derecho, por ley, por costumbre, puesto del que me resulta intolerable la idea de apartarme, ya que allí es donde siento que estamos más juntos!”. (56-57)

Precavido y meticuloso, el pornógrafo sin embargo comete un desliz en este último pasaje: la correspondencia, el flujo incesante de la correspondencia, y – fundamentalmente– la lectura en solitario de las cartas de su amada corresponsal lejana, se ha convertido entonces en el verdadero refugio en el cual la “siente” en realidad “más” cerca. El desliz, la incorrección (o, digámoslo de una vez, la errata confesional), se encuentra encerrada herméticamente en ese “más”, ya que no es en el “refugio epistolar” donde la siente “más” cerca; es, en términos por completo excluyentes, el “único” espacio donde “pueden” estar juntos. Fuera del intercambio epistolar no hay nada, nada que pueda otorgarle la misma plenitud de “goce”<sup>46</sup>. Ya no la “ve”, solo la

---

<sup>46</sup> A ese tipo de “goce” ya había referido Quevedo: “¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Direlo? / Sí, pues que sueño fue: que te gozaba. / ¿Y quién, sino un amante que soñaba, / juntara tanto infierno a tanto cielo? / Mis llamas con tu nieve y con tu hielo, /

“lee” (y si la “lee” quiere decir que él le ha “escrito”): el “goce”, o mejor, “su goce”, es la lectura de las cartas de Úrsula. Y no solo la “lectura” sino también la “escritura”: puro “goce” complementario. De ahí el “desconcierto” (otra vez la paranoia del pornógrafo se pone en marcha de manera radical) durante el episodio de suplantación del mensajero: si las cartas las escribe otro, el “goce” ya no será suyo. Este es, apenas, un lado del “fin del goce”; el otro es el cese abrupto de la correspondencia.

De este corte abrupto el pornógrafo hace un lamento *in crescendo*: “Un día entero ha transcurrido, Úrsula, desde que confíe mi última carta al ‘mensajero’, y no he recibido nada de ti” (101). Y sigue al cabo de unas páginas: “Con el tiempo crece mi nuevo enemigo –enemigo contra el que toda lucha es estéril. ¡Tres días y nada! (...) Tres días separado de ti, alejado, por así decir, de tu voz, constituyen un lapso de tiempo que supera la capacidad de mi espera” (103). Y prosigue con el mismo tono lastimero: “Por amor de Dios, ¿por qué no me escribes? Ni una palabra desde hace una semana. Es algo verdaderamente horrible” (105). Y también: “De modo que esto es el final, Úrsula. Con este silencio me despachas y pones fin a mi esperanza de reconstruir los pedazos dispersos, única felicidad posible para mí en la tierra” (107). Y, finalmente, el alivio: “La carta ha llegado, ¡dictada por tu corazón! Cuando yo ya cre-

---

cual suele opuestas flechas de su aljaba, / mezclaba Amor, y honesto las mezclaba, / como mi adoración en su desvelo. / Y dije: ‘Quiera Amor, quiera mi suerte, / que nunca duerma yo, si estoy despierto, / y que si duermo, que jamás despierte’. / Mas desperté del dulce desconcierto; / y vi que estuve vivo con la muerte, / y vi que con la vida estaba muerto” (*Poesía varia*, 223). Si bien el “goce” del pornógrafo se instala en la lectura de las cartas de Úrsula mientras en el soneto de Quevedo se funde con el sueño, lo cierto es que el “goce” alude a la consumación del acto sexual “aún” no consumado, cristalizando de paso, en un plano idealizador, la figura de la amada ausente. Evidentemente, el soneto de Quevedo no se agota en esta instancia; por el contrario, se expande en otras direcciones e incluso anticipa cierta variante (sueño/vida/muerte) calderoniana llevada al límite en *La vida es sueño*.

ía desfallecer, cuando ya nada más esperaba de ti, llegó la salvación” (109). ¿Salvación? ¿Es acaso la reanudación de la correspondencia la verdadera “salvación”, el verdadero “goce” del pornógrafo? ¿O es más bien un giro, un doble giro, un doble giro crucial? En efecto, si la correspondencia se reanuda es tan solo con el ánimo de “recodificar” la relación establecida entre los correspondientes. Esta recodificación, heredera directa del giro crucial, opera en dos sentidos: por una parte, le devuelve al pornógrafo el “goce” adquirido en el curso previo de la correspondencia (y como todo “goce” se detiene a su vez en aquella encrucijada plena de temporalidad: ¿cuánto puede escribir?, ¿cuánto puede leer?, ¿cuánto puede “gozar”?), y, por la otra, refuerza el dispositivo anticipatorio de la “debacle final” (y digo “debacle” aunque tal vez debería decir “paroxismo” o “clímax”, siempre y cuando estos sinónimos sean aplicables a la observación del “goce” ajeno), reactivando a su vez el vínculo inicial entre el pornógrafo y Úrsula, o sea, el “vínculo visual” que se interrumpiera en determinado momento para darle vía libre al “vínculo epistolar”. Con razón dice Barthes: “(...) la carta, para el enamorado, no tiene valor táctico: es puramente ‘expresiva’ —en rigor aduladora (pero la adulación no es aquí en absoluto interesada: no es sino la palabra de la devoción)—; lo que entablo con el otro es una ‘relación’, no una correspondencia (...)” (*Fragments de un discurso amoroso*, 52). ¿De qué naturaleza sería entonces la “relación” (“relación” significa en este caso “enmascaramiento”) entre el pornógrafo y Úrsula? O dicho de otro modo: ¿realmente el pornógrafo quiere “gozar” de Úrsula (o viceversa)? Y cuando digo “quiere(n)” en realidad quiero decir “puede(n)”: ¿querría(n)?, ¿podría(n)? A esas alturas, según el dictamen de Úrsula, conviene llevar a cabo el encuentro: “Me propones que nos encontremos. ‘Tras diez días de arrebatada

reflexión’, escribes, ‘he llegado a la conclusión de que lo mejor para nosotros es que nos encontremos’” (112). De modo que en el “encuentro” el “vínculo visual” y el “vínculo epistolar” se compenetran (una compenetración dotada de una armonía casi física), lo cual no puede no ser un “gesto de coherencia” entre los dos vínculos: el pornógrafo “ve” (y “lee” en una carta lo que “ve”) mientras un “enmascarado” a lo lejos “goza” de Úrsula: “Así, mientras yo avanzaba en la lectura, ellos no se quedaban atrás, y carta y espectáculo se copiaban mutuamente, precediéndose y sucediéndose hasta soldarse una con el otro en perfecto engarce” (130). Un encuentro: “eso” es un encuentro, cuyo clima (“clímax”), por lo demás, ya estaba cifrado en la “elección” del mensajero a la hora de “elegir” la llave con la letra K. Es lícito, y casi ineludible, pensar en Kafka, o sea, volver a pensar en Kafka, aunque dada la estructuración de aquella escena-secuencia final (y teniendo en cuenta los antecedentes de la historia) no sería del todo impropio pensar (también) en Klossowski, o mejor, en la rama genealógica a la cual Klossowski “pertenece” y que de alguna manera vendría él mismo a “clausurar”<sup>47</sup>. ¿Kafka “o” Klossowski? ¿Kafka “y” Klossowski? En *La revocación del edicto de Nantes* se lee: “(...) acuérdate de esta máxima del divino Augusto: ¡Demasiado pronto se realiza, lo que se realiza como uno ha deseado!” (Klossowski, 112). ¿No podría ser acaso el epígrafe de *El pudor del pornógrafo*? ¿O alguien se animará a decir que está “fuera de lugar”, que da una imagen errónea de la novela de Pauls? El único problema de ese epígrafe, la única debilidad, tal vez sería la siguiente: con ese epígrafe se cancelaría a su vez la fuerza paródica, y se hundiría bajo la lápida de la literalidad, como si el punto de partida de la ficción, de acuerdo con las palabras

---

<sup>47</sup> Entre los miembros más ilustres de esta dinastía cabe mencionar además a Bataille y por supuesto a Sade.

de Pauls escritas en el posfacio de la reedición de la novela, se cumpliera al pie de la letra:

Para mí, no había otras cartas que las que Kafka escribió a sus mujeres, Felice y Milena. Un libro memorable de Deleuze y Guattari me había enseñado a leerlas al mismo nivel que *El proceso* o *La metamorfosis*, no como hojarascas personales sino como verdaderas máquinas de escribir y pensar, menos digresiones de vida que manuales de uso de la obra. Mi intervención (mi estilo, digamos) consistió en corromperlas con otro flujo epistolar que me era casi tan precioso: los correos sexuales de las revistas eróticas que –robadas del placar de pulóveres de mi padrastro, todo un connaisseur– había fogoneado mis días de adolescente. (137)

Y sin embargo Pauls “privilegia” en definitiva el procedimiento epistolar por ser en sí mismo un “procedimiento” (¿una forma?) y no por el “contenido” que ese procedimiento puede albergar. Evidentemente se me podrá objetar una cosa: tanto “forma” como “contenido” son aquí lo mismo. Pero en ese caso ya no se podría asociar con la parodia, o al menos con el concepto de parodia de Tinianov, donde la parodia viene a “simbolizar” también un cambio de función. Con razón Piglia apunta: “(...) no siempre hay parodia cuando hay cambio de función, pero no hay parodia si no hay cambio de función” (*Crítica y ficción*, 65). Desde luego, el cambio de función se encuentra irremediamente conectado a otras dos nociones: “ambiente social” y “hecho literario”. En este sentido, conviene retomar a Tinianov:

La existencia de un hecho “en cuanto hecho literario” depende de su calidad diferencial (es decir, de su correlación bien con el orden literario, bien con un orden extraliterario), con otras palabras, de su función. Lo que es un “hecho literario” en una época puede ser para otra un fenómeno socio-lingüístico general y viceversa, según el sistema literario entero en relación con el cual se sitúa ese hecho. Una carta amistosa de Derzhavin es un hecho del ambiente social; en la época de Karamzin y de Pushkin, esa misma carta es un hecho literario. (“Sobre la evolución literaria”, 255-256)

En este orden de ideas, las cartas de Kafka y las cartas de las revistas eróticas del padrastró de Pauls “pertenecen” a un ámbito social específico, determinado, fijo. Es más: cada una de las series (cartas de Kafka, cartas eróticas) se encuentra establecida en un ámbito social “independiente”. Que Pauls los mezcle, los convoque, los distorsione no quiere decir que sea parte del proceso encaminado a la constitución de la parodia ya que no hay en aquel mestizaje de ámbitos sociales el menor “atisbo paródico”, ni siquiera en el sentido más convencional del término. En conjunto, las cartas de Kafka y las cartas eróticas no fueron en su momento consideradas (ni por sus autores, ni por los lectores, ni muchísimo menos por el ambiente social) como “literatura”, y si ahora lo son, si ahora sí se las podría considerar “como” literatura (vamos a confiar, al menos en lo referente a las cartas de Kafka, en el criterio de Canetti y Piglia), ha sido justamente porque se ha efectuado un cambio de función por medio del cual se han convertido en un “hecho literario”. Antes de esta transformación, antes de dar el salto del ámbito social al literario, la carta en general y la corresponden-

cia en particular se encuentra condicionada a sí misma por el procedimiento, o sea, el procedimiento epistolar. Este procedimiento, pues, conserva toda su potencialidad hasta el momento histórico e incierto en que la carta se convierte en “hecho literario”: en esa instancia de la transformación el procedimiento no solo sigue operando como procedimiento sino –fundamentalmente– como “género”. Pero no significa que el “género” nazca; significa, más bien, que la literatura, dentro de su propia dinámica de la “evolución literaria”, tiene la potestad de legitimizar un hecho como “hecho literario” cuando ya ha dejado de pertenecer al “ámbito social”. Esta transformación está presente en las dos serie de cartas: las de Kafka y las eróticas. En cambio *El pudor del pornógrafo* no ha sufrido “ninguna” transformación: es literatura: a ese ámbito pertenece porque al ser “novela”, al tener el “estatuto de novela”, su procedencia y pertenencia desembocan en el mismo punto originario, o sea, en el punto donde se encuentra establecida ya la soberanía del “ámbito literario”. Quiero decir: como “hecho literario”, *El pudor del pornógrafo* es una novela, y no puede ser “otra” cosa (qué tipo de novela o de novelas: eso ya es otra discusión sobre la cual el concepto de parodia tendrá la última palabra). Y si es “novela” puedo afirmar que es “literatura”. En contraste con la serie de cartas (las de Kafka, las eróticas, cuya procedencia inicial estaba anclada al “ámbito social”), la novela de Pauls no ha necesitado ninguna “transformación” para entrar en el “ámbito literario”. Esta diferenciación encierra a su vez un matiz paródico, del tipo de parodia afin con el concepto expuesto por Tinianov, ya que como dispositivo de corte dentro de la “evolución literaria” (cuando hay corte, según Tinianov, según Pauls, hay parodia; la historia literaria sería entonces la historia de estos cortes) no necesariamente “incorpora” al ciclo evolutivo nuevas formas litera-

rias, sino, también –y sobre todo–, formas viejas, en desuso, obsoletas. En este sentido Pauls restituye en *El pudor del pornógrafo* la valía del “género”, de la “novela de género” que ya no está en circulación, y que por eso mismo, por su expresa falta de vigencia, por su aparente caducidad, se convierte en un eficaz artefacto (“hecho”) literario. Al margen de la moda, al margen de la moda de la época, la “novela de género” (en este caso el “género epistolar” es constitutivo de *El pudor del pornógrafo*) vuelve a incorporarse al “ámbito literario” por medio del concepto de parodia, aunque ya no para “conservar” su especificidad de “género” (con sus reglas rígidas e inquebrantables), sino, más bien, para “perder” de una vez aquella rigidez del pasado. Es decir: una novela (*El pudor del pornógrafo*), o mejor, una novela de género que transforma a su vez las condiciones del género (“género epistolar) a través del cual se ha “institucionalizado” como novela de género. A eso se “reduce” entonces el efecto paródico: a reducir esta novela a un distinguido anacronismo, o sea, a reacondicionarla en el interior de la contemporaneidad.

## 2. La parodia y lo policial

En su segunda novela –*El coloquio* (1990)–, Alan Pauls se apropia de ciertas estructuras narrativas inherentes a la novela policial. Esta apropiación inocultable, sin embargo, no convierte la novela instantáneamente en otra “novela policial”, o, si se quiere, en otra “novela de género”. Si bien contiene estructuras o mecanismos o procedimientos naturales de la novela policial, lo cierto es que no necesariamente por esta peculiaridad se convierte (“se convierte” equivale a decir en este caso “se redu-

ce”) en una “típica” representante del “género policial”<sup>48</sup>. De modo que no se puede afirmar que *El coloquio* pertenezca a este tipo de categoría (“novela de género”) sobre la cual han versado, por cierto, algunos debates históricos dentro del *establishment* literario. Por supuesto, estos “debates” en contra de la “novela de género” –la “novela policial”, en concreto– no son en realidad el tema principal de este último segmento del segundo capítulo (segunda poética), lo que no significa, como Juan José Saer sostiene, que se deba pasar por alto algunas opiniones memorables, y mucho menos que nos vayamos a dejar intimidar por aquella opinión de Bertolt Brecht según la cual “no encontraba en las obras de Hammett y Chandler nada que un *gangster* no hubiera podido firmar” (“El largo adiós”, 244).

Otra de las objeciones en contra de la “novela policial” (y lo mismo se podría decir de cualquier “novela de género”) apunta hacia su estructura narrativa fija, inalterable, sacramental, cuyo aporte “creativo” sería, según sus detractores, más bien escaso e insignificante. De acuerdo con Saer, este dictamen es solo válido en parte ya que la utilización de unas convenciones narrativas establecidas potencia ciertos efectos poéticos. Para validar esta explicación Saer menciona, como tantos otros lo han hecho, un nombre clásico: “Muchos cuentos de Borges, por ejemplo, no introducen ningún tipo de modificación estructural a las convenciones del género. Son las particularidades de la escritura misma las que les dan su valor literario” (“El largo adiós”, 245). Desde luego, las posibilidades del género policial aquí no terminan. Para Chesterton, esta clase de novelas son las primeras y las únicas formas de la literatura popu-

---

<sup>48</sup> En relación con esta “particularidad” de la novela de Pauls, resulta llamativa la denominación “policial deforme”, empleada por Nicolás Vilela, y en la cual se basa en buena medida el análisis de Pablo Rubio Gijón en su libro *Orden y abyección: El policial según Alan Pauls*. De esto hablaré en profundidad más adelante.

lar “en la que se expresa algún sentido de la poesía de la vida moderna” (“Defensa de las novelas de detectives”, 343). Lejos de considerarse un experto o teórico en la materia, Chesterton abordó la problemática de las novelas de detectives en una serie de artículos donde sintetizó de paso los principales fundamentos<sup>49</sup>: por un lado, es necesario que toda novela policial tenga un secreto, un secreto que valga la pena ocultar hasta el final; por el otro, el espíritu de la novela debe regirse por la simplicidad:

El secreto puede parecer complejo, pero debe ser simple; y en eso también simboliza otros misterios más elevados. El escritor está ahí para explicar el misterio; pero no debería necesitar explicar la explicación. La explicación debería explicarse sola, debería ser algo que pudiera sisear el villano (por supuesto) en unas cuantas palabras susurradas o gritar la heroína (preferiblemente) antes de desmayarse bajo la impresión del tardío descubrimiento de que dos y dos son cuatro.

(“Cómo escribir una novela de detectives”, 337-338)

¿No sería lícito afirmar entonces que la evolución del género se ha reducido a complejizar el secreto, a llevar el ocultamiento hasta sus últimas consecuencias<sup>50</sup>?

Para captar mejor estas variantes estéticas –y aproximarse poco a poco a *El coloquio*

---

<sup>49</sup> “Novela de detectives” es la denominación embrionaria de lo que será la novela policial y, posteriormente, la novela negra norteamericana. Este aspecto nominal lo clarificaremos a continuación de la mano de Todorov.

<sup>50</sup> Y aquí –una vez más– hay que nombrar a Borges, cuyo cuento “La muerte y la brújula”, como Piglia sostiene, sería la “culminación” o la “vuelta de tuerca” del género: “El cuento de Borges es un ejemplo admirable (uno de los mejores cuentos policiales que se han escrito) del pasaje de la relación íntima y cerrada entre el investigador y el criminal que define los orígenes del relato policial, a la relación (también íntima y también especular) entre el asesino y la víctima que abre otra red y teje otra trama y construye una intriga que se repite en múltiples historias” (Prólogo de la antología *Crímenes perfectos*, 9).

de Alan Pauls—, en principio me parece conveniente repasar de manera muy escueta la “historia” del “género policial”. Así, partiendo de un veredicto universalmente unánime, el fundador involuntario del género sería Edgar Allan Poe, cuyos tres cuentos fundacionales —“The Murders in the Rue Morgue” (1841), “The Mystery of Marie Roget” (1842) y “The Purloined Letter” (1844)— enuncian las leyes clásicas del género y de paso presentan en sociedad al detective Auguste Dupin. Sin Dupin no se concibe el género, es decir, no se concibe la figura de Sherlock Holmes, ni la obra de Agatha Christie o Wilkie Collins<sup>51</sup>. De ahí las palabras de Piglia: “La literatura policial se funda (como lo han notado Chesterton, Borges y Butor y lo ha esquematizado Todorov) en la tensión insalvable entre el crimen y el relato. En realidad es una diferencia esencial: el crimen tiende al secreto, al silencio, a la huella borrada y está fuera del lenguaje mientras que el relato hace hablar lo que se mantiene oculto, dice de más, revela y delata” (*Crímenes perfectos*, 7-8).

En el ámbito latinoamericano, el “género policial” no solo tiene una “historia”, como bien señala Ezequiel de Rosso, sino también una “prehistoria”; no en vano ya se han publicado a finales del siglo XIX algunos cuentos donde se percibe las “marcas” del género: Eduardo Holmberg publica “La bolsa de huesos”; Horacio Quiroga, “El triple robo de Bellamore” en la revista *Caras y caretas*, y Alberto Edwards, en *Pacífico Magazine*, entre 1913 y 1921, las aventuras de Román Calvo (“el Sher-

---

<sup>51</sup> Hay dos novelas de Collins —*The Woman in White* (1860) y *The Moonstone* (1868)— que merecen, en opinión de Borges, más que una mención histórica: “Chesterton las ha juzgado superiores a los más afortunados ejemplos de la escuela contemporánea. Swinburne, que apasionadamente renovarí­a la música del idioma inglés, afirmó que *La piedra lunar* es una obra maestra; Fitzgerald, insigne traductor (y casi inventor) de Omar Khayyam, prefirió *La dama de blanco* a las obras de Fielding y de Jane Austen” (9)

lock Holmes chileno”). Estos son quizá los “casos” más sintomáticos y de alguna manera señalan el comienzo de un género que recién está despuntando. De ahí que la presencia de estos “casos” no sea suficiente para asegurar, según de Rosso, que el policial se haya afincado ya en tierras latinoamericanas: “Se trata, sin embargo, de fenómenos aislados, que todavía no definen un campo de operación para sus principios formales” (3). Era solo cuestión de tiempo, claro: en las décadas del treinta y cuarenta el género adquiriría decididamente otra “fisonomía”, otro papel dentro del mapa literario del continente.

En 1946 empieza a publicarse en México la revista *Selecciones policíacas y de misterio*, dirigida por Antonio Helu y en la que se dan a conocer autores locales. Un año antes, en Buenos Aires, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares comienzan a editar la colección El Séptimo Círculo, donde la proliferación de autores de lengua inglesa apenas se debilita por la presencia de autores argentinos. Al respecto, Sonia Mattalia apunta: “Con este diseño la colección El Séptimo Círculo produce una jerarquización del relato policial ‘literario’ que rivaliza con el policial de difusión masiva” (116). Asimismo, durante la década de los cuarenta se publican las primeras colecciones de cuentos policiales: *Las 9 muertes del padre Metri* (Leonardo Castellani, 1942), *La espada dormida* (Manuel Peyrou, 1944) y *La obligación de asesinar* (A. Helú, 1946). También aparecen las primeras novelas policiales: *El estruendo de las rosas* (Peyrou, 1948) y *El asesino desvelado* (1946), de Enrique Amorim (ambas en El Séptimo Círculo). En Santiago de Chile, bajo el seudónimo de L.A. Isla, Luis Insulza Venegas publica *El indiferente* en 1947 y Camilo Pérez de Arce, con el seudónimo de Guillermo Blanco, publica en la colección “La linterna”, en Santiago, *Los minutos*

*acusar*; en esa misma colección, Luis Insulza Venegas también publica *El crimen del parque forestal* en 1947. En México, en 1944, aparece *Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli. Como bien asegura de Rosso, hacia el final de la década del cuarenta, el género policial cuenta con revistas especializadas, colecciones masivas y libros que se identifican con las “reglas” del policial. A lo mejor por eso no sea extraño el surgimiento posterior, y casi de manera simultánea, de las primeras antologías nacionales: en 1951, en Santiago, José Navasal se encarga de editar la *Antología de los mejores cuentos policiales*; en 1953, Rodolfo Walsh edita los *Diez cuentos policiales argentinos* y María Elvira Bermúdez recopila *Los mejores cuentos policíacos mexicanos* en 1955. Desde luego, esta cartografía evolutiva del género no solo ha sido trazada por de Rosso sino también Jorge B. Rivera, Jorge Lafforgue, Sonia Mattalia, entre muchos otros.

Igualmente hay otro punto de partida tan significativo como el expuesto arriba. Según Todorov, los primeros antecedentes del género, con los cuales se establece al mismo tiempo un marco nominal, se localizan a comienzos del siglo XX. La primera denominación sería entonces la “novela de enigma”, donde la dualidad es la principal característica ya que “en ese tipo de novelas no hay una sino dos historias: la historia del crimen y la historia de la pesquisa” (“Tipología de la novela policial”, 2). El crimen ocurrió “antes” de la experiencia de lectura, mientras que la pesquisa es la forma como el lector “entra” en contacto con esa experiencia. Por supuesto, no se trata de una característica “exclusiva” de la novela policial sino de cualquier obra litera-

ria<sup>52</sup> –aunque la “novela de enigma” concilia la fractura (el crimen como ausencia artificial, la pesquisa como presencia real) siguiendo ciertas pautas. Para los teóricos de la materia lo esencial es un observador (el testigo de primera mano), un observador que por lo general escribe un libro (o, si se quiere, redacta un informe) y que tiene un estilo transparente y directo.

La segunda denominación sería la “novela negra”. En esta categoría, las dos historias (el crimen y la pesquisa) se funden en una sola. De hecho la segunda historia cobra una mayor relevancia ya que “el crimen no antecede a la historia sino más bien la historia comienza con el crimen” (“Tipología de la novela policial”, 4). La aproximación al tópico de memorias es inadmisibles en esta denominación, y el misterio deja de producir ciertos efectos en la lectura. A pesar de esto, el interés se mantiene incólume en virtud de la nueva perspectiva desde la cual se intenta captar la credulidad del lector: a diferencia de la “novela de enigma”, donde los personajes principales (el detective y el narrador) eran inmunes, casi inmortales, a cualquier peligro, en la “novela negra”, por el contrario, los mismos personajes pueden llegar a enfrentarse con situaciones límite, hasta el punto que pueden llegar a perder la vida. Según Todorov, la fricción entre ambas categorías embrionarias no solo sería ineludible; también potenciaría la vitalidad del género:

Se podría decir que a partir de cierto momento la novela policial siente, como peso injustificado, las obligaciones que constituyen su género

---

<sup>52</sup> En este sentido los formalistas rusos distinguían, de acuerdo con Todorov, la fábula y el sujeto en un relato: “La fábula es lo que sucedió en la vida; el sujeto, la manera en que el autor presenta esta fábula. La primera noción corresponde a la realidad evocada, a los acontecimientos similares a los que suceden en nuestra vida; la segunda, al libro mismo, al relato, a los procedimientos literarios que usa el autor” (“Tipología de la novela policial”, 2).

y se deshace de ellas para constituir un nuevo código. La regla del género es percibida como molestia desde el momento en que ella no se justifica más en la estructura del conjunto. Así, en las novelas de Hammett y Chandler el mismo misterio global se convirtió en puro pretexto, y la novela negra que le sucedió se deshizo de él para elaborar mejor esta otra forma de interés que es el suspenso y concentrar la descripción alrededor de un ambiente. (“Tipología de la novela policial”, 5)

De aquel interés por restringir la importancia del suspenso y por explotar al mismo tiempo la riqueza descriptiva de ciertos ambientes, *El coloquio* de Alan Pauls vendría a ser un “buen modelo” o una “buena síntesis”. Al fin y al cabo se trata de una novela estructurada a partir de los procedimientos de la “novela negra”, cuya esencia argumental no se limita a “reproducir” paso a paso, exclusivamente, de forma programática, las estrictas leyes del género, sino, por el contrario, a tomar en principio esas leyes como punto de partida antes de disolverlas en la espesura de la narración. Siguiendo la denominación “policial deforme” de Nicolás Vilela, Rubio Gijón señala: “La caracterización ‘deforme’ resulta adecuada para describir el procedimiento fundamental al que Pauls somete el género: lo deforma, lo distorsiona, lo somete a una matriz que lo devuelve transformado, casi irreconocible” (13-14). ¿“Policial deforme”? Ingeniosa definición pero sin duda insuficiente, en especial porque se limita a subrayar la mera apropiación de las leyes del género, de lo cual no se puede deducir que haya avance, desvío, evolución con respecto a los modelos precedentes. ¿Deformación? ¿Transformación? ¿Es acaso este el “gran mérito” del llamado “policial de-

forme” de Alan Pauls? ¿O más bien habría que interpretarlo como parte de un movimiento transversal con el cual Pauls está acechando a través de las “leyes del policial” el archivo literario de las décadas de la dictadura y sus años inmediatamente posteriores? En esta “instancia de la deformidad” a Pauls tal vez ya no lo seduciría tanto el policial como género per se, sino como “método de lectura” de una época marcada por la violencia. Es decir: ¿qué “lee” el género policial? ¿Cómo se lleva a cabo “realmente” esa clase de “lectura policiaca”? Preguntas candentes a la hora de sintetizar la importancia del género policial en el contexto histórico donde se ha producido. En este caso, en concreto, son los años sesenta de la Revolución Argentina (autodenominada dictadura cívico-militar). Por entonces surgen, como bien señala Clemens A. Franken, al menos tres fenómenos destacables: 1) ciertos críticos e intelectuales como Juan José Sebrelli, David Viñas y Ricardo Piglia revaloran el género policial, convirtiéndolo en una parte esencial dentro del campo de lo que se considera “alta literatura”. A partir de este momento ya no se habla “siempre” en términos de “novela policial”, sino, también, de “novela negra”: la primera denominación (“novela policial”) se rige así por las leyes clásicas de los fundadores del género, donde el enigma se resuelve a través del “raciocinio” del investigador, mientras que la segunda denominación (“novela negra”) no sigue ya esos mismos parámetros deductivos y se convierte en una “investigación formal” en la cual el investigador va reuniendo el mayor número de “pruebas” antes de encontrar al culpable. Los orígenes de la primera se encuentran en la literatura inglesa; los de la segunda, en la literatura norteamericana. 2) Bajo la dirección del propio Piglia comienza a publicarse, en 1969, la Colección Serie Negra en la Editorial Tiempo Contemporáneo, en la que se reedita a Chandler, McCoy o

David Goodis, entre otros, muchos de los cuales incluso no habían sido publicados en la colección El Séptimo Círculo de Borges y Bioy Casares ya que no eran del gusto de los editores<sup>53</sup>. 3) Esta difusión editorial de novelas negras genera también, según Piglia, una escritura de textos policiales (“negros”) en la Argentina. Posteriormente (1973) aparecen novelas de formato policial tan renombradas como *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig, *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano, y *El agua en los pulmones* de Juan Carlos Martini. A esos nombres vendrían a sumarse después autores como Sergio Sinay, Mempo Giardinelli, Juan Sasturain, José Pablo Feinmann, entre otros. Esta oscura cartografía de los sesenta y setenta tiene sin embargo una relevancia sustancial, ya que el auge del género policial tiene una relación directa, como Beatriz Sarlo ha señalado, con el auge de la violencia estatal que va de 1976 a 1983: “Tanto la violencia de la represión estatal y paraestatal como la militarización de la política que la precedió eran nuevas en la sociedad argentina del siglo XX y, en consecuencia, no formaban parte de una memoria colectiva” (“Política, ideología y figuración literaria”, 31). En este mismo sentido, Carlos Gamerro apunta: “La última dictadura militar fue una singularidad dentro de nuestra historia y nuestra experiencia cotidiana e imaginaria. Nadie (salvo quizás algunos de los militares que lo estaban

---

<sup>53</sup> “No me gusta la violencia que exhiben los norteamericanos. En general son autores truculentos. Raymond Chandler es un poco mejor; pero los otros, Dashiell Hammett, por ejemplo, son muy malos. Además, ellos no escriben novelas policiales: los detectives no razonan en ningún momento. Todos son malevos, los criminales y los policías. Lo cual puede ser cierto [al decirlo, Borges ríe]. Pero es una lástima que la novela policial, que empezó en Norteamérica y de un modo intelectual –con un personaje como M. Dupin, que razona y descubre el crimen–, vaya a parar en esos personajes siniestros, que protagonizan riñas donde uno le pega al otro con la culata del revólver, y éste a su vez lo tira al suelo y le pateo la cara, y todo esto mostrado con escenas pornográficas” (Lafforgue y Rivera, 44-45).

planeando) pudo predecirla. Tampoco la ficción, tantas veces alabada por su carácter anticipatorio, fue capaz de soñarla” (“Disparen sobre el policial negro”). De modo que las ficciones se presentan, según la lectura de Sarlo, “como versiones e intentos de rodear, desde ángulos diferentes, una totalidad que, por definición, no puede ser representada por completo” (43). Igualmente, Franken concluye: “de ahí se explica, en cierta medida, el fenómeno de tantas novelas negras argentinas posmodernas con desenlaces abiertos” (99). *El coloquio*, pues, obedecería a esta lógica narrativa ya que en todo momento intenta capturar “una” totalidad (¿la totalidad imposible de una época?) a partir de un “ejercicio estilístico” por medio del cual irrumpe una serie de pluralidades de apariencia irreconciliables, o sea: voces (ángulos) complementarias cuya meta consiste en aportar (aunque ya se intuye que la “meta” de este policial es la “no-meta”) una visión fragmentada del hecho mayor, o, si se quiere, de la llamada “totalidad”. Así, pues, con este secreto manual de instrucciones de lectura de la época del sesenta y setenta (“lectura” en Pauls no puede no significar simultáneamente “escritura”), *El coloquio* se sumerge en las aguas del “género”, es decir, en el vínculo indeleble del “crimen estatal” como parte de un “acto fundacional” del “nuevo Estado” en la contemporaneidad. Dice Piglia: “(...) la marca del mundo moderno es que los ejecutados por los aparatos y las organizaciones estatales y que los grandes criminales son los jefes políticos y sus sirvientes” (*Crímenes perfectos*, 10). Y Gamero asimismo sentencia: “El cambio que llevó a cabo la institución policial durante el Proceso no fue cuantitativo sino cualitativo: es el cambio que lleva de una organización corrupta, que tolera o fomenta el crimen, a una organización criminal sin más; y en los posteriores años de la democracia este cambio no hizo sino consolidarse y pro-

fundizarse” (“Disparen sobre el policial negro”). Producto legítimo del nuevo Estado de Derecho, el “crimen estatal” se institucionaliza entonces como una especie de “acto fundacional” de los llamados Tiempos Modernos. En otras palabras: ¿Es posible que el culpable sea al mismo tiempo el investigador? O en términos más cercanos a este trabajo: ¿Es posible que el asesino sea al mismo tiempo el narrador?<sup>54</sup>

Sea cual sea la respuesta, lo cierto es que la trama de *El coloquio* comienza a partir del asalto a la casa de Dora D., aunque esta “mención sintomática” del asalto (sintomática de una “clase” de relato, o sea, un relato contenido dentro de la especificidad del “género negro”) no es justamente lo “único” que queda registrado en esas primeras líneas de la historia; se sabe, también, el nombre del asaltante: Pablo Daniel F. Hay dos nombres (previsiblemente) relacionados al comienzo de la historia. Y hay otro detalle no menos relevante: la trama “ya” gira alrededor de un típico protocolo procesal constitutivo de cierta clase de investigación: ¿a qué horas se llevó a cabo el asalto? Con estos tres elementos (asalto, asaltante, investigación) no solo se configura el “primer acercamiento” al “género negro” sino –sobre todo– se instituyen los lineamientos sobre los que se ampara el concepto de parodia de este segundo capítulo (se-

---

<sup>54</sup> En esta misma línea quizá no estaría de más “leer” *El coloquio* siguiendo casi al pie de la letra el siguiente “Decálogo del relato policial argentino” elaborado por Carlos Gamarro: “1. El crimen lo comete la policía. 2. Si lo comete un agente de seguridad privada o –incluso– un delincuente común, es por orden o con permiso de la policía. 3. El propósito de la investigación policial es ocultar la verdad. 4. La misión de la Justicia es encubrir a la policía. 5. Las pistas e indicios materiales nunca son confiables: la policía llegó primero. No hay, por lo tanto, base empírica para el ejercicio de la deducción. 6. Frecuentemente, se sabe de entrada la identidad del asesino y hay que averiguar la de la víctima. 7. El principal sospechoso (para la policía) es la víctima. 8. Todo acusado por la policía es inocente. 9. Los detectives privados son indefectiblemente ex-policías o ex-servicios. La investigación, por lo tanto, sólo puede llevarla a cabo un periodista o un particular. 10. El propósito de esta investigación puede ser el de llegar a la verdad y, en el mejor de los casos, hacerla pública; nunca el de obtener justicia. (“Disparen sobre el policial negro”).

gunda poética). Después de todo, no se podría negar que la investigación (la pesquisa) de *El coloquio* pone en tensión las disposiciones de la parodia a las cuales me he referido a través del reiterativo empleo de la digresión (y sobre las que volveré cuando sea pertinente). Esas digresiones son la base de la novela, o mejor dicho, esas digresiones, que excluyen en un número considerable de ocasiones el “asunto central” de la investigación (o sea, la reconstrucción del asalto), son en sí mismas “la” novela. Restos constitutivos del relato o destellos paródicos en su grado de mayor acabamiento, los efectos de desvío naturalmente afines a la digresión “encausan” el flujo de los “hechos criminales” y a su vez instituyen, para usar la expresión de Beatriz Sarlo en relación con ciertas obras de César Aira y Daniel Guebel, “el abandono de la trama”. Semejante “abandono” no agota en sí mismo el género sino más bien reactualiza o reformula los antecedentes del archivo policial argentino, en especial la figura de Rodolfo Walsh. Es entonces en este punto donde vale la pena preguntarse ¿cuáles serían las huellas de *Operación masacre* de Walsh en *El coloquio* de Pauls? En principio, claro, las huellas no estarían determinadas, como bien señala Gamberro, por esa suerte de “rito de pasaje” inscripto en aquella operación natural de Walsh: de *Variaciones en rojo* (policial clásico o analítico) a *Operación masacre* (policial negro). Fundamentalmente, este viraje quizás no sería tan atractivo:

*Operación masacre* es algo más; supera la policial negra en el momento mismo de absorberla: quien investiga –Walsh mismo– no es un policía o un detective sino un periodista; la policía ha cometido el crimen y el aparato judicial se ha encargado de encubrirlo, la lucha del investigador no es lograr que se haga justicia, ni siquiera que se la aplique la

ley, sino, más modestamente, hacer saber la verdad –que nadie quiere oír. También cambia el centro moral del género, que ya no está en la razón del detective analítico, en la ética anglosajona del detective a la Marlowe, o en el germano celo burocrático del hombre que –como el inspector Bauer del filme *El huevo de la serpiente*– “sólo hace su trabajo”, sino en las redes de solidaridad entre ciudadanos comunes.

(“Disparen sobre el policial negro”)

Del papel del periodismo (y de un periodista en particular) hablaré a su debido momento, ya que el modo en que opera en la novela tiene ciertas semejanzas con ciertos procedimientos policiales de uno de los personajes principales y además se encamina a problematizar de paso la importancia de un tipo de “lector específico” en la organización de los materiales de la trama. El oficio del periodismo, también, tal como Walsh lo ejemplifica en su vida y obra, difiere en extremo de la manera en que este personaje principal de *El coloquio* se enfrenta con la realidad. Por eso prefiero exponer estas diferencias en el momento oportuno. En cuanto a la segunda parte de la observación de Gamarro, quisiera detenerme ahora en una cuestión insoslayable en relación con *El coloquio*: el desplazamiento del “centro moral”. Es alrededor de este aspecto decisivo donde gravita la principal semejanza con *Operación masacre*. En concreto, se trata del alumbramiento de la razón en el ámbito de las “redes de solidaridad de los ciudadanos”. A esa fuerza simultáneamente colectiva se entrega obediente la investigación, cuyo desenlace dependerá en buena medida de la “distribución” del raciocinio. Así, pues, la razón no estará más “encapsulada” en una mente privilegiada (el raciocinio deductivo del detective se ha vuelto “casi” un contrasentido) sino

más bien en una virtualidad colectiva: la resolución del caso estará entonces atada a la cancelación del juicio individual.

De modo que hay una investigación coral en progreso cuya finalidad parece ser, de acuerdo con el número de digresiones que se suceden página tras página, no resolver “jamás” el crimen: en esa irresolución, en esa falta de rigor investigativo, en ese derroche de trivialidades verbalizadas con esmero e ironía, *El coloquio* se distancia por completo de los parámetros establecidos por el “género negro” –y cuando se distancia del “género negro” en realidad se acerca al “concepto de parodia” ya que pone de manifiesto los verdaderos protocolos de aquella investigación: “Con todo, la existencia de las murmuraciones constantes favorecía considerablemente el eficaz desempeño de las fuerzas policiales, habría admitido Brod. Conocemos todos los adulterios gracias a las murmuraciones (Brod). Gracias a los chismosos ninguna violación escapa a nuestros oídos (Werfel)” (15-16). A partir de estas “convicciones éticas”, de estos raptos confesionales, de estas confrontaciones intelectuales siempre en litigio con los matices de la lengua (muchas de las digresiones tienen como pretexto común enmendar, sustituir, eliminar ciertas nimiedades lexicográficas: recuérdese, por ejemplo, como ya lo expusiera in extenso en el primer capítulo de esta tesis, la larga discusión inicial acerca de cómo debía catalogarse el hecho delictivo perpetrado por Pablo Daniel F.), los investigadores de la novela de Pauls llevan a cabo su trabajo doblegando hasta un extremo casi irreduciblemente paródico las condiciones del lenguaje policial: “Mossalini habría declarado que solo gracias al tráfico permanente de información el sector del barrio Este en el que él vivía podía garantizarse ciertas condiciones de seguridad mínimas. La expresión tráfico de información resultó atinada

para Brod” (Pauls, 16). O también: “Lo que Werfel había denominado error de cálculo, el doctor Kalewska habría preferido llamarlo imprevisibilidad natural del destino del impulso” (Pauls, 107). Con razón Beatriz Sarlo afirma: “Cada uno de ellos tiene el sentido del ceremonial social propio de esos espacios imaginarios y reales: hablan con al absurdo y el ritual de un médico vienés ante un comisario obtuso. Se cruzan pero no se entienden” (“Un relato inconsumible”, 442-443).

Inflexible sistema de celebraciones o rechazos, el lenguaje incorpora sin duda a la narración un cierto componente paródico por medio del cual la investigación “avanza” a través de las digresiones: en el trayecto, claro, van quedando restos de la anécdota del asalto, casi invisibles, fragmentarios, sueltos, de los que nada se puede afirmar con absoluta certeza. De alguna manera son como “partículas narrativas” disgregadas, cuyo verdadero valor no se puede apreciar en su composición individual sino más bien colectiva. En este sentido el lenguaje policial, o mejor, el lenguaje policial parodiado, ha jugado un papel importante en la dispersión de la anécdota, ya que cada vez que un personaje hace algún “aporte” a la investigación o a la reconstrucción del asalto, de inmediato salta al ruedo otro personaje dispuesto a desvirtuar, a descalficar, a demeritar el hecho mencionado por un compulsivo capricho del lenguaje. En otras palabras: los hechos (insisto en denominarlos “partículas narrativas”) solo tienen alguna importancia si se los considera a su vez como “hechos de la lengua”: es en esa instancia donde realmente aportan “algo” a la narración –aun cuando su aporte real esté condicionado por las propiedades de la digresión ya que si hay un corte en el relato, o sea, si hay una nueva digresión, se deduce por lo tanto que ha habido un problema previo con la lengua. Todos hablan, hablan mucho, como dijera Beatriz Sarlo,

y todos saben cómo se puede hablar mejor, cómo se puede mencionar el mismo “hecho” de una manera tan perfecta que ya sea impensable continuar la senda de la perfección.

En esta misma línea de perfeccionamiento resulta altamente significativa la función de la lectura y la escritura, cuya correspondencia con la lengua no solo es evidente sino también complejizada en virtud de la fuerza paródica de la novela. De manera que conviene detenerse, por separado, en estos dos aspectos complementarios del lenguaje: ¿Qué se lee? ¿Qué se escribe? ¿Cómo se lee? ¿Cómo se escribe? ¿Hay acaso un estado acondicionado para que estas dos actividades converjan? A juzgar por el comportamiento de la población del barrio Este, la lectura era sin duda una actividad altamente afín al universo del hampa: “Una hora de lectura equivalía, según cálculos de Mossalini, a aproximadamente veintidós hechos delictivos impunes. Los servidores del orden debían actuar y no leer, habría sostenido Mossalini con la anuencia silenciosa de Brod y Werfel” (31). Y más adelante: “Las lecturas de los habitantes, por otra parte, eran de la calidad más baja, había dicho Werfel. Leen solo mierda (Mossalini, para quien lo escrito era a priori mierda). La mierda que leen se les sube al cerebro (Werfel)” (33). Y también: “A ninguno escapaba, sin embargo, que los cerebros de los habitantes de esa zona del barrio Este poco a poco se iban contaminando con la escoria que se les ofrecía en forma de libro” (34). Y finalmente:

Leer era la verdadera peste, la auténtica plaga, había dicho Werfel. Leer era el óxido, subrayó Mossalini. Todos los habitantes de ese sector del barrio Este llevaban ese óxido en la piel (Mossalini). De la mancha del óxido al crimen había solo un paso (Werfel). Los más sanguinarios

criminales de aquel sector del barrio Este habían demostrado ser excelentes lectores (Brod). ¿Acaso Gulda no había demostrado siempre su fanática devoción por Ibsen, acaso no había dejado de recitar los textos de Ibsen solo cuando dos descargas sucesivas de cinco mil voltios acabaron definitivamente con su carrera delictiva? ¿Y Bessiolo?, recordó Mossalini. ¡Homero, Catulo, Horacio: el gran clasicismo hasta que cayó fulminado por el pelotón de fusilamiento! Esos grandes lectores no eran sino grandes criminales y viceversa, habría dicho Brod. (36)

Juicio coral encendidamente desaprobatorio, la lectura tiene la particularidad de ser considerada por estos personajes de la novela, congregados en algún lugar del barrio Este donde se lleva a cabo la investigación informal (una digresión sobre la lectura, una digresión más sobre los “efectos nocivos” de la lectura, sobre el gusto –o el mal gusto– de los criminales, no desviará “demasiado” la reconstrucción del asalto a la casa de Dora D.), como un factor asociado de manera inequívoca con la criminalidad. En este sentido, sería válido el planteamiento de Pablo Rubio Gijón: “La novela también trae a colación la relación entre lectura y crimen, como una disputa de interpretaciones (y de distinto saberes que se proponen como garantes de verdad), pero también en tanto la lectura es tratada como un modo de perversión que induce al crimen” (18-19). De manera que los criminales (posteriormente el doctor Kalewska mencionará a un tal Fibonacci, que cometía sus crímenes invocando el nombre de poetas y escritores desconocidos) los une una cierta “fascinación perversa” por la lectura. ¿Eran criminales “porque” leían? ¿O más bien leían “porque” eran criminales? Sea cual sea la respuesta a estas preguntas no del todo inocentes, no se puede desligar

de un hecho fundamental en el juicio de los personajes de *El Coloquio*: no son criminales “esencialmente” porque “leen”; son criminales “esencialmente” porque “leen literatura”: Gulda leía a Ibsen; Bessiolo leía a Homero, Catulo, Horacio; Fibonacci leía a Lamb, Pector, Trum, Scolastra. La “literatura” hermana de una manera transparente a esta serie de “criminales”, o, si se quiere, el “crimen” hermana de una manera transparente a esta serie de “lectores”. Contra esta plaga, contra la plaga de la lectura literaria (o incluso la lectura a secas), hay dos posturas, no necesariamente antagónicas sino más bien complementarias: a) no leer (Mossalini), y b) no leer literatura (Brod). Del caso enmarcado en la primera postura se lee lo siguiente:

De todos modos ambos, Werfel y Brod, habría podido enterarse de que Mossalini había resuelto no leer. Pero no leer en el sentido de no leer nada ni leer nunca. No enfrentarse con letras ni con imágenes había sido su lema, dijo Mossalini. De un día para el otro sus ojos se habría negado categóricamente a reconocer palabras impresas: todo lo escrito en letras de molde le dejó de interesar automáticamente, ¡y de la noche a la mañana! A él y a toda su familia, se sobreentendía. Mossalini habría impuesto en su casa la prohibición de leer, o también la disciplina de no leer, según cómo se viera. (35)

En oposición a los convencionalismos sociales, Mossalini resuelve de golpe apartarse para siempre de la lectura. Las razones de aquel alejamiento no se revelan en ningún pasaje posterior de la novela; tampoco es necesario que sean reveladas. De hecho el alejamiento refuerza la última parte de la cita, o sea, la capacidad de restarle su “fuerza negativa” a la cancelación de la lectura. A partir de esa inversión de valo-

res (ya no se la puede catalogar como “prohibición” sino como “disciplina”) la lectura, el acto de leer, independientemente de que sea o no un texto literario, pierde por lo tanto el impulso peyorativo con el que se le ha asociado antes al referirse a las aficiones de los criminales. ¿Es “positivo” leer? ¿O leer para qué? No son simples preguntas terapéuticas dignas de una gran sesión de autoayuda (ni muchísimo menos preguntas inocentes), ya que el dilema se plantea ahora desde otra perspectiva: tanto Mossalini (y su familia) como los criminales “obedecen”, en definitiva, a la lógica férrea de una “disciplina” (en el primer caso no leer y en el segundo leer). ¿Son acaso dos lógicas disciplinarias antinómicas? Si un lector comete un crimen, que es lo que se desprende del juicio coral de los personajes, en esa zona del barrio Este debería implantarse entonces la disciplina de Mossalini. ¿Prohibición? ¿Disciplina? ¿O leer para qué? En esta instancia el dilema “parece” parodiar la famosa frase de un antiguo dirigente ruso caído en desgracia –aunque lo correcto sería eliminar el “parece” con el fin de “leer” la frase a la luz del sentido general de *El coloquio*. ¿Leer para qué? Mossalini ofrece una “respuesta” certera, firme, rotunda, condicionada por lo demás por su “ética profesional” de no lector, de enemigo público de la lectura. Así que más bien habría que buscar la respuesta en otra parte, tal vez en la postura encarnada por Brod. Indudablemente, esto no quiere decir que Brod sea un entusiasta partidario de la lectura, como queda registrado unos momentos antes de la auténtica revelación: “En este punto Brod habría coincidido con Mossalini, y por lo tanto con Werfel, en que la lectura excesiva era uno de los factores determinantes de la desidia y la apatía en que se hallaban sumidos los habitantes de esa zona del barrio Este” (31). Parte de la clave se encontraría en el adjetivo que califica el sustantivo “lectura”, o sea: “excesiva”. ¿Una

“lectura excesiva”? Si el “exceso” de lectura fuera la “causa” del problema, habría que resolver entonces otra ecuación previa, otro ejercicio de cálculo enunciado veladamente en una nueva pregunta: ¿cuántas horas se puede leer “antes” de empezar a leer “en exceso”? Basándose en un singular método de observación, Mossalini se anima a dar una cifra (10 horas), y Werfel, casi a renglón seguido, complementa la información señalando que algunos habitantes llevan a cabo la lectura durante “10 horas ininterrumpidas” (31). ¿Es un “exceso”? ¿Quién lo afirma? ¿Quién lo niega? En sí misma la cifra (10 horas) no deja de ser irrelevante; pero la operación por medio de la cual se ha llegado a semejante cálculo exacto (10 horas ininterrumpidas) ha desplazado sin duda el curso de la discusión (¿o debería decir más bien digresión?) hacia otro territorio, hacia el territorio, en concreto, donde no solo se encuentra la clave del asunto-lectura sino de la novela:

Por lo general, Werfel no emitía juicios antes de haberlos sometido a toda clase de pruebas y exámenes. Brod podía así creer ciegamente en los informes nocturnos que Werfel enviaba al término de sus rondas habituales al Destacamento, más exactamente al despacho que Brod ocupaba en el Destacamento. Brod decía que en los informes de Werfel nunca era necesario corroborar un dato ni corregir un punto y coma. Según Werfel, Brod exageraba un poco. Brod habría acusado a Werfel de fingir modestia. Sus informes sin duda debían ser un modelo de informes, habría dicho Mossalini. Leer esos informes era como estar presente en el lugar del hecho (Brod). A Werfel le hubiera convenido más que Brod acostumbrase estar realmente en el lugar de los

hechos, en vez de limitarse a estar presente a través de los exhaustivos informes que él redactaba. Pero por esa simple observación le habría correspondido un arresto de treinta y cinco días mínimo. De modo que Werfel se llamó a silencio enseguida. (32)

Desvío intempestivo o críptica apología de cierta clase de lectores (cuya posición privilegiada ante la ley les permite librarse de cualquier castigo), la experiencia de lectura de Brod no solo rivaliza de entrada con las disciplinas reinantes (la de Mossalini y la de los criminales) sino, sobre todo, condensa en ese mismo gesto de rivalidad los mecanismos internos del “género negro” y de la “parodia”. En este orden de ideas conviene plantear entonces una pregunta: ¿Qué “significa” leer? A este interrogante se encuentra atado el nombre de Brod, o mejor, la experiencia de lectura de Brod a través de la cual se desmarca de las dos disciplinas reinantes: no leer (Mossalini) o leer literatura (criminales). En efecto, ninguna de las dos parece otorgarle a Brod una dosis equilibrada, satisfactoria, provechosa para llevar a cabo su trabajo. Por eso opta por implantar otra disciplina, otra estricta disciplina privada, es decir, un método propio (literalmente hablando) de lectura. ¿Y qué lee? ¿Qué lee con “ese” método de lectura? En principio (y solo en principio) los informes de Werfel. Ese es su “género íntimo”. Especialista de la singularidad genérica, Brod no concibe nada más allá de ese género constitutivo del *modus operandi* de Werfel. A ese universo criminal narrado por Werfel (nocturno universo werfeliano del hampa) se suscribe por lo tanto el método de lectura de Brod. En eso, pues, “cree”: gran verbo cuando se refiere al acto de sumergirse en los informes de Werfel, de cuya exactitud, de cuyo carácter fidedigno, de cuya escrupulosidad no se permite jamás dudar porque si duda-

ra en realidad estaría dudando a su vez de sus propios juicios y ese es un lujo (el único lujo) que un policía como Brod no se puede permitir. Por eso siempre “cree” en los informes de Werfel, “cree” a ciegas en cada palabra escrita por Werfel en cada uno de sus informes (sin tener en cuenta las consecuencias de semejante proceder en ninguna de sus lecturas, o sea, en ninguno de los casos delictivos). Con los “ojos cerrados”, sí, como si fuera un “acto de fe”: bajo esas condiciones (y sólo bajo esas condiciones) Brod admite la lectura como recurso logístico de la *intelligentsia* policial, sin dudar en ningún momento de “nadie” (Werfel), sin verificar en ningún momento “nada” (informes), sin enmendar siquiera (si fuera necesario) el menor desliz estilístico (puntos, comas, etcétera). En vos confío, podría pensar Brod cuando piensa en Werfel: en los “impecables” informes de Werfel que incluso son “modélicos” ante la óptica incesantemente crítica de Mossalini. Puntuales obras maestras de la reconstrucción o perfectas postales del crimen, los informes de Werfel tienen además la potestad de “transportar” a su lector, a su lector de cabecera (al único, voy a decirlo de una vez, “consumidor” del género) al lugar de los hechos. ¿Acaso esto “significa” leer? ¿O más bien leer “significa” otra cosa?

Aislado, en la noche, en su despacho, en su despacho asignado dentro del Destacamento, Brod lee los informes de Werfel en vez de ir “en persona” al lugar de los hechos. Con fruición lee cada informe en la noche, cada informe redactado impecablemente por Werfel, cuyo reparo mayor consiste en lamentar en silencio la ausencia de Brod en el lugar de los hechos, en el lugar donde, según su óptica, y en teoría, debería estar. Pero Brod prefiere quedarse leyendo en su despacho porque considera innecesario estar con Werfel. Y no solo “innecesario” sino “improcedente”. ¿Estar

“con” Werfel? ¿“Allá”? No: no hace falta: “ya” está “con” Werfel. Es más: “siempre” ha estado “con” Werfel cuando “lee” sus impecables “informes”. ¿No es este acaso un acto-reflejo de su propio método de lectura? ¿Ir? No: no hace falta, no hace falta ser redundante. Es mejor estar “allá”, como lector, “con” los informes: así “lee”, o sea, así “resuelve” cada caso. Si se trasladara al lugar de los hechos tal vez no resolvería los casos, lo cual tal vez sea un indicio de que el caso del asalto a la casa de Dorra D. no se resolverá ya que se encuentra lejos de su despacho. Ese es, pues, su lugar: el único espacio donde puede captar, racionalizar, interpretar las misteriosas leyes del hampa<sup>55</sup>. ¿Ir? No: no hace falta; necesita más bien estar “aislado” para poner en marcha su destreza mental, como si fuera en realidad el doble genial de Isidro Parodi, el célebre detective creado por Borges y Bioy Casares, cuya metodología de trabajo, basada en la quietud y en pensar, ya le ha otorgado un lugar de privilegio en la historia del género<sup>56</sup>. ¿No es acaso esta clase de “conducta detectivesca” o de “investigación inmóvil” la desintegración artística (vale decir: paródica) de aquel género que surgie-

---

<sup>55</sup> Para seguir atando cabos en cuanto a la forma de “leer” de Pauls, valdría la pena mencionar aquí a otra figura del archivo argentino adiestrada en esta rara fiebre de la lectura en absoluto estado de quietud: Arocena, el censor de *Respiración artificial* de Ricardo Piglia. Quienes lo han estudiado parecen estar parcialmente de acuerdo a la hora de trazar su perfil. Según Idelber Avelar, Arocena es el gran descifrador de cartas del Estado argentino; según Martín Kohan, es el “(...) lector paranoico que ve siempre encriptamientos de más; el que, puesto a perseguir, enloquece y se persigue” (“Maestro del complot”). Arocena lee, ordena, sistematiza: “Una de las cartas estaba cifrada. O todas. Arocena reordenó las que tenía desplegadas sobre el escritorio. Revisó los sobres y estableció rápidamente un primer sistema de clasificación” (76). En la novela, en esa guerra de desciframientos, como la ha denominado Avelar, el censor Arocena tiene un gran rival: Marcelo Maggi. En otro plano de la ficción contemporánea, Arocena no desmerecería el aprecio de Brod. ¿Dónde “empieza”, dónde “termina” una genealogía? ¿Cervantes, Flaubert, Joyce, Borges, Piglia? ¿Y Pauls?

<sup>56</sup> En este sentido (ya me detendré en este aspecto más adelante) el “concepto de parodia” desarticularía en buena medida las concepciones del “género negro” y contendría al mismo tiempo la noción de “evolución literaria”, es decir, una vertiente casi secreta, lateral, productiva, del concepto de anacronismo.

ra con Edgar Allan Poe? Alumno aventajado y atemporal de Parodi(a), Brod encarna, en síntesis, la figura rutilante del “detective inmóvil”, del gran lector deductivo inmerso en la inmovilidad. Aunque no está, “realmente”, solo en esta cruzada: hay una contraparte, una contraparte que no se destaca en el ámbito de “la lectura” sino de “la escritura”. Y tiene nombre propio: Longhi, un cronista de la sección policial que lleva veintisiete años trabajando en esa zona del barrio Este. Del cronista Longhi es la siguiente versión del asalto a la casa de Dora D., donde no escasean por lo demás sus dotes de “cronista reputado”:

Aquellas tres palabras, coraje, sangre fría y decisión, Longhi habría asegurado que figurarían en el titular mismo de su crónica. Bien grandes, dijo, e incluso subrayadas. Solo así, en opinión de Longhi, aquellas tres palabras no solo se distinguirían claramente de la crónica propiamente dicha, sino también del titular de la crónica. Fatalmente los lectores habrían de caer sobre esas tres palabras, y fatalmente aquellas tres palabras se imprimirían sin rodeos en las retinas de los lectores. En sus cuarenta y siete años de cronista policial destacado en aquella zona del barrio Este, Longhi habría declarado haber empleado muchas veces esas palabras, coraje, sangre fría y decisión, para referirse a un asesinato interrumpido o un asalto frustrado. Pero no recordaba haberlas empleado con tanto derecho como en esa oportunidad, y nunca en el doble sentido les había conferido. Según Longhi, se encontraba en presencia de un caso excepcional, un caso por completo atípico, expresión que se habría comprometido a incluir en el subtítular de la crónica

policial. Al parecer, todo indicaba que Bertoldo, en efecto, había tenido que hacer gala de esas tres virtudes mencionadas por Longhi para detener el impulso asesino que animaba a Pablo Daniel F. Según las evidencias, Pablo Daniel F. habría irrumpido en el segundo piso de la casa habitada por Dora D. y, circunstancialmente, por Bertoldo, ciego de furor se habría abalanzado sobre Dora D. (116-117)

De manera que el asalto podría ser, de acuerdo con esta “versión espontánea” de Longhi, un “delito pasional”. Es una posibilidad, pero una posibilidad que se debilita por los propios medios de “deducción”, ya que todo parte de una serie de conjeturas (y esto no solo iría en detrimento de la “veracidad” de las palabras de Longhi sino de todos los protagonistas/comentadores de la novela: nadie “vio” nada, nadie “fue” testigo, y sin embargo “todos” se sienten autorizados a reconstruir secuencialmente el hecho delictivo) condicionadas por las sutilezas del lenguaje, en especial por la reiteración del “condicional” como preámbulo de cualquier “afirmación” relacionada con el caso del asalto a la casa de Dora D. y también con ciertas prácticas periodísticas bastante cuestionables. De ahí que resulte un poco llamativa la mención (reiterada en un par de ocasiones a lo largo del pasaje citado) a esas tres palabras: “coraje”, “sangre fría”, “decisión”. En realidad son “cuatro” palabras y operan como comodines periódicos; no en vano Longhi las ha empleado en múltiples ocasiones durante esos “cuarenta y siete años” de trabajo (a lo mejor es una errata: en otros pasajes de la novela la cifra se reduce veinte años, o sea que Longhi apenas ha trabajado veintisiete años) como cronista en esa zona del barrio Este. ¿Cuántas veces las ha empleado a la hora de titular una crónica? No se sabe, nadie lo sabe, y tampoco importa: lo cierto es que

esas “cuatro palabras” han reaparecido varias veces en las crónicas de Longhi. De esta reiteración solo se puede deducir otra cuestión inequívocamente iluminadora (y eso se confirmará en las siguientes páginas): contra todos los “indicios”, contra todas las “pruebas concluyentes”, contra todas las “acusaciones” públicas y privadas, Longhi no tiene una deficiencia “lexicográfica”, una deficiencia que podría justificar las limitaciones de su vocabulario: pobre, amarillista, reducido, sensacionalista y un largo etcétera. Este vocabulario esconde en el fondo un secreto: sus deficiencias “lexicográficas” se encuentran, por el contrario, en directa relación con su “destreza mental”. Es decir: con su capacidad para “recrear” (nunca mejor dicho) esos pequeños universos criminales donde realmente “nunca” o “casi nunca” ha estado:

En sus veintisiete años de carrera como cronista de policiales, Longhi apenas había pisado cuatro o cinco veces los escenarios policiales, también conocidos como escenarios del crimen. Cuatro o cinco veces, y Werfel habría temido exagerar. Tal vez tres o cuatro, la memoria probablemente le fallara. Tres fue la cifra definitiva. La primera vez, según Werfel, en oportunidad del caso Drago, la segunda a raíz del caso Biondi, la tercera, por fin, para el caso Pablo Daniel F. A juzgar por los recuerdos de Werfel, el caso Drago había sido el primero que Longhi había recibido para cubrir, el caso Biondi el segundo, el caso Pablo Daniel F. el número nueve mil ciento cincuenta y tres de la lista. Visitó el lugar del crimen la primera vez (caso Drago), lo visitó la segunda (caso Biondi), ahora, veintisiete años más tarde, lo visitaba por tercera vez (caso Pablo Daniel F.): Werfel no habría salido de su

asombro. Brod, por su parte, detestaba abiertamente a Longhi, le habría bastado verlo dos veces, caso Drago y caso Biondi, para saber que lo aborrecería toda la vida, fuera la vida de Longhi o de Brod. Había sido encontrado dos veces en la escena del crimen, leer a continuación las crónicas policiales firmadas por Longhi durante los siguientes veintisiete años, y decirse una y otra vez: peor que el peor de los criminales, más despreciable que el más despreciable de los rateros. Cómo se las había ingeniado Longhi para escribir durante veintisiete años sobre acontecimientos que no presenció, sobre escenarios que no visitó, sobre criminales que no conoció, ahí residía el arte de Longhi para Werfel. Sin embargo, lo que Werfel denominaba arte de Longhi, Brod habría preferido llamarlo estafa. Longhi, a su vez, le daba el nombre de tormento. (124-125)

A eso se reduce entonces el número de desplazamientos de Longhi a los lugares del crimen: tres. Tres veces, tres casos. Y entre el segundo y el tercero hay un lapso de veintisiete años, un lapso de tiempo tan sugestivo que la discusión/narración/investigación coral prefiere pasarlo por alto (el caso Longhi podría ser en sí mismo “otra” novela) para centrarse realmente en la esencia del asunto, o sea, en el talento infinito de Longhi a la hora de escribir una crónica tras otras (la cifra que arroja Werfel ya se acerca al número diez mil) sin estar presente. Reverso inusual de los procedimientos del policía/detective Brod, Longhi complementa de una manera inusitada la desarticulación del “género negro” a través de cierta interpretación del concepto de parodia: se escribe (o se lee), y solo se “puede” escribir (o leer), sobre

aquello que no se conoce. A eso, según el manual laboral prescrito en *El coloquio*, se le llama (o se le tendría que llamar en el futuro) “conocimiento”. Ese es el “verdadero” conocimiento, el único conocimiento sobre el cual vale la pena detenerse cuando se cuestiona un cierto tipo de saber: ¿cómo se conoce “algo”?, ¿cómo se puede tener la “experiencia absoluta” sobre determinados “temas”? Ante estos interrogantes no menores, Pauls propone dos nombres: Brod (el gran lector) y Longhi (el gran escritor). Genios a la distancia, ambos personajes (Brod: ¿cómo se lee?; Longhi: ¿cómo se escribe?) se empeñan en problematizar con sus respectivas destrezas las leyes tradicionales del “género negro”, ya que en vez de “ir” al lugar de los hechos prefieren “permanecer” en sus respectivos lugares de trabajo. Esa permanencia, esa voluntad de no desplazarse, se convierte a la larga en la fortaleza de las investigaciones: veintisiete años no es una cifra nada desdeñable a la hora de medir la resolución de los crímenes en esa zona del barrio Este. Frente al procedimiento convencional del género (salir, investigar, entrevistar, oír, indagar, hablar), estos dos personajes toman el camino opuesto e invierten los procedimientos del detective clásico hasta “profesionalizar” su apatía por el exterior. En este sentido ya no solo parecen herederos de don Isidro Parodi sino de Beckett: el espacio interior como reino privado del saber, como territorio sagrado para localizar, expandir, consolidar, el conocimiento del universo (universo criminal en este caso pero universo al fin y al cabo). Con razón Juan José Becerra señala: “En *El coloquio* (1990), un policial platónico, se da a entender que los hechos son fenómenos que no suceden nunca si no se los puede contar desde adentro (se trata de un policial cuyos protocolos son arrastrados a la inanición)” (*Historia del dinero de Alan Pauls*).

Esta “inversión” de los procedimientos policiales opera a su vez a través del concepto de parodia, ya que la función establecida del procedimiento principal “dentro” del género (ir afuera con el fin de “emprender” la investigación) se cancela de golpe para otorgarle a la novela una nueva dimensión: no es, pues, una (otra) “novela negra”; es más bien una novela “con” elementos de la “novela negra”, con elementos que las mismas “disposiciones operativas” de la parodia han cancelado. Si hay cancelación, pues, ya no se puede hablar de “novela de género”. O mejor dicho: si hay cancelación solo se hablaría ya de “novela de géneros”: el género que se “cancela” (parodiado) y el género que se “crea” (parodiador). Como bien dice Tinianov: “La esencia de la parodia consiste en la mecanización de un procedimiento determinado; esta mecanización es perceptible, por supuesto, solo en el caso de que sea conocido el procedimiento que se convierte en mecánico (“Tesis sobre la parodia”, 169). Y a continuación recalca: “De esta manera, la parodia realiza una tarea doble: 1) la mecanización del procedimiento determinado y 2) la organización del nuevo material (a este nuevo material pertenece también el viejo material mecanizado)” (169). En esta misma línea están las palabras de Todorov: “Se podría decir que todo gran libro establece la existencia de dos géneros, la realidad de dos normas: la del género que transgrede, que dominaba la literatura anterior, y la del género que instauro” (“Tipología de la novela policial”).

Estos conceptos de Tinianov y Todorov iluminarían con claridad las dos novelas de Pauls que he intentado analizar en este segundo capítulo (segunda poética) y remitirían además a las complejas leyes de la evolución literaria, ya que la parodia se consagra, en definitiva, como ese instante de ruptura, de corte provechoso, de escisión

potencializadora a través del cual se realiza la transformación de la serie literaria. En otras palabras: la parodia pone el acento sobre el problema de la evolución ya que rechaza de plano cualquier “linealidad”, cualquier tipo de “progresión coherente”, y cuya situación se podría sintetizar con la famosa (o excéntrica) frase de Shklovski: “(...) En el curso de la sucesión de las escuelas literarias la herencia no pasa de padres a hijos, sino de tíos a sobrinos” (“Rozanov: La obra y la evolución literaria”, 172). A pesar de la excentricidad del desvío, lo cierto es que la “evolución literaria” no se puede plantear en términos de “padres e hijos”, de hermanos “mayores y menores”; en realidad habría que plantearla como un campo de tensiones donde se pueden tejer a veces vínculos productivos. Por supuesto, esos vínculos solo son notorios a partir de la irrupción de la parodia. Y en este sentido la parodia tendría una afinidad, como bien señala Piglia, con el anacronismo: “(...) yo diría que la parodia hace ver el anacronismo. (...) Para mí hay parodia porque hay cambio de función. Quiero decir: a partir de ahí es posible estudiarla” (“Parodia y propiedad”, 64). En síntesis: la parodia “visualiza” el anacronismo, o sea, “ilumina” el arco de la “simultaneidad”: el pasado (texto parodiado) y el presente (texto parodiador) convergen al fin en un mismo texto aunque la “nueva función” difiere de la “vieja función” por las condiciones del “ambiente social” dentro de las cuales se inscribe: : lo “viejo” y lo “nuevo” serían así “contemporáneos” ya que el “cambio de función” los ha inscrito “simultáneamente” dentro de la “evolución literaria”, es decir, en esa suerte de “línea-no-lineal” (Shklovski) donde convergen todos los instantes de corte, de ruptura, de escisión que la parodia ha propiciado, y que son, al final (Tinianov), la historia de la literatura. Parodia y anacronismo, anacronismo y parodia: conceptos complementarios a través de

los cuales Pauls –tanto en *El pudor del pornógrafo* (parodia-anacronismo epistolar) como *El coloquio* (parodia-anacronismo policial)– delimita, “sin” limitar, su propio universo literario alrededor de los géneros, y cuya delimitación, a su vez, se puede entender como un comentario en voz baja, discreto, menor, transversal de la misma evolución literaria en la que la parodia ha sido siempre su principal motor de cambio.

### Capítulo III. Disfraces, pelucas, muertos: representaciones de la historia en la contemporaneidad

En 1979, en un breve ensayo titulado “La selva espesa de lo real” –escrito originalmente en francés–, Juan José Saer retoma algunos conceptos sobre la ficción expuestos con anterioridad: las diferencias entre narración y novela, la transformación de la narración durante la época burguesa (el afianzamiento, como expusiera Adorno, de la novela como género), el conflicto del héroe con el “mundo real” (Saer ha leído con disciplina a Lukács), y el significado de la palabra “realismo”, cuyos orígenes literarios conducen al nombre de Cervantes. A todas estas cuestiones alude Saer en el primer párrafo del ensayo mencionado arriba. Después elabora un planteamiento crítico en contra de la novela de la mano de Joyce, Kafka, Pavese, Mann, Borges y Macedonio Fernández. Este planteamiento opera en realidad en dos direcciones: Primero: Reduce la crítica de la novela a una crítica de lo real: “Mi primera preocupación de escritor es, en consecuencia, esa crítica de lo que se presenta como real y a la cual todo el resto debe estar subordinado” (260). Y segundo: Se desmarca de cualquier filiación nacionalista: “No escribo para exhibir mi pretendida argentinidad, aunque la expectativa de muchos lectores, especialmente no argentinos, se sienta frustrada” (260). Inicialmente valdría la pena rastrear el origen de la frustración, o, como bien señala Saer, del malentendido histórico: “La tendencia de la crítica europea a considerar la literatura latinoamericana por lo que tiene de específicamente latinoamericano me parece una confusión y un peligro, porque parte de ideas preconcebidas sobre América Latina y contribuye a confinar a los escritores en el gueto de la *lati-*

*noamericanidad*” (260). El cuestionamiento de Saer está fechado. Unos veinte años más tarde, Juan Villoro se encarga de reiterarlo con ligeras variaciones:

Cada público tiene derecho a sus pasiones y nada sería tan arbitrario como proponer una tiranía del buen gusto. En un mundo que ha inventado formas de satisfacción que van de los cantos gregorianos a los calzones comestibles, no resulta particularmente escabroso que los lectores europeos pidan de América Latina generales que vivan ciento sesenta y ocho años, jaguares con ojos de jade o ninfas que levitan en los manglares. Lo grave es que la visión de conjunto de América Latina se someta a estas prenociones: el realismo mágico como explicación de un mundo que no conoce otra lógica. (*Efectos personales*, 112-113)

Este cuestionamiento compartido de Saer y Villoro se podría sintetizar en los siguientes términos: la obra de cualquier escritor latinoamericano debe coincidir con la “imagen” que el lector europeo “ya” tiene de Latinoamérica; si no coincide, el escritor latinoamericano será considerado “inauténtico”. Por supuesto, la “inautenticidad” no es un mero reproche contemporáneo; Borges, en 1932, anotaba: “Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe” (*Discusión*, 270). Un comentario personal de Villoro ilustraría asimismo este asunto: “En mi novela *Materia dispuesta* una compañía de teatro mexicana es invitada a una gira europea. Antes de la partida, el promotor hace una recomendación: para tener éxito en ultramar, deben lucir *más mexicanos*. Los actores caen en un vértigo de la identidad: ¿cómo pueden disfrazarse de sí mis-

mos?” (*Efectos personales*, 112). Así, ante la inviabilidad de llevar a cabo aquella suerte de “estética de la redundancia”, Saer enfatiza: “Todo apriorismo ideológico del tipo: ‘Dado que soy latinoamericano, y que los latinoamericanos somos así, mi trabajo consistirá en describirnos tal como somos’, implica una actitud tautológica, porque si de antemano se sabe lo que son los latinoamericanos, describirlos es inútil y redundante” (*El concepto de ficción*, 262).

De modo que el conflicto de “autenticidad”, o, si se quiere, de “sintonía con la identidad nacional”, aún tiene cierta vigencia en la forma en que la literatura latinoamericana es reconocida como latinoamericana, no solo por los europeos sino –sobre todo– por los latinoamericanos. En cierto sentido hay instalada en el fondo de este conflicto una alarmante prescripción: un escritor chileno o argentino debe abordar una vez más el tema de la dictadura; un escritor colombiano no puede olvidarse del narcotráfico, los paramilitares y la guerrilla. Sin la presencia de esa realidad, sin esa “realidad histórica”, cualquier obra latinoamericana permanecerá en la inexistencia. Pero esto no quiere decir que el escritor no exista como escritor sino más bien que no pueda existir como escritor latinoamericano, ya que la ausencia de esa “realidad histórica” vendría a ser el rasgo (seamos extremos: el “único” rasgo) a través del cual se podría autoafirmar como escritor latinoamericano. La “realidad histórica” se convierte entonces en el comodín del reconocimiento, en la puerta falsa hacia los salones de la identidad. Con todo, conviene saber en este punto ¿cómo opera la “realidad histórica” en la obra de Alan Pauls? ¿Es posible hablar de una “realidad argentina” como trasfondo esencial de su novelística? Y si es posible, ¿cuáles serían sus diversos modos de representación? Evidentemente esta respuesta panorámica se ha desplazado

a lo largo de casi treinta años de escritura hacia dos horizontes en apariencia antagónicos, o mejor dicho, secretamente complementarios: por un lado, la “ausencia” de realidad histórica en sus primeras novelas —de *El pudor del pornógrafo* (1983) a *El pasado* (2003)—, y, por el otro, la “presencia” de esa realidad histórica en sus novelas posteriores, en concreto en su trilogía sobre los años setenta en Argentina: *Historia del llanto* (2007), *Historia del pelo* (2010), *Historia del dinero* (2013). Si bien en este capítulo voy a referirme in extenso a aquella trilogía, no me parece impropio introducir en principio un comentario sucinto sobre ese distanciamiento inicial de la realidad histórica, cifrado de manera extrema en *El pasado*. En efecto, fue en esa novela donde la radicalidad a la hora de excluir la “realidad histórica argentina” de su proyecto literario se consolidó de manera definitiva.

Con ecos de Proust, de Stendhal, de Barthes (Pauls nunca ha escondido su pasión “francófila”<sup>57</sup>), *El pasado* se centra en la historia de Rímini y Sofía, una pareja que se separa luego de trece años de amor intenso, y cuyos momentos de mayor plenitud, de mayor “perfección afectiva”, han quedado al parecer en una suerte de limbo atemporal. De ahí que el comienzo afectuoso sea casi idílico: “Vivían en ese más allá donde viven los que tienen la impresión de participar de una experiencia única, o vivían la experiencia única que viven los que tienen la impresión de participar de un más allá que para la mayoría de los mortales es inaccesible” (50). Por entonces Rímini tiene casi 30 años y ha decidido adoptar un nuevo estilo de vida, contemplando los en-

---

<sup>57</sup> Sus detractores podrían endilgarle un exceso de “afrancesamiento”, lo cual no quiere decir casi nada. Al referirse a Gide, Benjamin aseguraba que era el escritor francés más cercano al ingenio alemán. En la literatura colombiana, por otro lado, Pedro Gómez Valderrama o Ricardo Cano Gaviria han sido cíclicamente acusados de ser demasiado “afrancesados”. Pero esta acusación, como ya dije, no podría considerarse como una “acusación seria”.

cuentros sexuales de variada naturaleza, volviéndose cada día más adicto a la cocaína y perdiendo poco a poco esa capacidad como traductor, un campo en el que se creía toda una institución. Pero Sofía, o el fantasma de Sofía –en un principio la novela se iba a titular *La mujer zombie*–, sigue estando presente y en ocasiones logra que sus apariciones, en los lugares más inesperados, no se borren tan fácil de la memoria de Rímini, que ha resuelto emplear la mecánica del olvido, tal vez la única que lo puede salvar. Esta mecánica también se traslada a la esfera de la realidad ya que la novela, con constancia, con convicción, con una vocación deliberadamente insobornable, deja “fuera” de la narración la historia reciente de la Argentina. Como bien señala Beatriz Sarlo:

Renuncia a cualquier “ambientación” que, de manera banal, cumpla con el reconocimiento de que hay un afuera de la pequeña sociedad de sus personajes (...). Pauls, de modo programático, explora cómo puede ser una ficción *sin* política y *sin* historia, que prescinda de sus alegorías o de sus representaciones. Claro está, no lo hace para suscribir una versión banal de que todo es político (y en consecuencia esa historia del poder del deseo y del amor también lo es). Diría, en cambio, que lo hace porque no encuentra en lo político algo que le resulte narrativamente interesante: no hay una afinidad intelectual entre este narrador y lo político. (“La extensión”, 446-447)

Es evidente que el enigma de este asunto se concentra alrededor de esas dos palabras inquietantes –“afinidad intelectual”–, y en la eficacia con la cual se efectúa aquel pacto de cancelación en el interior de la novela, ya que no hay (en la superficie,

al menos) ningún vínculo entre “realidad histórica” y “realidad ficcional”: la narración no obedece a la necesidad de retomar, de comentar, de reelaborar los pormenores de la reciente realidad histórica de la Argentina porque su única motivación, su única dinámica, su única apuesta –y esto solo debe pensarse en función del adjetivo que define dicha afinidad: “motivación intelectual”, “dinámica intelectual”, “apuesta intelectual”– se condensa alrededor de la especificidad narrativa. Así, pues, Pauls cancela cualquier posibilidad de un “afuera” porque el “afuera” no significa nada en su concepción de la “realidad histórica” dentro de la ficción. De ahí que esta exclusión sea en sí misma un doble “gesto artístico”, es decir (y nunca mejor dicho), “un gesto político”: por un lado, deja “fuera”, como Sarlo apuntara, la realidad argentina de los últimos años, y, por el otro lado, se autoexcluye al mismo tiempo de cualquier “afinidad” con sus contemporáneos: sí, ante la proliferación de obras que se sumergen en la “realidad histórica”, las primeras novelas de Pauls –y, en particular, *El pasado*, cumbre máxima de ese “proceso de exclusión”– no encuentran en esa “realidad histórica” un sistema de afinidades o un punto de anclaje afin con su concepción de la ficción.

Pero esta “afinidad intelectual” –“realidad histórica”-“realidad ficcional”– es el “eje temático” de la trilogía sobre los años setenta, compuesta por las tres siguientes novelas de Pauls: *Historia del llanto* (2007), *Historia del pelo* (2010), *Historia del dinero* (2013). En estas tres novelas la realidad argentina de los años de la dictadura se funde con la materia narrativa, aunque la manera en que se funde ameritaría sin duda un “gran comentario” (este segundo capítulo de mi tesis es la exposición de ese comentario), ya que Pauls entra en contacto con la realidad histórica suscitando de paso una serie de dilemas (éticos, teóricos, morales, literarios) sobre los cuales voy a

referirme en las siguientes páginas. Después de todo, ya no se trata –ya no “solamente” se trata– de establecer cómo opera la “realidad histórica”, sino, también, cuáles son sus diversos modos de representación en su obra. En síntesis: es indispensable esclarecer ahora si semejante “apropiación” de la “realidad histórica” se sostiene a lo largo del discurso literario.

### 1. Principios elementales

Quiero partir de la ficción porque es “en” la ficción, y no en ningún otro ámbito, donde se debe rastrear (o mejor: donde “voy” a rastrear) cualquier postura de Pauls frente a la historia. Esta postura se concentra en su trilogía alrededor de una época tan significativa que amerita más de una explicación. Dice Pauls:

La década del 70 es para mí la quintaesencia de la abyección. Es algo que te obliga a ensuciarte de una manera tan extraordinaria que en su contacto es imposible salir limpio. Lo abyecto es algo que efectivamente te rechaza y a la vez provoca una fascinación absoluta. En estas novelitas quería ver si se podía presentar de manera honesta esa situación tan paradójica que es la experiencia de la abyección: estar frente a algo que te inspira asco y al mismo tiempo saber que es algo con lo que no podés dejar de relacionarte porque ese algo habla sobre tu propia subjetividad. (“Se busca un lector incómodo”)

En esta misma línea, se explaya en otra entrevista:

Se habla mucho de la experiencia política en los años setenta. Creo que también son importantes las economías clandestinas y los mercados paralelos. Tienen una fuerte relación con la doble vida que había

que adoptar en ese período de represión política. Es la década más pasional, desmesurada, extrema y sórdida. Hoy seguimos flotando en su órbita, chapoteando en sus ecos. En lo personal, fueron los años en los que sucedieron mis iniciaciones; en los que me constituí como persona. (“La última historia de Alan Pauls”)

Así, pues, la trilogía de Alan Pauls sobre los setenta surge del deseo de “re-pensar” o “recontar” o “redimensionar” una década bastante compleja del pasado argentino reciente a través de una “subjetividad vivencial”. Del proyecto en sí mismo llama de entrada la atención los elementos de representación. Dice Pauls:

(...) los tres son arbitrarios y lo suficientemente insignificantes para entrar en una época demasiado significativa. Es imposible abordar una década como la del 70 y tomarla “a su altura”. Por eso debía encontrar una diagonal, una vía de acceso que fuera imperceptible para contrarrestar con estas entradas excéntricas la importancia de la época, la pompa abrumadora que tiene. Y a la vez son tres elementos con una resonancia personal y que corresponden al imaginario de esos años. (“Se busca un lector incómodo”)

Llanto, pelo, dinero: esos son los “elementos” de la trilogía. O mejor dicho: esos son, en realidad, los “fetiches” con los que Alan Pauls se propone “leer” los años setenta de Argentina. Llanto-pelo-dinero: fetiches –si se me permite decirlo– “evocativamente freudianos”<sup>58</sup>. En esta misma línea interpretativa conviene detenerse con

---

<sup>58</sup> Aunque no justamente por las “connotaciones sexuales” del término: “Sin duda despertaré decepción si anuncio ahora que considero el fetiche como un sustituto del pene, de modo que me apresuro a agregar que no es el sustituto de un pene cualquie-

mucho cuidado en las siguientes palabras de Freud: “(...) es una asociación de ideas simbólicas, casi siempre inconsciente en el sujeto, lo que le ha conducido a la sustitución del objeto por el fetiche” (“Las aberraciones sexuales”, 31). Como no pretendo iniciar a estas alturas una improvisada sesión de psicoanálisis, dejo entonces de lado las consideraciones sobre “el inconsciente” para ocuparme mejor de una parte sustancial del anterior comentario: la asociación de ideas simbólicas. Esta tal vez sea la clave en relación con la trilogía, ya que Pauls no se apodera de sus tres fetiches (llanto-pelo-dinero) por lo que significan o simbolizan o representan en sí mismos sino más bien por “todo” aquello que pudieran significar o simbolizar o representar “fuera” de su propia constitución. ¿Qué subrayan? ¿Hacia dónde se desplazan? ¿Qué zonas oscuras iluminan? En estos interrogantes se concentra en buena medida la elección del término “fetiche”. Pero el “objeto” que los fetiches sustituyen (y vamos a suponer aquí que el objeto se llama los años setenta) se convierte a su vez en otra suerte de “fetiche” a través del cual no solo se alude a la década de los setenta, sino –sobre todo–, a un “antes”, y, por supuesto, a un “después”. Fetichismo pleno, si se quiere, donde el provechoso campo de asociaciones absorbe en un solo golpe los tres fetiches iniciales (llanto-pelo-dinero) y el objeto que ha sido “fetichizado”. De ahí, sin duda, como explicaré en su debido momento, la fascinación de Pauls por el “efecto” que los hechos” producen.

---

ra, sino de uno determinado y muy particular, que tuvo suma importancia en los primeros años de la niñez, pero que luego fue perdido. En otros términos: normalmente ese pene hubo de ser abandonado, pero precisamente el fetiche está destinado a preservarlo de la desaparición. Para decirlo con mayor claridad todavía: el fetiche es el sustituto del falo de la mujer (de la madre), en cuya existencia el niño pequeño creyó otrora y al cual –bien sabemos por qué– no quiere renunciar” (Freud, “Fetichismo”, *Tres ensayos sobre teoría sexual y otros escritos*, 137).

En este punto la cuestión ya no pasa por la “irrelevancia” de este trío de “fetiches” sino por el trasfondo del gesto, o sea, el “trasfondo político” sobre el cual se inscribe de forma instantánea semejante elección. ¿Qué hay detrás de eso? Fundamentalmente, una declaración de principios: la historia, la “historia oficial”, de acuerdo con el gesto de Pauls, no adquiere en el territorio ficcional un “estatus de superioridad”. Es más bien todo lo contrario: la historia, la “historia oficial”, adquiere de golpe un “estatus de inferioridad”, en especial en aquella instancia definitiva en que la “historia oficial” se convierte en un componente más (un componente como cualquier otro) del campo de tensiones de la ficción. Conviene, entonces, disminuir, aminorar, debilitar el valor convencional de la historia con el único fin de incorporarla eficazmente a la ficción, donde el componente histórico no debe opacar el componente ficcional. En otras palabras: relegar a la historia a un segundo plano, en especial en aquellos instantes en los que la carga significativa del “hecho histórico” se compagina con la narración a través de todas las connotaciones abrumadoras del tiempo. A partir de esta confluencia la “ficción” solo se lee como “fricción” ya que en el interior del proceso están en pugna constante el pasado y el presente. Con razón Benjamin apunta:

La historia universal carece de estructura teórica. Su procedimiento es el de la adición: proporciona una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío. En cambio, en el fundamento de la historiografía materialista hay un principio constructivo. Al pensamiento no pertenece solo el movimiento de las ideas, sino también la detención de estas. Cuando el pensamiento se detiene de golpe en una constela-

ción cargada de tensiones, le imparte un golpe por el cual la constelación se cristaliza en una mónada. En dicha estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer, o dicho de otra forma, de una *chance* revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido. La toma para hacer saltar una época determinada del curso de la historia, así como para hacer saltar una determinada vida de la época o una determinada obra de la obra general. El resultado de su procedimiento reside en que *en* la obra se halla conservada y suprimida la obra general, en la obra general la época y *en* la época el entero curso de la historia. (“Tesis de filosofía de la historia”, 50-51)

Este mismo procedimiento descrito por Benjamin se consolida de manera sistemática en la trilogía de Pauls a través de una cuestión altamente significativa: el tratamiento de los “hechos históricos”. En total, hay “dos”. Solamente “dos” “hechos históricos”: la caída de Salvador Allende y el asesinato del general Pedro Eugenio Aramburu. El primer “hecho histórico” (Allende) retumba de forma “explícita” mientras que el segundo (Aramburu) lo hace de forma “implícita”. Esta sería una distinción inicial en el tratamiento de los “hechos históricos” (y sobre este aspecto volveré en detalle posteriormente). Asimismo los “dos” “hechos históricos” representan, abarcan, exhiben el “clima” de una época, ya que en el conflictivo ámbito de las cronologías los “dos” hechos se transforman a su vez en “dos” puntos de ruptura dentro de los cuales gravita la “realidad histórica”. Quiero decir: no “solo” son un par de “efemérides” en el calendario de la historia, sino, sobre todo, dos “fisuras” a través de las cuales se filtra el ideario de toda una época saturada de cierto fervor ideológico.

De Aramburu a Allende, de Allende a Aramburu no hay una “sucesión”, ni una imaginaria secuencia cronológica: ya no se puede hablar, en efecto, de un “principio” ni mucho menos de un “después” de ese principio. En este caso paradójico de la “realidad histórica” –de Aramburu a Allende, de Allende a Aramburu– conviene mejor enmarcar dicho “desplazamiento histórico” dentro de las leyes de la simultaneidad. En efecto, el Hecho-Aramburu (1970) no puede interpretarse como un mero punto de partida, como un posible detonante del Hecho-Allende (1973): ambos hechos (Aramburu-Allende) son, en sí mismos, origen y fin de la epopeya ideológica, de una epopeya que se visibiliza mejor gracias al rapto de simultaneidad encarnado en estos “dos” hechos. Es a través de esta visualización simultánea que se debe interpretar el funcionamiento de la “realidad histórica” en la trilogía de Alan Pauls, ya que los “dos” hechos (sintetizados en “dos” fechas”) tienen además una cierta “fuerza radioactiva” para desplegarse en el tiempo, hasta el extremo de hacer coincidir en un mismo espacio (y me pregunto aquí si esta “fuerza radiactiva” producida por la simultaneidad no tiene en el fondo una correspondencia intensa con la “estructura literaria” de las tres novelas en las que el “tiempo” se resiste a ser encasillado dentro de “una” sola “época”) tres instancias cronológicas –pasado, presente, futuro– cuya inestabilidad, cuyo carácter a menudo inasible es convocado al final para ejemplificar la “derrota ideológica” de los años setenta.

En principio, pues, se presenta el primer hecho histórico. Es una fecha: 11 de noviembre de 1973. Ese día el gobierno de Salvador Allende es derrocado y el Palacio de La Moneda arde en llamas en los televisores del planeta. La fecha se encuentra hacia el final de *Historia del llanto*, en el momento culminante del relato. Aparece

“tres” veces, “tres” veces en esta novela –y no vuelve a aparecer en las dos entregas restantes de la trilogía compuesta en su totalidad por casi 600 páginas. Esa es la única fecha, la única fecha que tiene el valor diáfano de un acontecimiento, de un hecho histórico “real”. Al respecto, Pauls sostiene: “Todo lo demás tiene una forma tan afantasmada, tan procesada por una cierta imaginación que prácticamente para mí no tiene valor histórico, en el sentido en que se entiende valor histórico en relación a documentos o referencias” (“Del ’73”). Brillante y enceguedora, llamativa y sugerente, esa única fecha genera a su vez una serie de condiciones sobre las que se instala un tenue marco de referencialidad. Es el único eslabón que conduce hacia una posible conexión con la realidad, ya que ningún otro hecho histórico de aquella época se conoce con absoluta certeza; solo se sabe que el protagonista de la trilogía tiene el privilegio (un dudoso privilegio, como se verá más adelante) de presenciar la debacle chilena en vivo y en directo:

El 11 de septiembre de 1973, de visita en casa de un amigo dos años mayor, una de esas amistades desaparejas que han sido y serán su especialidad y en las que él siempre es el menor, sale del cuarto de su amigo para buscar una ración de budín marmolado que lo pierde y cuando vuelve, con cuatro rodajas oficiales en el plato y dos clandestinas en el estómago, lo sorprende sentado en el borde de la cama, llorando sin consuelo frente a la pantalla del televisor blanco y negro donde el Palacio de la Moneda de Santiago echa humo por todas las ventanas, cuatro veces bombardeado, a lo largo del día, por escuadrones de aviones y helicópteros de la Fuerza Aérea, mientras la voz compungida de un

locutor de noticiero repite el rumor según el cual Allende –el todavía presidente Salvador Allende, como lo llaman, vaya a saber uno si por simpatía, por escrúpulo jurídico, en el sentido de que Allende no dejará de ser presidente de Chile cuando el Palacio que era sede de su poder quede reducido a cenizas por el fuego militar, sino cuando haya otro que ocupe su lugar, o simplemente por desconfianza, por un recelo profesional hacia los rumores que la insistencia con que el locutor se hace eco de éste no hace sino contradecir– se habría suicidado, después de resistir en el interior del Palacio con sus colaboradores más cercanos, disparándose en la boca con el fusil AK-47 que alguna vez le regaló Fidel Castro. (*Historia del llanto*, 82-83)

Esta fecha reaparece, como dije, dos veces más, y en cada nueva aparición va intensificando la incapacidad del protagonista para estar a la altura de su época. En el recorrido previo a esta primera mención, a esta primera confrontación dramática, el lector se ha familiarizado con el protagonista, un niño quizá demasiado precoz para la Argentina de principios de los años setenta (en especial a la hora de sobrellevar esa suerte de educación sentimental extrema). Hijo de padres divorciados y miembro de una familia progresista, el niño ha nacido con un talento innato para oír a los demás y para esquivar dolores y emociones. De alguna manera se trata de un héroe secreto aunque poco afortunado, a juzgar por los tropiezos físicos (e ideológicos) que ofrece la profesión: en la escena inaugural del libro, el niño atraviesa una gran puerta de vidrio vestido con el traje de Superman; de la maniobra sale indemne porque lleva puesto (no hay que dudarle ni siquiera un segundo) el atuendo de su héroe favorito (y

ya me detendré en la importancia de los disfraces a lo largo de la trilogía). Así, el niño se convierte poco a poco en un adolescente “comprometido” y se involucra con la causa marxista. Empieza a devorar a Franz Fanon y Marta Harnecker, sin perder nunca de vista, a través de *La causa peronista*, periódico de la guerrilla montonera, el rastro de la lucha armada. Por esos días también descubre la “ideología barata” de los cantautores de protesta; uno de sus máximos jefes se llama Piero y canta cosas como: “Hay que sacarlo todo afuera / Como la primavera / Nadie quiere que adentro algo se muera”. Con este repertorio afectivo como telón de fondo, la segunda mención de aquella fecha histórica redobla su sentido original:

El 11 de septiembre de 1973, veinticuatro horas antes incluso de que él y su amigo, que con el Palacio de la Moneda en llamas resuelven instalarse frente al televisor y, como el mismo Allende allá, en la pantalla, en la Moneda, resistir, no moverse de la posición hasta recabar algún dato fehaciente sobre la suerte corrida por Allende, por sus colaboradores cercanos y por la vía chilena al socialismo en general, asistan al momento imborrable en que dos filas de bomberos sacan por Morandé 80, una de las puertas laterales del Palacio en ruinas, el cuerpo sin vida de Allende tapado por un chamanto, como él y su amigo se enteran entonces de que se llama esa manta en Chile, y su amigo vuelva a romper a llorar y él, en cambio, nada, ni una gota, no solo no suelte una mísera lágrima sino que tampoco pueda cerrar los ojos —ese día fatídico, pues, maldice el día también fatídico, siete años atrás, en que decide no ce-

der más, no darle el gusto a su padre, dejar de llorar para siempre.

*(Historia del llanto, 86-87)*

Inquietante dispositivo banal o efectivo destello de cinismo, lo cierto es que el “compromiso” con la historia se reduce a una confrontación carente por completo de solemnidad. Así, la educación sentimental carece ya de validez y el pasado reciente se presenta como un fraude: el niño, el niño “devoto” de Superman, ha sido durante los primeros años de la década del setenta un “creyente del dolor” (en esta materia se ha especializado); sin embargo, a la hora de presentar el examen final se ha desempeñado paradójicamente de una forma vergonzosa. A partir de ese momento tendrá entonces que enfrentarse al mundo de otra manera: los años de militancia, sí, no han sido muy útiles y la “ideología” puede volver a fallar en los momentos decisivos. Estos momentos se encuentran en este caso condensados en una fecha, en una sola fecha histórica alrededor de la cual se organiza, con sus incesantes juegos de claroscuros, en una especie de teatro de sombras, la verosimilitud sustancial del relato en relación con la historia. Al fin y al cabo el resto del material –datos, estadísticas, documentos, citas, etcétera– brilla por su ausencia en la espesura de la narración. Incluso en este clima afantasmado, de penumbra intermitente, gravita de forma irregular, como un satélite fuera de órbita, el segundo (y último) hecho histórico específico: el secuestro y asesinato del general Pedro Eugenio Aramburu. Con este hecho, de acuerdo con Beatriz Sarlo, Argentina ya no sería la misma: “Muchos creyeron que se iniciaba el desenlace de una época que concluiría con una victoria revolucionaria. Sobre todo, se creyó que había sonado la hora de la justicia. Quienes se movían por estas convicciones, no se preguntaron entonces si la justicia que se había ejercido sobre Aramburu

podía reclamar ese nombre” (*La pasión y la excepción*, 134). El secuestro y asesinato de Aramburu en 1970 subyace difuso en el centro de la trilogía de Pauls, desplegando una serie de radiaciones históricas que operan como vasos comunicantes entre *Historia del llanto* e *Historia del pelo*. La importancia del hecho histórico no radica en la incorporación a la narración sino en la “forma” en que se incorpora. Para captar mucho mejor este ejercicio de sutileza conviene saber primero la versión oficial registrada en la historia. En concreto, el relato de Mario Firmenich y Norma Arrostito (dos de los que participaron en el hecho) publicado en *La causa peronista* el 3 de septiembre de 1974. En la parte final del relato se lee:

Era ya la noche del primero de junio. Le anunciamos que el Tribunal iba a deliberar. Desde ese momento no se le habló más. Lo atamos a la cama. Preguntó por qué. Le dijimos que no se preocupara. A la madrugada Fernando le comunicó la sentencia:

—General, el Tribunal lo ha sentenciado a la pena de muerte. Va a ser ejecutado en media hora.

Ensayó conmovernos. Habló de la sangre que nosotros, muchachos jóvenes, íbamos a derramar. Cuando pasó la media hora lo desamarramos, lo sentamos en la cama y le atamos las manos a la espalda. Pidió que le atáramos los cordones de los zapatos. Lo hicimos. Preguntó si se podía afeitarse. Le dijimos que no había utensilios. Lo llevamos por el pasillo interno de la casa en dirección al sótano. Pidió un confesor. Le dijimos que no podíamos traer un confesor porque las rutas estaban controladas.

–Si no pueden traer un confesor –dijo–, ¿cómo van a sacar mi cadáver?

Avanzó dos o tres pasos más. ¿Qué va a pasar con mi familia?, preguntó. Se le dijo que no había nada contra ella, que se le entregarían sus pertenencias.

El sótano era tan viejo como la casa, tenía setenta años. Lo habíamos usado la primera vez en febrero del 69, para enterrar los fusiles expropiados en el Tiro Federal de Córdoba. La escalera se bamboleaba. Tuve que adelantarme para ayudar su descenso.

–Ah, me van a matar en el sótano –dijo.

Bajamos. Le pusimos un pañuelo en la boca y lo colocamos contra la pared. El sótano era muy chico y la ejecución debía ser a pistola.

Fernando tomó sobre sí la tarea de ejecutarlo. Para él, el jefe debía asumir siempre la mayor responsabilidad. A mí me mandó arriba a golpear sobre una morsa con una llave, para disimular el ruido de los disparos.

–General –dijo Fernando–, vamos a proceder.

–Proceda –dijo Aramburu.

Fernando disparó la pistola 9 milímetros al pecho. Después hubo dos tiros de gracia, con la misma arma y uno con una 45. Fernando lo tapó con una manta. Nadie se animó a destaparlo mientras cavábamos el pozo en que íbamos a enterrarlo. (“Mario Firmenich y Norma Arrostito cuentan cómo murió Aramburu”)

Este es el “hecho histórico”. Y ese es el “tono” que sostiene el relato (la narración inicial en tercera persona pasa en algún momento a primera persona). El tono, como bien señala Sarlo, pertenece ya al espíritu de su tiempo: “El periodismo de la época, impuesto en las revista y diarios que había dirigido Jacobo Timerman y donde habían trabajado muchos de los que pudieron escribir el texto de *La causa peronista*, acostumbraba a comenzar las notas como si se tratara de una ficción” (*La pasión y la excepción*, 140). Pero las notas no solo “comenzaban” con ese tono; también se sostenían con ese tono invariable hasta el punto final; el mismo esquema de la frase inicial, como bien señala Sarlo en su análisis, se repite en varios párrafos siguientes otorgándole de paso al texto un carácter de unidad. Una unidad tonal propia del periodismo de la época, pero cuyo resultado está mucho más cerca de la ficción –y no de cualquier ficción, ya que “esa” ficción en el fondo pertenece al reino de los “hechos reales”. Ingenioso desvío a través del cual quedará registrada por escrito toda una época saturada por las radiaciones de la realidad.

Con este antecedente histórico, conviene saber cómo se refleja este mismo hecho en la ficción. En principio, pues, hay un sueño. Es un sueño que “sueña en vivo” el responsable encantador que cuida al niño de *Historia del llanto*. El tipo vive en el mismo edificio en Ortega y Gasset donde vive el niño con su madre y sus abuelos. No se sabe el nombre del tipo; solo se sabe que es un militar. Un militar encantador a pesar de que a veces se ducha con la puerta abierta o canta en italiano con una voz que deja mucho que desear –o inclusive tiene a veces el arrebatado de pedirle al niño que recoja las uñas que el militar acaba de cortarse en el bidet con unas tijeras miniatras (con unas tijeras idénticas a las que la madre del niño le corta las uñas a su hijo

y lo hace llorar). El sueño que el militar sueña en presencia del niño, y que recién despierta resuelve contárselo a su espectador de lujo, es así:

Pasaba en el futuro. Éramos cuatro, yo con una peluca rubia y tres compañeros, todos de uniforme. Insignias, gorras, pantalones, medias, toda la ropa la habíamos comprado en una sastrería militar. Íbamos a secuestrar a un famoso fusilador del ejército para juzgarlo. El plan era ir a su casa a ofrecerle custodia y llevárnoslo, y si se resistía matarlo ahí mismo. Subíamos, era en un octavo piso, nos atendía la mujer y nos ofrecía café mientras esperábamos que el tipo terminara de bañarse. Al fin aparecía y tomaba café con nosotros mientras le hacíamos la oferta de la custodia. Después de un rato nos parábamos, desenfierrábamos y le decíamos: “Mi general, usted viene con nosotros”. Bajábamos, nos subíamos a un auto, después cambiábamos el auto por una camioneta donde había otros dos compañeros disfrazados, uno de cura, el otro de policía, y después cambiábamos y tomábamos otra camioneta, una con toldo, y salíamos a la provincia y llegábamos a un casco de estancia donde lo juzgábamos. Un compañero le sacaba unas fotos, pero cuando quería sacar el rollo de la cámara se le rompía y había que tirarlo. Le hacíamos las acusaciones y el tipo casi no respondía. No sabía qué decir. En un momento pedía papel y lápiz y escribía algo. Lo atábamos a la cama. A la madrugada le comunicábamos la sentencia. Nos pedía que le atáramos los cordones de los zapatos y si se podía afeitarse y un confesor. Quería saber cómo íbamos a hacer desaparecer

su cadáver y qué iba a ser de su familia. Lo llevábamos al sótano, le metíamos un pañuelo en la boca, lo poníamos contra la pared y le tirábamos al pecho. Le dábamos dos tiros de gracia y lo tapábamos con una manta. Dos hacían el pozo para enterrarlo, pero nadie se animaba a destapar el cadáver. (*Historia del llanto*, 112-113)

Del sueño –de esa versión abreviadamente onírica del hecho real– son decisivos, como lo demostraré en las siguientes páginas, dos aspectos: la peluca y los uniformes (ese par de componentes tradicionales de cualquier disfraz). En cuanto al sueño mismo, vale la pena resaltar la precisión con la que el hecho real ha quedado reducido a una escala casi microscópica (la versión de los secuestradores tiene una extensión mucho más amplia), hasta desvanecerse prácticamente en la misma narración. Ese desvanecimiento, reforzado a su vez por la puntillosa escogencia de cada detalle (y en este caso “escogencia” significa “equivalencia”, o sea: todo lo que se nombra, todo lo que emerge, todo lo que la composición del sueño hace reconocible, se penetra en un plano de correspondencias con el “relato oficial” del hecho publicado en *La causa peronista*), cumple una función paradójicamente efectiva, ya que en ese trance de miniaturización se amplifica, gracias al efecto sutil de la sinécdoque, la complejidad del hecho histórico. En efecto, muchos detalles quedan “fuera” del sueño –aunque los que “quedan” tienen la capacidad de nombrar “todo” aquello que no está. De los que quedan, uno solo irradia con suficiente solvencia (como si “probara” a su vez que su inclusión en el sueño fundante no es una mera frivolidad decorativa) el corpus novelístico sobre los años setenta. Ese elemento es la peluca, cuyo poder de irradiación se extiende por supuesto hasta *Historia del pelo*. Pero antes del pelo está

el llanto, y en el medio, claro, en el medio de estos dos elementos insignificantes (guiño elíptico de la época) está el poderío de la peluca.

En la mención inicial, perdida en el desorden compositivo del sueño de *Historia del llanto*, la peluca parece tan irrelevante como el llanto, el pelo, el dinero. Y sin embargo el elemento-insignificante-peluca se engrandece en la páginas siguientes, cuando el niño protagonista, unos años después (no solo es imposible determinar “cuánto” tiempo ha pasado; tampoco es posible determinar “cómo” pasa el tiempo en estas novelas: en una sola frase el niño puede envejecer diez años y al mismo tiempo todo lo demás puede permanecer fijo a un periodo determinado, como si por medio de este dispositivo panorámico el niño pudiera captar la magnitud fragmentada de la época), descubre en una edición de *La causa peronista* una parte de la historia oficial: aquel militar que lo cuidaba en su infancia –días felices del aprendizaje en los cuales su madre iba a revolcarse quién sabe con quién y su padre entraba y salía de su vida con los modales propios del fantasma de Canterville– era en realidad una mujer:

Es la primera mujer real que ve desnuda en su vida –no cuentan las chicas años cincuenta de las cartas de póker, no cuenta la mujer pintada de oro que James Bond descubre muerta en su cama en *Dedos de oro*, no cuentan las bailarinas del Crazy Horse de París que posan en *Oui*, no cuenta la negra con el sexo afeitado de *Penthouse*– y aun así, viéndola no solo desnuda sino baleada, sucia de tierra, como si, ya muerta, la hubieran arrastrado boca abajo por el terraplén del destacamento militar donde cayó, según dice el epígrafe que acompaña la foto, y borroneada por la mala calidad de la impresión, que podría con-

vertirla en un cadáver más, indigno de atención –aun así esa cara, la cara de la comandante Silvia, como la llama el epígrafe, le dice algo.

*(Historia del llanto, 121-122)*

Y más abajo:

No vuelve a ver la cara de la comandante Silvia hasta mucho más tarde, en la cama, cuando el golpe de una llave contra una morsa hace estallar el sueño en imágenes en el que flota. Se despierta y la ve de un modo brutal, imposible, como si la durmiente del cuadro de Füssli se incorporara de golpe y pudiera ver el rostro bestial de súcubo contemplándola entre los dos paños del cortinado, y reconoce en ella al vecino de Ortega y Gasset, el militar, el abusador que le ha cantado al oído, le ha dado asilo, ha leído en los hollejos de sus dedos el secreto de su dolor, ha soplado dormido su propio bigote, el bigote falso que eligió llevar durante meses para, como dice la crónica de *La causa peronista*, entrenarse, prófuga de la justicia, en el arte de vivir clandestina en campo enemigo, el más difícil y elevado en el que puede aventurarse el combatiente revolucionario. Descubre al mismo tiempo quién es y que ha muerto. Tarde otra vez, demasiado tarde. *(Historia del llanto, 123)*

Revelación cargada de sentidos incandescentes, el niño entra en contacto “pleno” con el asesinato de Aramburu a través del sueño, de las vertientes del sueño: la versión que le cuenta el militar/mujer que más tarde reconocerá tras despertar de “su propio sueño”. Despertar quiere decir en este caso dejar de ser ya para siempre el

mismo de antes. Es ahora cuando el niño con ínfulas de militante, dotado con un talento casi sobrenatural para la escucha (como los músicos prodigiosos, ha nacido con “oído absoluto”), tendrá que deshacerse de esa sensibilidad epocal con el único fin de “asumirse” en el mundo. Ese es, sin duda, su verdadero “compromiso”; no se trata de una encrucijada político-patriótica sino más bien de asumirse como un sujeto auténtico, sin las capas de la impostura latentes en los muchos representantes (políticos, militares, intelectuales) de aquella época oscuramente ambivalente. En cierto sentido, el descubrimiento del militar/mujer en la doble página marca a su vez un punto de inflexión en la subjetividad del niño. Al respecto, Steven Boldy comenta: “La relación del protagonista con el vecino que lo cuida a veces y que resulta ser una guerrillera montonera disfrazada de militar, y que posteriormente es asesinada, es una maraña de hilos simbólicos que aluden, finalmente, a la cuestión de la representación y la realidad, la escritura y el compromiso” (332). Gastón García, por otra parte, sostiene: “Lo de Pauls es a todas luces una frivolidad; crítica imposible porque él mismo ha dicho que esa era su intención. Su apuesta por colocar lo pequeño y lo íntimo frente a la Historia podría haber llegado a buen puerto, pero la excesiva digresión sobre el tema principal acaba en tedio y el regodeo sobre sí mismo es insoportable” (“*Historia del pelo*, de Alan Pauls”). García se refiere, en concreto, a *Historia del pelo*, y la primera parte de su comentario podría elevar su voz de protesta en contra de toda la trilogía. En efecto, es una “frivolidad”, y como tal se podría leer en una primera instancia apresurada, pero al mismo tiempo se podría leer como un sobrio mecanismo literario, oculto tras las engañosas capas de la superficialidad, dispuesto en su codificada insignificancia para desarmar las convenciones sobre los “hechos históricos” en la ficción.

Cómo exponerlos, cómo narrarlos, cómo nombrarlos sin la pesada etiqueta que suele llevar la “realidad histórica” cuando entra en contacto con la “realidad literaria” (ese imperio autónomo de lo verosímil per se). A estos protocolos deliberadamente frívolos obedece la propuesta de Pauls cuya meta no ha sido dictada por el “compromiso con la historia”. Es, si vamos a confiar en sus declaraciones, todo lo contrario: “Como escritor no me interesan demasiado los hechos, que en general me dejan más bien frío. Me interesa la repercusión de los hechos” (“Se busca un lector incómodo”). Y en el terreno propiamente de la historia: “(...) no hice mucha investigación, porque realmente no me interesa mucho la recuperación de la verdad histórica. Me interesan más los procesos que la deforman” (“Se busca un lector incómodo”). Ante la tentativa de revalorizar, de magnificar, de privilegiar el flujo incesante de hechos por el simple motivo de “ser” hechos, Pauls se entrega, con el goce de un impenitente ajeno por completo a los terrores de la culpa, a una consigna edificante: seguir los lineamientos de su propia lógica del devalúo, de la resta, rechazando con frenesí cualquier intento enaltecido de la “realidad histórica”. En esta línea argumentativa los hechos, independientemente de su relevancia, alcanzan su máxima cotización en la bolsa de valores de la historia à lo Pauls porque -ninguna particularidad adicional podría justificarlos- son capaces de “producir” efectos. “Hechos” = “Efectos”. Es decir: “productores de efectos”: esa es la facultad máxima, según Alan Pauls, de los hechos en relación con la ficción, ya que en sí mismos son tan reductibles que se agotan en muchas ocasiones incluso antes de ser nombrados. Finitos y delimitables, los hechos contienen una fecha de caducidad con la cual los efectos no tienen que luchar. En cierto sentido los hechos, cuando son “productores de efectos” como en la trilogía de Pauls, son in-

cesantes y adquieren a su vez un poder expansivo: no solo planean por los años setenta sino también sobrevuelan por los sesenta, los ochenta, los noventa –y el sobrevuelo, muchas veces sigiloso e indirecto, se encuentra determinado en realidad por la variedad de efectos que los hechos pueden producir. ¿O acaso el “elemento-peluca” no enfatiza a su manera el diálogo intensamente totalizador de los militantes (años sesenta) con el asesinato de Aramburu (años setenta) y la crisis económicas (años ochenta y noventa) donde la misma peluca tiene un “valor” pero no puede tener un “precio”? Un novelista convencional, un novelista contemporáneo (lamentablemente no puedo probarlo), no se habría arriesgado a contar la “realidad histórica argentina” de aquellas décadas teniendo “esa” peluca como punto de referencia –aunque si se hubiera arriesgado no me cabe la menor duda de que le habría puesto “precio” (lamentablemente no puedo probarlo).

Volvamos, ahora, otra vez, a la peluca. No hay que olvidarla, por supuesto. O al menos no por el momento. Evidentemente está en la versión onírica del militar/mujer/comandante Silvia –y está, con su delicada carga de omnipresencia (¿o acaso podría ser de otra manera?), en la foto a doble página de *La causa peronista* donde “no se ve” por ninguna parte aunque no por eso pierde su valor como “código estético” de la época, o sea, como recordatorio de aquella acción histórica, imborrable, divisoria, vinculada con el secuestro y asesinato de Aramburu– y en su reaparición posterior en las páginas culminantes de *Historia del pelo*. En el interregno, en ese paréntesis cronológico interno imposible de calcular, no solo está el descubrimiento del niño (“descubrimiento” que opera como “reconocimiento” por partida doble, ya que “reconoce” a la muerta y a su vez “se reconoce” a sí mismo con una tardanza un poco

escandalosa) sino también una maraña monumental, desmesurada, histérica, compuesta de pelo y más pelo y peinados varios. A través de dicha maraña se prepara el terreno de forma idónea para la reaparición del “código estético”. Por supuesto, vale la pena trazar este recorrido sin perder de vista una serie de episodios capilares de variada naturaleza.

Artículo preciado o termómetro sensual, el pelo es en sí mismo una suerte “componente sensible” por medio del cual el protagonista de *Historia del pelo* (el mismo de *Historia del llanto*) no solo se relaciona consigo mismo sino –sobre todo– con los demás. De la relación consigo mismo hay un anuncio sustancial en las primeras líneas de la novela: “No pasa día sin que piense en el pelo. Cortárselo mucho, poco, cortárselo rápido, dejárselo crecer, no cortárselo más, raparse, afeitarse la cabeza para siempre. No hay solución definitiva. Está condenado a ocuparse del asunto una y otra vez” (9). “Una y otra vez”: esas cuatro palabras, puestas ahí, sin énfasis, con desenfado, parecen inclusive una muletilla demasiado inocente en comparación con la infinidad de veces en que el protagonista se atormenta pensando, con el ímpetu cándido de un demente, en su “fetiche de cabecera” (y juro que no pretendo hacer con esa última expresión un fácil juego de palabras): “Hay un momento en su vida en que empieza a pensar en el pelo como otros en la muerte. No es que, de buenas a primeras, ¡ah, el pelo! No descubre algo cuya existencia ignoraba. Siempre ha sabido que el pelo está ahí, agazapado en alguna parte, pero ha podido vivir perfectamente sin tenerlo en cuenta, sin hacerlo presente” (18). Todo es el pelo; y el pelo (tiene mucho, tal vez de sobra) le sirve a la hora de vanagloriarse: “El pelo es su riqueza, su oro, su lingote. El resto quizás sea pura sensibilidad de época, o simple oportunismo”

(23). Y más adelante: “Porque ¿qué es la época? ¿A qué se reduce, cuánto dura una época sin mentir o evaporarse si no cristaliza en un nombre propio, un estilo personal, un cuerpo marcado por señas particulares y por huellas? (26-27). Ante la tentativa de una evaporación, de un repentino escenario “edificado” sobre la nada, el protagonista opta por entregarse a la rutina cíclica de las peluquerías, donde la satisfacción (o la insatisfacción) está en manos del peluquero de turno –y quien sería tal vez uno de los grandes artistas dignos de estar en una posición privilegiada dentro su Partenón personal, con la condición de que el corte de pelo sea perfecto. Claro que en medio de esa rutina tiene con frecuencia otra tentación: “Raparse es lo primero que le viene a la mente siempre que comete la imprudencia de entrar en una peluquería que no conoce” (69). Pero “raparse” no es la única opción. ¿Y si ensayara el corte afro? ¿O el corte de un cantautor de protesta? ¿Rubio o lacio? En fin: el pelo es su verdadero “capital”<sup>59</sup>: el pelo “suyo” y el de los “otros”. De ahí que solo a través del pelo (propio y ajeno) pretenda descifrar los signos del mundo, decodificando su multiplicidad de sentidos en la trama anodina de los días. Con esta consigna convive, sin resistencia, sin renunciar a llevarla a un estado de paroxismo en el cual ya no hay marcha atrás. Esta misma consigna opera en su trato con los demás. En concreto, con cuatro personajes: Eva, su novia, Monti, su mejor amigo de la infancia, Celso, su peluquero, y un veterano argentino de guerra. Con los cuatro (además de su padre y un par de personajes históricos) el pelo entra en un campo de tensiones permanente. Basta constatar lo que pasa cuando está en la cama con su novia:

---

<sup>59</sup> ¿Cuál es –realmente– el valor del pelo? ¿Cuánto “vale” el pelo en la Argentina de los años setenta? ¿Cómo se establece una alianza efectiva entre “pelo” (cuánto vale) y “dinero” (qué puede comprar)? Permítaseme aplazar un par de páginas estas respuestas.

De golpe, mientras se dejan adormecer por el vértigo de esa calesita de imágenes sin sonido, ella apunta un dedo sonámbulo hacia el televisor y dice: ‘Ahí’. ‘Ahí’ es la camisa bolero azul, los pantalones claros a cuadros, las piernas espasmódicas de Elvis, que agiganta su boca abierta como si fuera a devorarse el micrófono. Eva dice ‘Ahí’ y posa un costado de la cabeza en el pecho de él, de cara al televisor, y se duerme en el acto. Si fuera por él, cambiaría de canal, volvería –si recordara dónde los vio– a esos planos de cárcel, de cadáveres tapados con frazadas, de rostros encapuchados, de banderas con leyendas políticas. Pero está demasiado ocupado en no estornudar –algo le hace cosquillas en la nariz, el pelo de Eva o la corriente de estática que se crea entre el pelo de Eva y sus labios– y siente que la casualidad de haber resistido al sueño unos minutos más lo compromete ahora a seguir despierto como un centinela, a custodiar la última voluntad de Eva, ese ‘Ahí’, y a velar por que se cumpla. Cinco minutos más tarde ha neutralizado el cosquilleo a fuerza de soplar y ha caído en las redes de la vida de Elvis. (97)

Es llamativa la configuración de oposiciones dentro de este reducido ámbito de la cotidianidad. En principio la atención recae en el nombre de Elvis, o sea, un emblema no en vano más sensible en este contexto del universo del pelo que del rock: a Elvis, sí, “rara vez” se lo puede ver cantando porque el peinado “impide” esa visión –y hacia esa dimensión se dirige esta “escena circular” de *Historia del pelo*. Así, el nombre de Elvis (el pelo de Elvis) abona el terreno para la posterior aparición de

aquella cadena representativa de la década de los setenta: “cárcel”, “cadáveres tapados con frazadas”, “rostros encapuchados”, “banderas con leyendas políticas”. Hay algo perturbador ahí —y no es precisamente la “fugacidad” de la secuencia sino el lapsus (¿voluntario o involuntario?) del protagonista: no se acuerda (¿o no quiere acordarse?) dónde ha visto esa secuencia en la televisión. Es más: no solo “no” se acuerda; tampoco hace “ningún” esfuerzo por acordarse. En lugar de persistir (y no es que se trate de “persistir” o no), en lugar de sentirse interpolado por el lapsus, se entrega con obstinación a una nimiedad: tratar de no estornudar. Que la amenaza sea el pelo de Eva refuerza el bochornoso lapsus anterior, aun más sintomático dentro de esa configuración de oposiciones: entre lo “significante” y lo “insignificante”, el protagonista se inclina (como se inclina en la novela y en la trilogía en general) por lo último, y esta decisión está sin duda determinada por la elocuente fuerza oculta de la insignificancia, como si en ese reino de lo irrisorio, de lo secundario, de lo ínfimo todo el valor de los hechos reales se realizara plenamente. No se acuerda, ni se duerme. Esto no quiere decir que permanezca despierto con el ánimo de acordarse. De hecho, sólo permanece despierto por el placer (aunque el símil del “centinela” podría tener una engañosa lectura epocal) de reencontrarse con el objeto de deseo llamado Elvis. Y decir Elvis quiere decir: pelo-peinado-Elvis. ¿Era la voluntad de Eva? ¿O era más bien “su” voluntad?

De cualquier manera esta voluntad perdura en su relación con los otros personajes, en los diversos pasajes del relato. En efecto, el pelo de Monti también tiene su encanto: el corte de pelo de la infancia, el corte de pelo en la comisaría donde se encuentra después de haber robado un carro (como a Monti lo han rapado, el protago-

nista cree ver en ese *new look* el fin de todos sus problemas), el corte de pelo en las distintas ocasiones en que se ven a lo largo de casi cuarenta años, y, por último, el color del pelo de Monti al final de su vida, postrado en una cama de un hospital mientras muere de cáncer. Con Celso, el peluquero paraguayo, ese tipo que adquiere de golpe (es decir, después de cortarle el pelo al protagonista por primera vez) el estatus de “genio”, esa voluntad se atenúa por el temor de perderlo para siempre, de no encontrarlo en la misma peluquería (Volumen I) donde llevan a cabo el mismo ritual cada mes, hasta la tarde inolvidable en que la recepcionista de Volumen I (cómo no iba a recordarla: fue ella quien le lavó el pelo la primera vez que fue a esa peluquería) le dice que Celso ya no trabaja ahí. “Con Celso no es sólo un genio lo que pierde, no pierde solo el talento, la perspicacia, el arte de unos dedos mágicos que lo saben todo. No pierde solo a un artista exclusivo sino algo más grande, más básico, más fundamental. Pierde el único reino en el que es capaz de sobrevivir: el reino de la necesidad” (109). Inmensa tragedia capilar, el protagonista se reencuentra con Celso en el tramo final de la novela. A partir de entonces Celso irá a la casa del protagonista a cortarle el pelo, y, entre corte y corte, hablará parcialmente de las causas por las que fue despedido de Volumen I: un mero artilugio literario a través del cual entra en escena el veterano de guerra, un exiliado argentino que pasó su infancia en París y que ahora regresa a Buenos Aires a vender droga en las manifestaciones organizadas por las víctimas de la dictadura. Con el veterano de guerra Celso saquea una noche Volumen I en señal de represalia por su inexplicable despedido, y con el veterano de guerra también se cierra el círculo del pelo y se reincorpora la peluca al flujo de la narración de *Historia del llanto*. El protagonista y el veterano de guerra se encuentran

en un restaurante llamado Spring: “‘Tengo algo que creo que es tuyo’, dice, y levanta la bolsa de plástico, la mantiene un segundo en suspenso sobre la mesa y la deja caer sobre el otro plato, donde el arroz saltado lleva un rato enfriándose. Él se asoma al interior de la bolsa. Es una peluca, la peluca rubia que Celso se llevó de su casa” (149). El asunto no es tan sencillo, por cierto, en especial porque la peluca, como todo en la trilogía, tiene su doble, o mejor, su disfraz<sup>60</sup>. En esa tesitura identitaria todo se complejiza, tal como se desprende del resto de la conversación: “‘No es mía’, dice él, y luego, tratando de evitar que se le quiebre la voz: ‘Es de mi ex mujer’. ‘Da igual’, dice el veterano, quitando la bolsa del medio y encarando de nuevo las sobras del plato. ‘Ahora yo quiero recuperar la mía’. Él se echa hacia atrás y pega la espalda contra la silla. ‘¿La mía?’. El veterano se acoda sobre la mesa. ‘La que Celso me dijo que te dejó a vos: la peluca verdadera’” (149).

---

<sup>60</sup> Y aunque parezca un oxímoron, el disfraz no se entiende sin su reverso paródico, tal como se desprende de la confrontación sobre la autenticidad de las pelucas: “Recién cuando la música se corta y el Spring queda en silencio, en ese vacío singular que sucede de inmediato a toda música, al principio brutal como un páramo, una pared áspera, pero en el que no tardan en reanudarse roces, tintineos, crepitaciones, todas las señales de vida que, sofocadas por la música, seguían sonando para alguien en alguna parte, el veterano de guerra, que ha estado escuchando sin hablar, casi en estado de estupor, parece de golpe volver en sí y, aprovechando la indolencia en la que ha caído todo, dispara como un latigazo una mano hacia la cabeza de él y tira con fuerza del largo mechón que ha empezado a cubrirle una oreja. ‘Es *mi* peluca verdadera’, dice. Y ahí, en el tenedor libre chino que cierra, mientras sonríe y asiente con la cabeza para ahuyentar al mozo que se ha acercado a cobrarles y lleva una mano al bolsillo en busca de dinero, se siente tan feliz, tan triunfal, que le dice que no, que Celso le ha mentado, que él no tiene ni ha tenido jamás esa peluca. Y aun así, magnánimo, como un señor feudal que comprara a un esclavo solo para dejarlo en libertad, le ofrece comprársela” (154). Si el “pelo” del protagonista fuera una “peluca”, su preocupación sería ilegítima –y en ese punto la novela estalla en toda su inanidad. Pero hay un detalle: el pelo no “es” su peluca pero opera en su ámbito privado “como” si lo fuera; ese giro menor termina de ajustar el proceso por el cual la peluca del sueño ha transitado visible e invisiblemente por buena parte de la trilogía.

Revitalizada por esa elipsis de tiempo indeterminable (y redimensionada por su secreto poder totalizador), la peluca “verdadera” está de vuelta para poner las cosas en su lugar, o sea, en el lugar donde el “hecho histórico” no solo se acopla con naturalidad a la ficción sino se vuelve incluso más real porque ya no se lo lee “desde” la realidad sino “desde” la ficción. Así asistimos a la última escena:

De modo que el veterano de guerra se pone a buscar un comprador para la peluca. No está del todo convencido de lo que hace. Quiere *dar* algo, es todo. Debe extremar la discreción y la prudencia que requiere el caso: a casi cuatro décadas del momento histórico en el que le toca jugar el papel que juega, la peluca conserva intactos su sentido, su valor simbólico, su poder de provocación. Le cuesta imaginar la clase de reacciones que podría despertar la noticia de que ha salido a la venta, pero no la perplejidad ni las preguntas, quién, cómo, por qué, a cuánto pretenden venderla y sobre todo a quién y dónde, ya que si a priori no hay en el país nada ni de lejos parecido a un mercado oficial de pelucas, mucho menos habrá uno capaz de acoger, tasar, pagar una pieza como la que el veterano de guerra tiene para vender: nada menos que la peluca de Arrostito, la prótesis rubia con claritos que la militante montonera Norma Arrostito compra en la tienda de pelucas y minipelucas Fontaine de Felipe Sinópoli, en Arenales al mil cuatrocientos, y se calza en la cabeza como un guante una mañana de mayo de mil novecientos setenta para secuestrar en su departamento, a solo cuatro cuadras de la tienda del señor Sinópoli, al general Aramburu, emblema

máximo del enemigo militar y blanco número uno de la organización armada. (184-185)

Sincronizado mecanismo de matización plural, la peluca ha participado durante un buen número de páginas –en rigor, su explosión definitiva es en la página 185 de *Historia del pelo*, aunque no hay que olvidar que ya se había internado (directamente) en el paisaje narrativo dentro de aquel sueño, y luego, (indirectamente), en aquella foto a doble página de *La causa peronista de Historia del llanto*–, en una especie de “alumbramiento discreto” de la realidad histórica dentro de la ficción. Ha sido un proceso laborioso, en especial por la “carencia de énfasis” sobre la cual se ha montado dicho mecanismo, y el resultado se puede interpretar de una manera inequívoca: el papel de los “hechos históricos” en la ficción, según Pauls, debe permanecer, si se pretende realizar un “uso ejemplar” de dichos materiales, en un estado de semi-penumbra donde las “condiciones de la ficción” se encargarán de sacarlos a la superficie. Este mismo sistema de alumbramiento discreto está ligado indudablemente al papel de los disfraces, tema del cual hablaré en el siguiente segmento.

## 2. Otros principios no tan elementales

El “comienzo” de ciertos libros muchas veces no es más que en un “falso comienzo”, y sobre ese espejismo sinuoso, sobre esa cuartada ilusoria, sobre ese cordial guiño de bienvenida, transita sin duda una buena parte del relato hasta la irrupción del “verdadero comienzo”. Como ya bien anotara Nietzsche:

Siempre hay un comienzo que *debe* inducir a error, un comienzo frío, científico, incluso irónico, intencionadamente situado en primer plano, intencionadamente demorado. Poco a poco, más agitación; relámpagos

aislados; verdades muy desagradables se hacen oír desde la lejanía con sordo gruñido –hasta que finalmente se alcanza un *tempo feroce* [ritmo feroz], en el que todo empuja hacia adelante con enorme tensión. (*Ecce homo*, 109)

Las primeras líneas de *Historia del llanto* contienen uno de esos “falsos comienzos”: “A una edad en que los niños se desesperan por hablar, él puede pasarse horas escuchando” (7). No es un mal comienzo porque los “falsos comienzos”, entre otras cosas, suelen ser en general emblemáticos: la historia literaria contemporánea – de *El rey de las dos Sicilias* de Andrzej Kusniewicz al *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández– está (y seguirá estando ahí) para probarlo. De modo que no se puede decir que sea un mal comienzo: el papel de la audición, dentro de la constitución de un personaje bendecido desde su nacimiento con algo semejante al “oído absoluto”, tendrá cierta relevancia en varios pasajes de la trama, no solo en esta primera entrega sino en las dos restantes de la trilogía. Pero el “verdadero comienzo”, si se quiere, es superior, y, a su manera, mucho más ajustado al mapa de correspondencias intrínsecas sobre el cual gira este sistema novelístico. En concreto, se trata de la primera escena, inmediatamente posterior a la frase que ejerce las funciones de un “falso comienzo”:

Tiene cuatro años, o eso le han dicho. Ante el estupor de sus abuelos y su madre, reunidos en el living de Ortega y Gasset, el departamento de tres ambientes del que su padre, por lo que él recuerde sin ninguna explicación, desaparece unos ocho meses atrás llevándose su olor a tabaco, su reloj de bolsillo y su colección de camisas con monograma de la

camisería Castrillón, y al que ahora vuelve casi todos los sábados por la mañana, sin duda no con la puntualidad que desearía su madre, para apretar el botón del portero eléctrico y pedir, no importa quién lo atienda, con ese tono crispado que él más tarde aprende a reconocer como el sello de fábrica del estado en que queda su relación con las mujeres después de tener hijos con ellas, ¡que baje de una vez!, él cruza la sala a toda carrera, vestido con el patético traje de Superman que acaban de regalarle, y con los brazos extendidos hacia adelante, en una burda simulación de vuelo, pato entablillado, momia o sonámbulo, atraviesa y hace pedazos el vidrio de la puerta-ventana que da al balcón. (7-8)

Acto fundacional, el traje de Superman (disfraz por antonomasia a la hora de lidiar con las dificultades de la realidad) no ha librado al niño de un daño mayor; tan solo le ha permitido definir su propia constitución y a su vez instaurar los cimientos del “devenir sensible”, tal como se desprende de una revelación posterior: “Lo que lo ha salvado es su propia sensibilidad, piensa, aunque mantiene la explicación en secreto, como si temiera que revelarla, además de contrariar la versión oficial, lo que lo tiene perfectamente sin cuidado, pudiera neutralizar el efecto mágico que pretende explicar” (7-8). Evidentemente la explicación no parece del todo fiable, a menos que por “sensibilidad” se entienda “adaptabilidad”. En ese punto el “raciocinio” del niño tendría algún sentido ya que su capacidad de adaptación no solo le permitiría “sobrevivir” a la época (como se podría desprender de una primera lectura apresurada), sino también le permitiría “consolidar” un cierto estado de apertura para “ver” la época en

toda su dimensión, con todos sus matices, con todas sus distorsiones. O dicho de otro modo: adaptarse quiere decir en esta instancia apto para ver todo aquello que está ahí, todo aquello con lo que debe (deberá) “convivir”. Es parte de una convivencia plagada además por muchas amenazas cotidianas; de todas, sin embargo, no hay ninguna más temible que el dolor: esa clase “específica” de dolor encarnado en la figura de Superman: “Si hay algo en verdad excepcional, eso es el dolor” (11). Y también: “El dolor es lo excepcional, y por eso es lo que no se soporta” (11). Dolor-disfraz, disfraz-dolor: binomio exclusivo a través del cual el niño pretende llevar a cabo su particular instrucción. “El dolor es su educación y su fe. El dolor lo vuelve creyente. Cree sólo o sobre todo en aquello que sufre. Cree en Superman, en quien por otra parte es evidente que no cree, no importa la prueba contraria que aporte su pobre cuerpo de cuatro años enfundado en un traje de superhéroe atravesando el vidrio de la puerta-ventana del living de Ortega y Gasset” (16). Es decir: el dolor como negación de la dicha, de la felicidad, de la bondad (admira toda la obra de Kurosawa, excepto la película *Bondad humana*). No puede creer en esa “creencia”, ni siquiera puede “tolerarla”, y si la tolerara de inmediato tendría que concebirla como una suerte de “creencia espuria”: lo natural, claro, es la desdicha, la infelicidad (no nos olvidemos que es un niño, y que está “creciendo”): “En rigor, si lo piensa bien, y recuerda pocos momentos en los que se haya sentido tan en condiciones de pensar bien, la felicidad le parece una estupidez, una especie de arcaísmo superfluo, desvergonzadamente personal, como los tapizados de cuero de los autos, las estilográficas, los baldes para enfriar botellas de vino blanco. Ahora no es feliz: es libre” (100). De ahí que se empece con furor, con un apasionamiento un poco “deshumanizado” (Nietzsche no está

presente en su programa educativo pero podría perfectamente ser su vigía espiritual) en negar cualquier “posibilidad del bien”. Pero la negación tiene a su vez otra faceta muchísimo menos pedagógica: detectar ciertos “dobletes sintomáticos” de otro tipo de disfraces, y, una vez detectados, analizarlos con lupa hasta perfeccionar su aniquilación. No parece ser una resolución inconsecuente con respecto a ese elenco de personajes con los cuales entra en fricción desde el primer momento: 1) un padre que cada vez que aparece en la vida del niño parece más bien “otro”; 2) una madre con la reputación arruinada (aparentemente con razón) por sus propios padres, los abuelos del niño con quienes comporten un departamento no muy acogedor; 3) una abuela cuya riqueza lingüística se puede medir por las veces en que pronuncia “sí” y “bueno”, y quien además se ha pasado media vida ahorrando para comprarse, a escondidas de su señor marido, una maquinita depiladora con la cual podría deshacerse de los vellos de su cara; 4) un abuelo obsesionado por la fantasía de vender todos sus bienes con el único fin de largarse de la casa y empezar a vivir “realmente” su propia vida. Así, en medio de este escenario repleto de “dobletes sintomáticos”, se va constituyendo el niño protagonista, el especialista mayor, el más diestro para ejercer el mando en ese convenio íntimo dominado por la significación del disfraz. Ponérselo o quitárselo: esa es la cuestión.

Ley divina de la apariencia, el disfraz no se vincula a la trilogía por medio de una convención tradicional (ponerse “otro” traje), sino más bien por la “falta” de convención. En efecto, descontando el accidentado episodio-Superman o el bigote y la peluca de Arrostito, “no” hay más disfraces en estas novelas de Pauls<sup>61</sup>. Pese a esta

---

<sup>61</sup> En realidad hay otro disfraz, pero de ese hablaré en su momento.

constatación, a lo largo de la obra se desprende una sensación extrañamente inversa, hasta el punto que “todos” (y “todo”) parece estar gobernado por una especie de “disciplina del disfraz”. En términos convencionales, repito, no hay “más” disfraces. Y sin embargo el tamaño de la evidencia no reduce el enrarecimiento general de la obra, cuya atmósfera solo parece obedecer a la conjunción de los “dobletes sintomáticos” con los cuales está recubierta la sensibilidad del personaje principal. Dolor-disfraz, disfraz-dolor: el binomio estelar vuelve una y otra vez, sin desfallecer, revitalizado en cada nueva intervención por una capa invisible de algo similar al maquillaje. “Quien dice dolor dice secreto, dice doble vida” (61). A esa conclusión llega el niño cuyo integridad solo se debilita, se pone a prueba, en aquellas sesiones confesionales con su padre. En público, por el contrario, nada, ni una lágrima, como si semejante anomalía de la sequedad perpetua se pudiera corregir, de acuerdo con el prematuro dictamen de su madre, visitando a un médico. Ni llora ni suda: ese es el veredicto público. Pero la situación da un viraje extraordinario cuando está frente a su padre contándole una serie de historias insulsas de las que a menudo se escabulle llorando o a punto de llorar. Es en esas circunstancias no deseadas, aborrecibles, en las cuales su sensibilidad se desborda de tal manera que no solo llora en exceso sino habla más de la cuenta, mucho más de lo que suele hablar en el ámbito público. Dos modos de ser para sortear los precipicios diarios del dolor. ¿Con cuál se queda? ¿Cuál es la opción “correcta”? Elección compleja sobre la que ha de volver una y otra vez, y en cuya respuesta no hay nada parecido al alivio. De manera que tiene que seguir luchando en dos frentes de ataque antitéticos. Al fin y al cabo las otras alternativas ya las ha descartado:

En rigor, de cura lo separa algo “visceral” –un adjetivo que no usa absolutamente en ningún otro caso y del que, como sucede con “entrañable”, se protege con el máximo cuidado, como debería protegerse Superman de las dos kriptonitas si la historieta, privada entonces de su mal motor, no corriera el riesgo de naufragar en la atonía: una aversión a las sotanas irremediable, derivada sin duda de la que le inspiran en general los uniformes. No es tanto el costado comunista, de igualdad y reconocimiento a simple vista de la igualdad, que más bien le gusta y hasta desearía ver usado más a menudo en la vida cotidiana, sino justamente el costado disfraz, el costado máscara, la promesa o más bien la evidencia de doble vida que encierran, ya sean uniformes de curas, policías, militares, cajeras de supermercado, alumnos de escuela. Los diseñan para significar sin malentendidos, para que el mensaje que comunican sea simple, directo, unívoco –no quita que para él sean sinónimo de duplicidad, señuelo, cebo de trampa. (65)

Dos destellos esenciales hay en este océano de frases subordinadas: disfraz y doble vida. No son necesariamente sinónimos; son, si se quiere, “entidades complementarias” a partir de las cuales se prefigura con discreta eficacia el mayor “hecho histórico” de la trilogía: el asesinato y secuestro del general Aramburu. Entre la primera (peluca en el sueño = disfraz), la segunda (foto a doble página de *La causa peronista* = doble vida) y otra vez la primera (venta de peluca de Arrostito = disfraz-doble vida) se impone un rapto de “desaceleración narrativa” tan preciso como para sacar a la luz el resultado del descubrimiento. Enseguida todo vuelve a sumergirse en

la semipenumbra de las digresiones, los sobreentendidos, las conexiones a primera vista imperceptibles, como el trabajo riguroso (y riesgoso por la radicalidad del gesto estético) en la construcción del elemento-pelo, donde la preparación del terreno, banalizada al límite, permite la aparición consecuente de la peluca. Es el fin (si es que hay un fin) de “ese” ciclo, y, a su vez, el comentario en voz baja con el que se inscribe la continuidad de ese par de “entidades complementarias” en otras zonas de la narración. En concreto, en los defectos de ciertos trajes, en los raros peinados, en las economías caseras donde impera siempre la norma conjunta disfraz-doble vida.

En este orden de ideas, oír, con esa especie de “oído absoluto”, ya no tiene la misma importancia: su riqueza, su valor, su fuerza, ha cedido ante las ofrendas visuales de la época<sup>62</sup>. De ahí que el componente auditivo (el niño que “todo” lo oye) se desvirtúe ante el advenimiento de otro componente mucho más eficaz a la hora de captar los pliegues de la realidad; como ya no oye, como ya no puede “oír” más, solo resta entregarse a la eficacia de la vista. A partir de esta nueva configuración de los componentes solo podrá confiar en lo que se “ve”. ¿Este sería entonces el escenario donde se posesiona la “vista absoluta”? O dicho de otro modo: ¿Es acaso la vista lo único que le permitiría articular la dinámica de la época? Dice John Berger: “Seeing comes before words. The child looks and recognizes before it can speak” (7). Triunfo

---

<sup>62</sup> Aunque las destrezas auditivas del pasado a veces vuelven a entrar en acción: “Además, él no está ahí para hablar sino para dejarse embriagar por el chasquido infrasónico de los tijeretazos de Celso, que su oído, ahora, parece haber empezado a reconocer. Siente una ráfaga de orgullo, como si su capacidad de percibir sutilezas hubiera experimentado en un mes un avance que a los oídos más sensibles les llevaría un año” (*Historia del pelo*, 94). Y también: “Oye y no sólo eso: *es* lo que oye. Ahora es el *tzic tzic* de la tijera, el roce ínfimo del mechón cortado con el borde de su oreja, el hombro, el brazo, menos obstáculos que testigos mudos de su caída, así hasta el piso” (121).

absoluto o auténtico encandilamiento, la vista, y todo aquello que se puede ver, se transforma de golpe en el nuevo universo del protagonista. Evidentemente no se trata de una transformación menor, ya que hay a su vez, como bien señala Agamben, una conexión privilegiada entre “ver” e “historia”: “Al igual que la palabra que designa el acto de conocer (*eidénai*), también la palabra *historía* deriva de la raíz *id-*, que significa ver. Originalmente *hístôr* es el testigo ocular, aquel que ha visto” (“Tiempo e historia”, 136-137). Así, pues, en relación con el protagonista de *Historia del llanto*, las preguntas serían un poco más “elementales”: ¿Qué ve? ¿Qué reconoce? Inicialmente un costado recóndito de la “historia” plagado de “grandes defectos”:

Así como más tarde, transcurridos los años que las ruinas del pasado necesitan para apuntalar una ficción que siempre habla de otro, él ve las fotos de esa tarde, que su abuelo ha tomado para probar la cámara recién comprada, y las imperfecciones flagrantes del traje de Superman le arrancan carcajadas, no sólo las que trae de fábrica, el dobladillo descosido que el arrastra al caminar y a veces aplasta con el talón desnudo, los botones demasiado visibles, las costuras abiertas en las axilas, la tela que sobra y cuelga en el pecho, sino también las que él mismo le ha inferido en los veinte minutos que pasan desde que lo desembala, engancho una manga con uno de los ángulos de la caja y rociando con un estornudo de leche chocolatada la “S” mal dibujada, por otra parte, que debería estallarle de tensión en los pectorales, así, pero al revés, cada vez que baja a patrullar la calle con su triciclo y se cruza con una pareja de militares, mínimo dos, porque alguna ley que

él ignora parece prohibir que los militares caminen de a uno, lo que lo deja estupefacto es el aspecto absolutamente impecable que esos uniformes lucen de frente, cuando avanzan hacia él, y de espaldas, cuando él deja de pedalear y vuelve la cabeza para mirarlos, planchados, limpios, parejos de color, perfectamente a medida, flamantes, como si acabaran de salir no de la tintorería, que mal que mal alguna huella habría dejado en ellos, sino de los talleres mismos donde los confeccionan. (68-69)

Con el paso del tiempo el niño “empieza” a ver, y a través de todo aquello que ve (y que antes tal vez ha pasado desapercibido) puede poner en marcha el sentido de las asociaciones, creando de paso formas sutiles de enunciar no solo el porvenir de la trama sino de la historia oficial. Esta vez el disfraz de Superman es el eje de la disección: no hay nada en ese traje exento a la aduana de la vista, y, sobre todo, a ser clasificado sin concesiones bajo el rótulo definitivo de la imperfección. De esa serie, fija para siempre en las fotografías de una época que sigue siendo “su” época, no es tan relevante aquello que de por sí ya es evidente: no se trata, en ningún caso, de ahondar en los muchos problemas de diseño, costura, calidad. Más bien se trata de tomar esos defectos, de revisarlos a profundidad, con el fin de ponerlos en un plano de indefensión en contraste con los trajes “perfectos” de los militares con los que se cruza en su triciclo –y repárese por un segundo en el verbo que el narrador emplea (“patrullar”) para referirse a aquel acto donde el niño constata la perfección de esos uniformes en comparación con las muchas “imperfecciones” del suyo (imperfecciones, claro, parece un eufemismo si se tiene en cuenta el estado “realmente” desprolijo del disfraz

descrito con tanto esmero después de tantos años). La perfección de los trajes de los militares incluso tiene la capacidad de “aniquilar” los cuerpos: el niño no los “ve”, no puede “verlos”; solo “ve” –detenidamente– uniformes “sin” cuerpos, como si su campo de percepción no solo le otorgara mucha más preponderancia sino también invalidara a su vez cualquier rasgo de corporalidad. El niño ve uniformes: los ve pasar, los ve de espaldas, y en ningún momento repara en los cuerpos de esos uniformes ya que únicamente “tiene ojos” (nunca antes mejor dicho) para determinar la perfección del planchado, de la limpieza, del color. Y esto no lo dice una sola vez: “A él, sin ir tan lejos, le basta con los uniformes. Nunca una arruga, una mancha, una solapa doblada. ¿Cómo es posible?” (74). Extrañeza ante semejante refinamiento, ante semejante nivel de perfección, el niño presentirá, en virtud de su manía por cazar al vuelo la menor “imperfección” del traje, que hay algo anómalo, sospechoso, inadecuado, en el uniforme militar del vecino que lo cuida mientras su madre se escapa a vivir la vida loca. No es el bigote, no es la voz del militar cuando canta canciones en italiano; es una “imperfección” en el uniforme, en uno de esos uniformes cuya marca distintiva suele ser la “perfección”. Esa carencia, por supuesto, lo delatará, y, al mismo tiempo, estará involucrada con esta serie de defectos de alta costura:

(...) aprovecha entonces para escrutar de arriba abajo el uniforme del vecino. Otra vez la misma fascinación, el encandilamiento, el estupor en que lo sumen esas telas lisas, homogéneas, limpias de la más mínima irregularidad, cuya tersura, que no es de este mundo, sólo se le ocurre comparar con la de la carrocería de metal, si es que hay metal, naturalmente, en Alfa Centauro, de las naves en las que viajan los in-

vasores. Y sin embargo, al segundo o tercer rastrillaje, sus ojos, después de subir y bajar, se dejan sorprender por una disonancia, algo que parece hacer ruido en el ruedo de la chaqueta, allí donde la mano del vecino abre y cierra una y otra vez esos dedos esbeltos y relucientes, evidentemente manicurados, sobre un juego de llaves. El forro de la chaqueta, descosido, deja escapar una lengua lánguida por debajo del ruedo. (76-77)

Con este descubrimiento, la serie de los uniformes llega a un punto culminante, o mejor, a un punto donde ya no hay retorno imaginable: el descubrimiento de “esa” imperfección en el forro de la chaqueta contiene en sí mismo el encanto de una ruptura. Desde luego, ruptura por partida doble: por un lado, invalida a partir de esa instancia (y para siempre) la serie sobre la cual se ha montado todo el sistema de imperfecciones, y, por el otro, le devuelve una cierta corporalidad a aquellos que portan los uniformes. Esta restitución del cuerpo se vislumbra en la mano del vecino y se cristaliza de manera inequívoca en los dedos de la mano: ¿esbeltos?, ¿relucientes?, ¿“manicurados”? ¿Esa es acaso la “estandarización” de los dedos de un “militar”? ¿O es más bien un atisbo de falsedad, de disfraz, de doble vida? Es posible que sea ambas cosas a la vez: esos dedos pueden ser, o podrían ser (en contra del cliché), los dedos de un militar –y con el trasfondo de la novela y el desenlace a la vuelta de la esquina constataremos que, en efecto, “podrían haber sido” los dedos de ese militar mítico, distinto, irrepetible, o sea, el militar “fuera de serie” (en este caso, la literalidad es rigurosa). De manera que hay imperfección, hay al fin “una” imperfección en “un” uniforme, porque lo que está detrás del hallazgo es algo mucho más determinante que

la ruptura de una manía afín a la alta costura. Quiero decir: “imperfección” significa “cuerpo” (sin la primera no es posible el segundo), y no precisamente “cualquier” cuerpo: significa, en concreto, “ese” cuerpo a doble página en *La causa peronista*.

A partir de aquí el sentido del disfraz, de la doble vida, se codificará en el pelo y el dinero, dos elementos cuya insignificancia resulta ser demasiado elocuente, en especial cuando se los “ve” (y “solo” se los puede “ver”) como “partes añadidas” de un disfraz, de una doble vida<sup>63</sup>. ¿Ponérselos o quitárselos? Este es la nueva cuestión. Por supuesto, algunos indicios hay en la primera entrega de la trilogía: “Su abuelo, que ya entonces, a sus cuatro, cinco años, suele saludarlo a su manera inmortal, asiéndole un gran mechón de pelo de la coronilla y tironeando de él con fuerza mientras le pregunta al oído: ‘¿Cuándo te vas a cortar este pelo de nena, me querés decir, mariconcito?’ (...)” (*Historia del llanto*, 26-27). Y, por otra parte, el dinero, sí, el fetiche dinero que, independientemente de su protagonismo nominal en *Historia del dinero*, ya ha jugado un papel destacado en la trilogía (como también el pelo, en las amenazas veladas del abuelo del protagonista, hace parte de *Historia del llanto*, y el llanto hace parte de *Historia del pelo*: llanto-pelo-dinero siempre entrelazados con

---

<sup>63</sup> Sin olvidar el “costado disfraz-doble vida” del llanto en asuntos sumamente comprometedores: “Lo ve llorar, y antes de que entienda con todas las letras por qué llora, antes de conectar todo lo que sabe de las convicciones políticas de su amigo, muy parecidas a las suyas pero, según la impresión que siempre lo ha torturado, tanto más convincentes, a tal punto que desde que lo conoce y se familiariza con su posición política, como ambos llaman a eso que por entonces es obligatorio tener, que nadie puede darse el lujo de no tener, siempre se ha sentido de algún modo como un impostor, el doble pálido de su amigo, el farsante que repite en un lenguaje débil, plagado de reflejos automáticos y fórmulas de segunda mano, todo lo que de labios de su amigo parece brotar en la lengua natural de la verdad –antes de conectar todo lo que sabe de su amigo con las imágenes que ve, que evidencian hasta qué punto sus convicciones políticas acaban de sufrir una herida de muerte, siente una ola de envidia que le corta literalmente el aliento. Él también quisiera llorar. Daría todo lo que tiene por llorar, pero no puede” (*Historia del llanto*, 83-84)

mayor o menor preponderancia de uno sobre los otros). Con estos trazos se esboza entonces esa articulación posterior del disfraz-doble vida. Así, revisemos un poco mejor el elemento pelo, cuya primera escenificación manifiesta retoma, refuerza, reproduce de manera más amplia, aquella escena fundacional que proviene de la entrega del llanto. Al fin y al cabo están otra vez inmiscuidos los mismos personajes:

(...) cuando su abuelo, en uno de los arrebatos de afecto viril que más parecen exaltarlo, le agarra al vuelo un mechón con una mano y amenaza cortárselo de cuajo con la tijera que forma con el dedo índice y el mayor de la otra, mientras una banda sonora improvisada con la lengua, *tzic, tzic, tzic*, adelanta la ejecución de lo que prometen los dedos, o cuando en una cola, en el correo, por ejemplo, el kiosco de revistas, la farmacia, alguien a sus espaldas quiere preguntar algo en voz alta, dice “¿señorita?” y después de unos segundos, al sentir el dedo del desconocido que acaba de hablar tecleándole un hombro, él se da cuenta de que lo han confundido con una mujer (...). (*Historia del pelo*, 16)

En lugar del disfraz-Superman surge el disfraz-pelo. Es decir: el pelo como elemento insustituible en la confección material del disfraz, del nuevo disfraz para encarar la época. Con el pelo, con el exceso de pelo, con la diversidad de cortes, tratamientos y cuidados, con las bromas monotemáticas de la familia, con los súbditos a sueldo que recluta en esa suerte de lotería kamikaze en la que se convierte la entrada a una peluquería, el nuevo disfraz recobra una cierta vitalidad para llevar a cabo exitosamente el “ocultamiento”. Es más: el pelo, con sus muchas metamorfosis, posibilita

sin duda el equívoco con el cual también se puede “ocultar”: con el pelo, con “su” pelo, nace el “otro”, el irreconocible, tanto para su madre, que tarda una inmensidad en advertir los cambios de *look*, como para su padre, que recién los nota no vacila en lanzarle un dardo venenoso:

Y así podría seguir, así de hecho sigue, adaptándose a su nueva personalidad, hasta que poco después se encuentra una tarde con su padre, una tarde como otras, como las tantas que han pasado juntos en los últimos tiempos, y volviendo del baño del bar donde acostumbran darse cita, su padre se sienta a la mesa, lo mira incrédulo y con un tono hostil, como de estafado, su padre, pelado desde los veinticinco años, es decir, en otras palabras, desde que tiene uso de razón, le pregunta a boca de jarro: “¿Se puede saber qué te hiciste en la cabeza?”. (*Historia del pelo*, 48)

Rutinario ejercicio de transformación sin fecha de caducidad (y tal vez por eso mismo capaz de repetirse ad infinitum), los cortes periódicos de pelo son la base en la que deposita “todo” el éxito de su adaptabilidad. Si hay un “corte”, un “nuevo” corte, hay una “alteración”; “corte de pelo” en el fondo equivale a decir fin de ciclo, cese del flujo (capilar) dominante hasta entonces. Y también quiere decir “desajuste”: eso, más que cualquier otra aproximación, se esconde en cada “corte de pelo”. De modo que el desajuste cifra en sí mismo los mecanismos pertinentes de la adaptación (recuérdese: “adaptabilidad” quiere decir “sensibilidad”) dentro de las complejas condiciones del paisaje de la época. Adaptarse no solo es ser “otro” sino “otros”, en cualquier circunstancia, sin perder de vista el origen, o sea, el pelo. En esta misma línea,

la adaptabilidad posibilita ciertas condiciones de pertenencia: con ese pelo, o sea, con “ese” corte de pelo, se encienden las alarmas asociativas a través de las cuales se suele catalogar o etiquetar o señalar; esencialmente el pelo (mucho o poco, corto o largo) delata un determinado posicionamiento o (para decirlo con una palabra harto afín a los setenta) una determinada militancia. Pelo = pertenencia.

Así, con el “factor pelo” como salvoconducto, el protagonista se sumerge entonces en el cauce de los setenta, ya que es a allá adonde puede volver cuando decide ser “otro” en sus recuerdos: “No es actor, no lo ha sido nunca –salvo los cuarenta segundos que dura el funesto desfile que acaba con su reputación entre los miembros del elenco de Shakespeare para estudiantes secundarios–, nada le parece más ajeno a su naturaleza o sus deseos. Pero lo tienta la época” (*Historia del pelo*, 146). En concreto, la actuación no es la salida (y no precisamente porque el “clima actoral” sea dominante), o al menos no es la salida “razonable” si no se apuesta todo a la “adaptación”, a esa posibilidad constructiva de ser o poder ser “otro” a través de la transformación intrínseca del “corte de pelo”. ¿Ponérselo o quitárselo? ¿Quitárselo o ponérselo? Sea cual sea la elección, el corte contiene en sí mismo los ecos de un disfraz.

Quiero decir: de un simulacro socialmente aceptado de disfraz: “La única peluca que tengo yo la tengo puesta. Es ésta’, y se apunta al pelo con el dedo índice, como si fuera el caño de un revólver. El veterano lo mira con una intensidad nueva, como miraría a alguien que acabara de quitarse una máscara” (*Historia del pelo*, 151). Si el símil no es inocente sino productivo solo puede ser por una razón: en esta última instancia la cuestión fundamental “ya” se enuncia con pleno sentido, de modo que “todo” se reduce a “ponerse o quitarse” la máscara, sin desconocer en ningún momento una suti-

leza de la variación, es decir: el pelo no “es” una máscara sino más bien opera “como” una máscara. En esta misma línea argumentativa valdría la pena considerar el siguiente razonamiento de Beatriz Sarlo que se desprende de una apreciación de lectura de Paul de Man:

En sus estudios sobre Rousseau (agrupados en *Alegorías de la lectura*), de Man afirma que la conciencia de sí no es una representación sino la “forma de una representación”, la figura que indica que una máscara está hablando. Habla el personaje (*persona*, máscara del teatro clásico), que no puede ser medido en relación con la referencia que su mismo discurso propone; ni puede ser juzgado (como no se juzga al actor) por su sinceridad, sino por su presentación de un estado de “sinceridad”. En consecuencia, esa máscara no está ligada por ningún pacto referencial; no hay parecido que pueda juzgarse esencial a su discurso ni probarse a través de él. (*Tiempo pasado*, 39)

Con este delicado malabarismo verbal urdido por Pauls (previo gesto de suicida con un dedo apuntando a la cabeza), concluye el ciclo del pelo, del elemento pelo a través del cual se ha construido un cierto pozo sin fondo donde reposan los restos insepultos de aquella peluca de la época. ¿Ponérsela o quitársela? A estas alturas la respuesta no tiene mayores consecuencias dramáticas, excepto por una cuestión no del todo menor: la peluca tiene “precio” –y nadie puede “calcularlo”. ¿Cuánto vale “esa” peluca? Ni siquiera un experto en la materia, de los muchos con los que el protagonista se ha cruzado, podría animarse a pronunciar una cifra. Nadie sabe, nadie puede saber, nadie sabrá “nunca” cuál es el precio –y esta “incógnita invaluablemente

atemporal” condiciona en sí misma el verdadero “valor” de la peluca. ¿Cuál es, pues, el precio de ese “valor histórico”? Al fin y al cabo ya no se trata de entablar una relación dentro de las normas elementales del mercado, sino más bien de descifrar si esa peluca, cuya elementalidad cosmética encierra en clave la complejidad de toda una época, nunca podrá ser “valuada”. ¿Tiene o no tiene valor? Y si lo tiene, ¿cuál es el precio? Nadie puede calcularlo. Y esa incógnita, como un cierto silencio infinito e incómodo, valoriza a su vez el sentido de la época, o sea: ¿cuánto vale –en términos históricos– los años setenta en la Argentina? ¿Cuál es su “valor”? ¿Cómo se puede “calcular”? A eso conduce en el fondo semejante “dilema mercantil” con apariencia de insignificancia, ya que tanto la peluca como los años setenta tienen sin duda un valor (no quisiera incurrir en el desliz verbal de decir “una importancia”), y ese valor, sea cual sea, no se puede tasar como se tasa cualquier tipo de mercancía convencional. En esta instancia, entonces, el problema no consiste en afirmar o negar que haya un valor; el problema, la dificultad productiva, consiste más bien en ratificar la imposibilidad de valuarlos a partir de su especificidad: en efecto, tanto la peluca como los años setenta no valen por lo que son sino más bien por lo que representan –y es precisamente esa diversidad de sentidos de representación los que no pueden llegar a ser “valuados”: “Cómo hace la cúpula guerrillera, una vez capturado el objetivo, como se dice en la jerga militar que hace furor por entonces, para calcular el monto a pedir. ¿Qué criterios siguen, a qué estimaciones se atienen, cómo razonan esa peripecia contable?” (*Historia del dinero*, 83). Por supuesto, el sentido de representación tiende a problematizar al mismo tiempo el “valor” del dinero, tal como resplandece, desde diversas perspectivas, en la última entrega de la trilogía, donde la volatilidad de este

elemento del mercado sin duda marcará la economía de una época ya de por sí bastante volátil.

Gran territorio de incertidumbres financieras, *Historia del dinero* anuncia en sus primeras páginas el modo en que el dinero se inserta simultáneamente en buena parte de las economías caseras, casi todas alteradas por la norma conjunta disfraz-doble vida. Basta repasar el comienzo singular de la novela, cuando el niño, ya de quince años, ve por primera vez a un muerto. Es un amigo del segundo marido de su madre, y la repulsión que siente al verlo en el ataúd es idéntica a la que sintiera cuando lo conoció ocho años atrás. Ese fue el inicio de un desagrado permanente, indeclinable, fiel, donde el repudio simplemente se concentraba mucho mejor dependiendo de los decorados repulsivos de aquella casa veraniega. Pero el desagrado también dispara una sospecha productiva: ¿Quién era “ese” tipo? ¿Y por qué murió en “esas” circunstancias? No es un mal punto de partida para un niño adiestrado con el don punzante de la vista, siempre atento a las variantes externas: “Lo ve de traje, ve esa cara rejuvenecida por la higiene fúnebre, maquillada, la piel un poco amarillenta, con un brillo como de cera pero impecable, y vuelve a sentir la misma antipatía rabiosa que lo asalta cada vez que le ha tocado cruzárselo” (*Historia del dinero*, 9). Y el desagrado va in crescendo: “(...) no es el tono atiplado de su voz, ni sus nervios frágiles, siempre en carne viva, ni los aires de importancia con que toma la copa de vino por el tallo y la hace girar sobre el posabrazos del sillón. No son sus anteojos de sol, ni sus pulóveres de hilo claro anudados al cuello, ni sus mocasines con hebilla (...)” (*Historia del dinero*, 13). De alguna manera todas estas particularidades de la etiqueta y el buen vestir no valen “nada” en su zona de repudio en comparación con la forma en

que el muerto masticaba un buen puñado de crostines. Quizás esta sea realmente la “gran” postal, es decir, la postal encandiladora que teme volver a ver –“sobre todo” ahora que el tipo está muerto. Así, el niño, o mejor, el adolescente de quince años, continúa reordenando con asombro la serie visual del desagrado. Es natural: todavía recuerda “muchas” cosas desagradables del muerto:

(...) el *blazer* azul con su escudo bordado en oro colgado del respaldo de una silla, el paquete de cigarrillos con el Dupont de plata maciza encima y el *attaché* de cuero marrón rojizo con sus iniciales marcadas a fuego, al estilo yerra, que lleva siempre con él, que dicen que lleva con él incluso la mañana en que aborda el helicóptero rumbo a Villa Constitución y del que no queda rastro alguno cuando los cuatro buzos de la Prefectura, después de rastrillar medio Delta, dan por fin con el helicóptero y los cuerpos en el fondo del río San Antonio. (*Historia del dinero*, 17-18)

Misterioso detalle con aires sísmicos, el *attaché* pone en circulación el dispositivo dinero, garantizando de paso una “filiación absoluta” con la norma conjunta disfraz-doble vida. ¿Quién era “ese” tipo”? Esta pregunta parece inútil, o al menos ya no tiene la misma incidencia inicial. A partir de la incorporación del *attaché* al relato solo vale la pena resolver dos cuestiones: ¿Cuánta plata había “en” el *attaché*? Y lo que es aún más relevante: ¿Para qué era “esa” plata? Con esto se despliega el mapa de las murmuraciones, de los chismes, de las conjeturas alrededor de ese último viaje del tipo rumbo a aquella fábrica en huelga, y del repertorio especulativo apenas dos alternativas sobreviven con suficiente solidez: con esa plata iba a “apaciguar” a los huel-

guistas enardecidos, o, por el contrario, iba a “pagar” para que los huelguistas fueran exterminados. Entre estas dos alternativas se eleva, se bordea, se mueve el silencio de la trama, y a su vez se revisa en voz baja ciertas prácticas comunes en los años setenta. Asimismo la irresolución de este interrogante se encuentra estrechamente relacionada con otro costado del dinero, o, si se quiere, de los raros usos del dinero, es decir: el precio (como ya dije arriba) que tiene un secuestrado: “Si son todos ricos, ¿por qué piden por unos setecientos mil y por otros dos millones y medio? ¿Piden lo que creen que el enemigo puede pagar o piden lo que necesitan para reabastecerse de armas, equipos de comunicación, vehículos, aguantaderos, o para distribuir alimentos y ropa en villas de emergencia y páramos rurales, o para planear acciones futuras?” (*Historia del dinero*, 83-84). ¿Quién sabe? Nadie puede saberlo, y “justamente” por esa carencia, por ese vacío absoluto, por esa incertidumbre, la novela estimula con las leyes de la ficción la problemática de una época marcada por la falta de respuestas. Hay preguntas, claro, hay muchas preguntas todavía. Pero son preguntas “sin” respuesta (¿acaso no son esta clase de preguntas las únicas que una novela debe incorporar?), lo cual no quiere decir que no sean adecuadas a la hora de analizar con detenimiento ese momento histórico. Por supuesto, lo inquietante no es el análisis sino los “componentes formales” con los que se lleva a cabo dicho análisis, o sea: la forma estratégica con la cual se apropia de un “hecho histórico” (esta vez de carácter general) y lo pone en el centro del relato con el único fin de recubrirlo a continuación con un manto de nimiedades de variada naturaleza, o, si vamos a ser un poco coherentes con la argumentación, con su disfraz particularmente discreto.

En esta línea adquiere entonces cierta notoriedad el elenco de personajes, todos hechizados por el magnetismo de la plata, y capacitados de una manera excepcional para “encubrir” sus vidas como cualquier artista de la duplicidad. Al fin y al cabo la pasión por el dinero es en realidad una ruta de escape hacia la consolidación de una doble vida: el niño-adolescente feliz de ser “mayor” (sin serlo aún) para pagar “deudas”, en especial cuando esas deudas no son tuyas, y obsesionado al mismo tiempo con el procedimiento por medio del cual “camufla” la compra de *La causa peronista*. O sea: el dinero como un medio múltiple, tergiversador, incandescente, con el que puede ser “otra” persona, tal vez la única persona que en realidad quiere ser. Sin dinero, claro, sin ese “préstamo bondadoso” de la caja menor de la economía familiar, el protagonista no habría comprado jamás ni un solo ejemplar de *La causa peronista*, lo cual equivale a decir que no habría podido llevar a cabo su complicada educación sentimental en los cuarteles literarios de la doctrina izquierdista (y digo “complicada” porque ese tipo de “educación” siempre ha sido, sobre todo en los años setenta, hechizados todavía por el fulgor iridiscente de los sesentas –con los coletazos de la Revolución Cubana, del mayo del 68, etcétera<sup>64</sup>–, una cuestión altamente “sensible”), ni mucho menos contemplar en el horizonte la tentación encandiladora de ser otro.

---

<sup>64</sup> En relación con la visión de Beatriz Sarlo acerca del “clima de autoritarismo” de la Argentina de los años sesenta, Jorgelina Corbatta comenta: “(...) ‘los intelectuales argentinos de izquierda’ creyeron encontrar una síntesis entre la Revolución Cubana, el 68 francés, la Revolución China y la noción de Tercer Mundo todo lo cual ‘permitiría producir una lectura diferente del peronismo desde la izquierda’. Aclara: ‘El peronismo, entonces, es leído en clave de movimiento de liberación revolucionario, y metafórico echando mano al inventario sugerido por las revoluciones tercermundistas’. Y es en medio de la euforia de los sesenta, en ese *clima de último capítulo*, como lo llama, donde tiene lugar la legitimación de la violencia junto con una creciente ‘desvalorización de la democracia que –reconoce Sarlo– demostró ser tan ignorante como suicida’” (“Veinte años después: Beatriz Sarlo y la cultura de la resistencia en Argentina durante la Guerra Sucia”).

¿Disfraz-doble vida? Evidentemente, esa ha sido la tendencia de los protagonistas de la trilogía; basta repasar con mayor detenimiento –y no de manera tan escueta como lo he hecho ya en algunos pasajes de este segundo capítulo– la vida (o mejor: la “doble vida”) de los otros implicados: la abuela, el abuelo, el padre. ¿Qué “son”? Es decir: ¿Qué “quieren” ser? En primera instancia, otros; y en segunda, dejar de ser lo que han sido (y en este deseoso intercambio sucesivo de personalidades no solo se muestran partidarios, como ya lo he demostrado, de las virtudes del disfraz sino del poder de Don Dinero). ¿O acaso sin ahorrar el dinero suficiente podría comprar la abuela la maquina milagrosa que le permita acceder al cambio de imagen? Ser otra: eso quiere la abuela. Ser otra “ante” ella y, también, “ante” su esposo, que por las leyes del equilibrio dramático (o financiero) no quiere en cambio “ahorrar” nada, ni un solo peso, sino “vender” todo lo que tiene y empezar entonces con ese capital una vida maravillosa (la otra vida, la vida “real”). Ser otro: eso quiere el abuelo. ¿Y la madre del protagonista? Oculta tras las ilusiones de cualquier millonario en ciernes, sueña una y otra vez con la construcción de una casa frente a la costa uruguaya, donde, dicho sea de paso, despilfarra lo poco que le queda tanto en materia económica como afectiva. Ser otra: eso quiere la madre. Finalmente está la figura del padre, sobre la que los estragos del dinero también recaen con toda su eficacia. Aficionado al juego, el padre del protagonista siempre carga un grueso fajo de efectivo en los bolsillos, ya sea para solventar sus aficiones o para pagar un costosísimo viaje en taxi en compañía de su hijo. ¿Cuánto carga? ¿Cuánta “plata” hay en ese fajo? ¿De dónde procede? ¿De una noche afortunada en los casinos brasileños? ¿De otros negocios secretos? ¿De dónde? Y ¿por qué carga esa cantidad monumental de efectivo cuya cifra exacta nunca se de-

vela? ¿Por qué carga en “su” bolsillo “todo” lo que al parecer tiene, todo su “capital”? Esta serie de incertidumbres que la novela se resiste a revelar se conecta de manera transversal con la “gran duda” que rodea al dueño del *attaché*. En ambos casos la evidencia salta a la vista: hay plata, hay “demasiada” plata, y no se sabe, no se sabrá nunca, de dónde proviene ni mucho menos qué clase de uso se le puede dar. Esto no quiere decir que haya un cuestionamiento pedagógico sobre los modos del dinero en la sociedad de los años setenta (cómo se usa, cómo circula, cómo se pierde), sino, más bien, una reafirmación de la “lógica del dinero” en la consecución exitosa de una doble vida. Si hay dinero (mucho o poco), debe ser suficiente para dar el salto y convertirse en otro.

De modo que ante la irrealización, ante la imposibilidad de no llegar a ser jamás quien se es, se impone una suerte de enmascaramiento providencial: ser otro “sin” disfraz, ser “otro” en sociedad mientras la crisis de la identidad se afianza en privado. Esclavos de las representaciones, de la actuación social, todos los personajes se mueven por la novela con la máscara al alcance de la mano, no vaya a ser que la máscara no esté lista para ser usada en cualquiera de los climas mundanos donde se sienten como peces en el agua. Enmascaramiento e impostura, todos los personajes de la trilogía son hijos naturales de la norma conjunta disfraz-doble vida; frente a ese atributo de consanguinidad, todos se rinden con piadosa obediencia. Y por esta vez está bien que así sea ya que es un comportamiento consecuente con el “mayor”, el “mejor” disfraz, cuya preponderancia pasa más bien desapercibida en virtud de su posición estratégica dentro de la obra general.

En efecto, la trilogía no empieza (ni puede empezar) cuando el niño protagonista atraviesa la puerta-ventana vestido con el disfraz de Superman. De hecho, hay otro comienzo, otro comienzo con otra “intención”, con otra “dinámica”, con la “dinámica cifrada” en el subtítulo de *Historia del llanto*: ese es el “mayor”, el “mejor” disfraz, y no se puede no reparar en esas dos palabras: “Un testimonio”. Si no se tienen en cuenta “antes” de comenzar a leer el “falso comienzo” o el “comienzo verdadero”, no se podrá entender jamás la obra, ni muchísimo menos se podrá calcular su alcance literario. ¿Un testimonio? O aun mejor: ¿Qué clase de “testimonio” se podría asociar con la trilogía de Alan Pauls? Evidentemente, no se podría realizar ninguna clase de asociación, a juzgar por ciertas definiciones más o menos canónicas del género, tal como se desprende de las aportaciones de Paul Ricœur, John Beverley o Beatriz Sarlo. En este sentido los componentes esenciales del testimonio para Ricœur, según Josefina Cuesta, serían tres: “1) La aseveración del hecho y la certificación de su autenticidad; 2) La especificidad del testimonio; 3) La auto-designación y acreditación” (“Los componentes del testimonio, según Paul Ricoeur”). Ninguno de los tres hace parte del sistema novelístico de Pauls. ¿O “algo” se asevera en las tres entregas de la trilogía? ¿O hay “algo” que pueda “certificar” la autenticidad de algún “hecho”? A lo sumo hay una sutil apropiación de un “hecho histórico” —el secuestro y asesinato del general Aramburu—, cuyo último fin no es precisamente aseverarlo o certificarlo sino, más bien, deformarlo con una serie de procedimientos (tal como lo he demostrado en el análisis previo) a través de los cuales puede seguir siendo reconocido como parte de una realidad específica: el principio de los años setenta en Argentina. No hay nada más, ningún otro gesto heroico digno de ser mencionado. En

cuanto al segundo componente, Cuesta sostiene: “En segundo término, pero íntimamente relacionado con el anterior, está la especificidad del testimonio, consistente en que la aseveración de la realidad es indisociable del sujeto que testimonia y de la atribución a sí mismo del recuerdo” (“Los componentes del testimonio, según Paul Ricoeur”). Nada –absolutamente nada– asevera Pauls, excepto una cosa: esa época solo es “su” época porque ha sido capaz de crear una significativa constelación fetichista (llanto-pelo-dinero) con la cual ha podido “leerla”. Leer quiere decir “volver” (y adviértase en el siguiente comentario una crítica mordaz a las novelas testimoniales “puras”): “Lo tienta la posibilidad, que las novelas suelen delegar en una serie de máquinas complicadísimas, llanas de riesgos y no necesariamente eficaces, de volver a una época que venera y que siente que no vivió, o que hubiera querido vivir de otro modo, con otra edad, o quizás sólo con otro corte de pelo” (*Historia del pelo*, 146). Esa es su verdadera “política literaria”. De ahí que no haya mucho más que agregar en cuanto a la “auto-designación” y la “acreditación”: Pauls, sobra decirlo, no tiene el menor deseo de constatar su presencia en el hecho narrado y mucho menos tiene la pretensión de ser un testigo fidedigno, uno de esos testigos “excepcionales” a los que se les pueda “creer” –aunque se le cree porque la verdad del “hecho histórico” no coincide con la verdad de la realidad sino con la verdad de la ficción. John Beverley, por otra parte, esboza la siguiente definición:

Un testimonio es una narración –usualmente pero no obligatoriamente del tamaño de una novela o novela corta– contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una “vida” o una vi-

vencia particularmente significativa (situación laboral, militancia política, encarcelamiento, etc.). La situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha. (“Anatomía del testimonio”)

Con la definición de Beverley hay una total falta de sintonía: la obra en cuestión de Pauls, cuyo subtítulo genérico es “Un testimonio”, no está escrita en “primera persona”, tal como ordenan los cánones (un narrador-protagonista-testigo de su propio relato, como lo evidencia la lista de títulos citados por Beverley en su artículo), sino en “tercera persona”. Esta decisión condiciona el sentido de la obra ya que el subtítulo anticipa una convención protocolaria que la novela misma no sigue<sup>65</sup>. Asimismo se puede asegurar que la “unidad narrativa” no se concentra en una “vivencia particularmente significativa”: el niño protagonista de *Historia del llanto poco a poco* empieza a perder relevancia en el relato general, hasta el punto que sus parientes y amigos muchas veces lo desplazan a un segundo plano, tal como ocurre en *Historia del pelo* (hacia el final de la novela, justo después de la aparición de la peluca, el niño-adolescente-adulto es anulado de la narración en virtud de las vicisitudes del veterano, con el que se reencontrará tras una separación, en absoluto escandalosa, de casi

---

<sup>65</sup> Sobre el uso de la tercera persona en la novela testimonial *The Little School* de Alicia Partnoy, Beatriz Sarlo comenta: (...) empieza con el relato de la captura de Partnoy contado en tercera persona, de modo que la identificación esté mediada por un principio de distancia. Y casi en la mitad del libro, otro texto en tercera persona vale como una especie de corte en el movimiento de identificación autobiográfica; la tercera persona es un compromiso con lo específico de la situación y no simplemente con lo que ella tiene de individual” (*Tiempo pasado*, 71). Indudablemente, este mismo comentario podría ilustrar la postura de Pauls con respecto a las disposiciones narrativas propias del género testimonial.

25 paginas) o en *Historia del dinero*. Dice Beverley: “el eje del testimonio no es tanto el ‘héroe problemático’ de la novela –para recurrir al concepto de Lukács– sino una situación social problemática que el narrador testimonial vive o experimenta *con otros*” (“Anatomía del testimonio”). No considero que los “traumas” del llanto, del pelo, del dinero se puedan considerar como parte de una “situación social problemática”, ni tampoco considero que la forma en que el niño lidia con sus propios traumas haya involucrado sustancialmente a los “otros”. Nada de esto se cumple en la obra en cuestión de Pauls. De ahí que el subtítulo no sea más que una jugada maestra a la hora de “cuestionar” el género testimonial, y asimismo un truco irónico por medio del cual la norma conjunta del disfraz-doble vida anticipa los parámetros novelísticos sobre los cuales operará. En el contexto panorámico de la trilogía la cuestión del subtítulo se reduce a la siguiente fórmula: “Un testimonio” = “Un disfraz”. En esa equivalencia subyace la intensidad de la doble vida, es decir, del doble presente. O más exactamente de un “gran” presente donde la imposibilidad de determinar, de recuperar, de adecuar el tiempo, señala de inmediato ciertas conexiones inherentes con el anacronismo. Con razón Sarlo apunta:

El testimonio puede permitirse la anacronía, que se compone con lo que un sujeto se permite o puede recordar, lo que olvida, lo que calla intencionalmente, lo que modifica, lo que inventa, lo que transfiere de un tono o género a otro, lo que sus instrumentos culturales le permiten captar del pasado, lo que sus ideas actuales le indican que debe ser enfatizado en función de una acción política o moral en el presente, lo que utiliza como dispositivo retórico para argumentar, para atacar o

defenderse, lo que conoce por experiencia y lo que conoce por los medios, que se confunde, después de un tiempo, con su experiencia, etcétera, etcétera. (*Tiempo pasado*, 81)

En el caso específico de Pauls, el anacronismo estaría configurado a través de dos operaciones simultáneas, o, si se quiere, de dos paradojas con las cuales pone de manifiesto su “compromiso” con el género testimonial. Formalmente, hay unas pruebas contundentes en *Historia del llanto* (estas pruebas, junto con el subtítulo, enmarcarían su posicionamiento estético a lo largo de la obra), derivadas en concreto de la utilización de aquellos corchetes con puntos suspensivos con los cuales se interrumpe esa sensación de continuidad. Dice Pauls: “Es un libro raro en ese sentido, porque persigue cierto ideal de ser leído de un tirón, como si la fantasía del libro fuera estar escrito con una sola frase” (“Del ’73”). Que el ideal de lectura sea la ininterrupción consciente quiere decir que aspira a cancelar cualquier transición, cualquier clarificación alrededor del tiempo por aquella fantasía formal de ser “leído” como si fuera una sola frase. Así, invalida la rivalidad entre pasado y presente, ya que la textura de este libro en particular y de la trilogía en general indicaría que no hay ruptura: el tiempo se articula entonces alrededor de una especie de presente perpetuo, sin cortes, sin fisuras, indivisible, donde el presente del pasado “traduce” el presente del presente (y viceversa). Este flujo de presente está asimismo inscripto en el recurso de los corchetes: algo, una parte del relato, de ese relato continuo, ha sido “descartado” de la narración, lo cual convierte la totalidad del texto en un campo minado, como bien señala Pauls, sobre el cual predomina la sospecha: “Incluso esas lagunas que hay en el texto, que aparecen bajo la forma de corchetes con puntos suspensivos, que funcionan también

en relación con la idea del género del testimonio. Partes del texto que no se consideran relevantes y que han sido omitidos, pero que aun así despiertan una curiosidad: ¿y si lo que se eliminó en realidad fuera mucho más pertinente que lo que se dejó? (“Del ’73”). No se trata de medir la relevancia del material descartado sino más bien de constatar una vez más el vínculo con el anacronismo, ya que lo que ha quedado fuera (sea o no sea relevante) “también” hace parte del gran presente perpetuo, de ese gran presente que, aunque no esté a disposición del lector en virtud de un deliberado ocultamiento, sigue estando atado a la narración. Con razón Berger sostiene: “If we can see the present clearly enough, we shall ask the right questions of the past” (16). O para decirlo con Agamben:

(...) el contemporáneo no es sólo quien, percibiendo la sombra del presente, aprehende su luz invendible; es también quien, dividiendo e interpolando el tiempo, está en condiciones de transformarlo y ponerlo en relación con los otros tiempos, leer en él de manera inédita la historia, “citarla” según una necesidad que no proviene en absoluto de su arbitrio, sino de una exigencia a la que él no puede dejar de responder. Es como si esa luz invisible que es la oscuridad del presente, proyectase su sombra sobre el pasado y este, tocado por su haz de sombra, adquiriese la capacidad de responder a las tinieblas del ahora. (“¿Qué es lo contemporáneo?”, 22)

De esta última declaración hay al menos dos aspectos relevantes: por un lado, la necesidad de captar el sentido de aquellas zonas oscuras del presente para acceder así a las zonas oscuras del pasado y establecer a partir de esa instancia, de ese rito de

lectura del presente, un diálogo a través del cual surgirá una serie de correspondencias o divergencias entre las distintas épocas. Y, por otro lado, la obligación de darle a la lectura de la historia una dimensión renovadora, cuya renovación será a su vez parte de la renovación de la ficción, o, yendo inclusive un poco más lejos, de esa clase de ficción que aún en el presente latinoamericano “repiensa” o “recuenta” o “redimensiona” la historia con el fin de no circunscribirla exclusivamente al gueto de la *latinoamericanidad*.

## Conclusiones. Últimas radiaciones anacrónicas: hacia otro porvenir

Para terminar, el principio. O mejor: aquel principio que en estas últimas páginas deviene a su vez en un intento por ser un final. En este final se activa de nuevo aquel principio bartheano condicionado por la historia y el tiempo, o sea, por los vaivenes muchas veces contradictorios de la contemporaneidad alrededor de los cuales las fuerzas del pasado (¿lo viejo?) y del presente (¿lo nuevo?) gravitan con la dinámica de la simultaneidad. Sin concesiones, sin perder ni siquiera la materia de su especificidad, pasado y presente, presente y pasado confluyen en una instancia de la historia: una instancia sin duda “decisiva” aunque no sea “novedosa” ya que dicha “confluencia histórica” (¿otro modo de decir anacronismo?) no alberga en su esencia la pretensión de ser calificada como “nueva” dentro del espacio cronológico. Quiero decir: “último” no significa “nuevo”; “ultimo” significa (casi siempre) más “viejo” que “lo viejo” –y de esta inversión, de esta oscura dialéctica de lo actual se puede deducir más bien que “lo viejo” (casi siempre) sigue siendo más “nuevo” que lo “nuevo”. Esta disyuntiva subyace en el fondo del principio bartheano alrededor del cual opera la(s) poética(s) del anacronismo de Alan Pauls. Vuelvo, por penúltima vez, a Barthes:

Puedo decir sin mentir que Marx, Mallarmé, Nietzsche y Freud vivieron veintisiete años juntos. Incluso se los habría podido reunir en alguna ciudad de Suiza en 1876, por ejemplo, y habrían podido –último indicio del Vivir-Juntos– ‘discutir juntos’. Freud tenía entonces veinte años, Nietzsche treinta y dos, Mallarmé treinta y cuatro y Marx cin-

cuenta y seis. (Uno podría preguntarse cuál es hoy el más viejo). Esta fantasía de la concomitancia quiere alertar sobre un fenómeno complejo, poco estudiado, a mi entender: la contemporaneidad. ¿De quién soy contemporáneo? ¿Con quién vivo? El calendario no responde bien. Es lo que indica nuestro pequeño juego cronológico –¿a menos que se transformen en contemporáneos ahora? A estudiar: los efectos de sentido cronológico (cf. ilusiones ópticas). Se desembocaría quizás en esta paradoja: una relación insospechada entre lo contemporáneo y lo intempestivo –como el encuentro de Marx y Mallarmé, de Mallarmé y de Freud, en la mesa del tiempo. (*Cómo vivir juntos*, 20)

¿Cómo vivir juntos “en” el tiempo? O (para decirlo con Agamben) ¿cómo “ser” contemporáneos? Estas cuestiones serían en cierto sentido un compendio de la serie de problemas que la obra de Pauls enfrenta, acecha, interroga en cada una de sus reformulaciones; de ahí que hayan sido el eje virtual alrededor del cual se estructura el presente trabajo en sus sucesivas indagaciones. ¿Cómo vivir juntos “en” el tiempo? ¿Cómo “ser” contemporáneos? ¿Cómo conciliar aquellos “supuestos opuestos” de apariencia irreconciliable dentro de una misma temporalidad? ¿Acaso no sería esta forma refinada de la conciliación lo que definiría las convenciones de la narración en Alan Pauls? Tal vez la mejor manera de ilustrar en estas conclusiones una respuesta conjunta se encuentra condensada en el problema del primer capítulo (primera poética), cuyos ecos se expanden a lo largo de los siguientes dos capítulos del trabajo. En efecto, el primer capítulo, “Cruces diagonales: los modos del discurso crítico en el discurso literario”, se concentra en las diversas apropiaciones de los discursos críti-

cos/teóricos dentro del sistema narrativo de Pauls, ya que de alguna manera no solo son el “fundamento” sino el “centro hegemónico” que posibilita la narración. Hay narración, sugieren las obras de Pauls, porque el dispositivo interno de la ficción se activa a través de las sutiles apropiaciones de los protocolos propios del discurso crítico. ¿Novelas? ¿Ensayos? ¿Novela con forma de ensayo? ¿Ensayo con forma de novela? Sea cual sea la categoría, Pauls no quiere privarse del placer de poner en tensión los procedimientos de la narración: hacia esa encrucijada productiva, hacia ese límite radical conduce la experiencia literaria. En este sentido no resulta sorprendente que el ensayo sea el género dominante ya que todo, como ya ha sido dicho, de acuerdo con Adorno, se puede decir. Por supuesto, no se trata de “volver a decir” lo que ya se ha dicho; se trata, más bien, de “pensar”: el pensador que no puede dejar de pensar/narrar es la figura clave que emerge de estas apropiaciones del discurso crítico. Estas manifestaciones sintomáticas son latentes en la “obra narrativa” de Pauls, cuyos “brotes críticos” son ya indisimulables en sus primeras obras –*Wasabi* (1994) y *El coloquio* (1990)– gracias a la sólida irrupción de un crítico-pensador-narrador, es decir, de un escritor que no duda en codificar su “discurso narrativo” con el único objetivo (o, como Barthes dijera en *El placer del texto*, con la única “pasión”) de seguir pensando. Pensar y narrar, narrar y pensar, y en el medio de este intercambio de funciones (¿realmente se trata de un “intercambio”?) se encuentra instalado el discurso crítico con el que de paso cuestiona las “leyes de la narración convencional” a través de ese incesante ejercicio del pensamiento: “pensar” cómo se narra sin dejar de “narrar”, o, si se quiere, “narrar” cómo se piensa sin dejar de “pensar”. En definitiva, ¿cómo lleva a cabo el crítico-pensador-narrador Pauls estas operaciones en la ficción

con los recursos propios del discurso crítico? Esta constatación se cristaliza en las obras analizadas en este capítulo, donde a través de la incorporación del concepto de estilo (estilo, siguiendo los planteamientos de Deleuze, sería “un agenciamiento de enunciación”) Pauls no solo exhibe sus dotes de narrador-crítico o crítico-narrador, sino, sobre todo, sus destrezas como lector, como lector multidisciplinario capaz de transformar sus lecturas en herramientas creativas dentro de la narración, sin desconocer en ningún momento (a la inversa de Borges), que cada discurso disciplinario tiene sus propios códigos, su propia especificidad, y, por lo tanto, se resiste a incurrir en el vicio saludable de la mala lectura (como Borges), es decir, a leer un tratado filosófico o un manual de matemáticas o la Biblia como prolongaciones de la ficción. Para Pauls, los códigos disciplinarios se cumplen, lo que no quiere decir que no se puedan incorporar, en su misma esencialidad, dentro del discurso ficcional. Es en este modo de leer donde resulta fructífero establecer en primera instancia quiénes son los contemporáneos de Pauls y constatar a su vez que no hay litigios a la hora de convocar a Kafka, a Foucault, a Beckett, a Blanchot. Este modo de leer tiene por supuesto una prolongación, o, si se quiere, una segunda lectura, la cual configura los límites del siguiente capítulo. En este sentido, la lectura (el modo de leer del crítico-pensador-narrador-Pauls) complejiza aún más la contemporaneidad a partir del concepto de parodia, ya que los presupuestos convencionales de la narración se desmoronan, se anulan, se invisibilizan en virtud de las delimitaciones del género. De ahí que *El pudor del pornógrafo* no “solo” se constituya por medio del “procedimiento epistolar”, ni *El coloquio* “solo” reconfigure o replantee o actualice las vertientes históricas del género policial. Como bien señala Todorov: “Se podría decir que todo gran libro establece la

existencia de dos géneros, la realidad de dos normas: la del género que transgrede, que dominaba la literatura anterior, y la del género que instauro” (“Tipología de la novela policial”). Por eso Tinianov apunta: “De esta manera, la parodia realiza una tarea doble: 1) la mecanización del procedimiento determinado, y 2) la organización del nuevo material (a este nuevo material pertenece también el viejo material mecanizado)” (169). Estas desarticulaciones o reformulaciones que ejerce la parodia enfatizan a su vez las tensiones de la tradición literaria. Después de todo, la parodia se consagra, en definitiva, como ese punto de inflexión por medio del cual se consolidan las múltiples transformaciones de la serie literaria. En otras palabras: la parodia inscribe en el interior de su dinamización el problema de la evolución ya que cancela de plano cualquier “linealidad”, cualquier tipo de “progresión coherente”. Por eso la evolución literaria, según Shklovski, no se puede plantear en términos de “padres e hijos”, de hermanos “mayores” y “menores”, sino, más bien, como un extraño campo de afinidades donde su pueden congeniar aquellos “supuestos opuestos”. Con razón Piglia señala: “(...) la parodia hace ver el anacronismo. (...) Para mí hay parodia porque hay cambio de función. Quiero decir: a partir de ahí es posible estudiarla” (“Parodia y propiedad”, 64). De modo que la parodia en Pauls se constituye alrededor de las nociones de “género”, “tradición”, “evolución”, con lo cual se estaría intensificando aún más su pertinencia dentro de la contemporaneidad, o, mejor dicho, dentro del principio de anacronismo enmarcado ya en el título del presente trabajo. ¿Cómo “ser” contemporáneos? ¿Cómo vivir juntos “en” el tiempo? ¿Cómo –en síntesis– “desarmar” y “rearmar” el concepto de parodia en el último capítulo de este trabajo a la luz de su proximidad vertiginosa con la política, el testimonio y los años setenta en Argentina? Evidentemente, hacia allá se desplazan los ecos encubiertos de la parodia,

Evidentemente, hacia allá se desplazan los ecos encubiertos de la parodia, del discurso crítico, del lector que piensa mientras narra (o viceversa).

En efecto, *Historia del llanto* (2007), *Historia del pelo* (2010) e *Historia del dinero* (2013) cuestionan ciertos pasajes de la historia reciente de Argentina a través del “género testimonial”, donde el llanto, el pelo y el dinero –elementos de representación engañosamente fútiles– configuran en concreto los límites del “escenario político” en el cual se lleva a cabo la revisión. Dice Rancière: “La política consiste en reconfigurar la partición de lo sensible, en traer a escena nuevos objetos y sujetos, en hacer visible lo que no lo era, en transformar en seres hablantes y audibles a quienes solo se oía como animales ruidosos” (76). Si la política es el arte de lo posible, la literatura sería sin duda su antítesis. Y sin embargo esto no invalida que la ficción y la política se puedan compenetrar. Por el contrario, evidencia una certidumbre oculta: tanto la ficción como la política han estado ligadas –invisiblemente ligadas, dijéramos– ya que ambas pertenecen al territorio de la sensibilidad –y en esta instancia, supongo, no hace falta decir una vez más que la sensibilidad, con todos sus matices, con todos sus desvíos, se instala, como dijera Rancière, en la esfera de la experiencia. ¿Es acaso en este punto donde al fin política y ficción se compenetran? Para Pauls tal compenetración solo puede realizarse a través de un gesto menor, de una resta, de un devalúo de las categorías establecidas –solemnemente– en el interior del género testimonial. Es decir: ante el auge del “compromiso”, ante el auge de la reconstrucción de la “memoria histórica”, Pauls opta por la institucionalización de una estética de la levedad, compuesta de nimiedades explosivas, de sutilezas encandiladoras, de pequeños elementos insustanciales (¿o hay algo menos insustancial que una peluca y su va-

lor económico en el contexto político de los años setenta en Argentina?) capaces de restarle cualquier protagonismo a la gesta revisionista. En esta línea de análisis un interrogante sin duda sobresale: ¿es lícito hablar de “experiencia” cuando la primera entrega de esta trilogía viene matizada ya por el subtítulo “Un testimonio” y está escrita en tercera persona? Si hay una respuesta, si hay una tentativa de respuesta, tal vez solo sea posible establecerla por medio de la incorporación de aquel gesto paródico (es decir: anacrónico) afín al crítico-pensador-narrador llamado Alan Pauls. ¿Experiencia, historia, ficción? ¿Cómo se compaginan? ¿Cómo es posible compaginarlas? O, mejor dicho, ¿cómo, de acuerdo con Carlos Fonseca, se narra la biografía de una época? Es una pregunta estrictamente contemporánea porque tal vez sea la única pregunta que amerita seguir formulándose en estos tiempos. Y aquí, por supuesto, otra vez, por última vez, y ya para terminar, reaparece Barthes. Quiero decir: reaparece una hipótesis de lectura (una fantasía como aquella donde Marx, Mallarmé, Nietzsche y Freud se juntan en una ciudad suiza) o una mera intuición según la cual, de acuerdo con Fonseca, en el futuro (por comodidad asumamos que este es el futuro) las biografías no se escribirán con la “fuerza trascendental” de los grandes eventos del destino, sino más bien con el “eco” de esos grandes eventos en cuya aparente levedad e insignificancia se esconden los relámpagos de una vida. En otras palabras: el valor ya no estará en los hechos; el valor estará en realidad en el “efecto” que esos hechos producen en la marea de la historia. Así, pues, para Pauls, como para Barthes, la historia no sería (nunca ha sido) la “mera crónica” de un “destino histórico” sino la escritura de esa opaca marea afectiva sobre la cual la época se construye. ¿Cómo se narra la “biografía” de una época? ¿Cómo se puede vivir juntos “en” el tiempo? ¿Cómo

se puede “ser” contemporáneos? A eso he intentado responder en este trabajo bajo la sombra de Alan Pauls, cuya obra sin duda “posibilitaría” a su vez otras lecturas críticas en el porvenir a partir de su cuestionamiento “intensamente anacrónico” de la contemporaneidad latinoamericana; no en vano se trata, en definitiva, de una obra que se desplaza hacia aquella densa zona inestable que, a falta de un nombre mejor, tal vez podría denominar por el momento como “literatura menor”. Dice Deleuze y Guattari: “(...) ‘menor’ no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor o establecida” (*Kafka. Por una literatura menor*, 31). De ahí que al proponer inscribir la obra de Pauls dentro de una “literatura menor” solo esté reafirmando una vez más mi lectura previa bajo el concepto de anacronismo.

Ser “anacrónico” o ser “contemporáneo” (o sea, “ser” sin “tener” una relación plena con el tiempo actual) vendría a legitimar el acceso dentro de una “literatura menor”, ya que esa obra, al tratar de ser incorporada al régimen de la “literatura mayor” —la literatura de moda, la literatura vigente, la literatura triunfal— se resistiría a cualquier tipo de conciliación con las corrientes dominantes, donde una buena dosis de “color local” sigue siendo determinante a la hora de “reconocer” a un autor. Claro que en este sentido hay una diferencia sustancial con respecto al viejo malentendido histórico: el “color local” ya no está asociado en Latinoamérica con el realismo mágico sino más bien con la realidad histórica de cada país, o, mejor dicho, con la “preconcepción” de esa realidad “unánimemente” establecida. Tanto Juan José Saer como Juan Villoro, como ya dijera en el tercer capítulo, han subrayado al respecto aquella percepción errónea que se ha instalado en el imaginario europeo y norteamericano

según la cual el realismo mágico se convirtió, por obra y gracia de la exuberancia, de la exageración, de la desmesura (el adjetivo “macondiano” abarca una infinidad semántica de insensateces), en la puerta de acceso a la Gran Nación Latinoamericana<sup>66</sup>. En otras palabras: todo aquello que “ya” se sabe, que “todos” saben, tiene que “reaparecer” en la verdadera obra de un verdadero escritor latinoamericano: si no “aparece”, no hay “reconocimiento”, y sin “reconocimiento” no hay un “vínculo” con la “especificidad nacional”. Así, pues, a la hora de las comparaciones con otros escritores latinoamericanos de su generación –Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Rodrigo Fresán, Santiago Gamboa, Jorge Franco, Edmundo Paz Soldán, Alberto Fuguet, Juan Gabriel Vásquez (y un largo etcétera)–, la obra de Alan Pauls no tiene el mínimo rasgo en común: tanto “estilísticamente” como “temáticamente” está siempre “por debajo”, en un nivel de “inferioridad” con respecto a sus colegas generacionales. De algún modo es como si estos escritores ya fueran “escritores” mientras que Pauls todavía fantaseara con la posibilidad de “ser” en algún momento un “escritor”. Quiero decir: en lo estilístico, estos escritores tienden básicamente a la “legibilidad”; en cambio no hay nada más adverso, más reacio, más alérgico a esas condiciones de “producción legible” que los “libros” de Pauls. En cuanto a lo temático, estos escritores se refugian en la grandiosa realidad latinoamericana porque quieren (y necesitan) demostrar de dónde provienen, cuál es su origen, su “lugar” en el mundo –de ahí que solo los seduzcan los hechos (y no los efectos que esos hechos producen)– mientras que Pauls

---

<sup>66</sup> Este desvarío europeo (y norteamericano) no justifica por supuesto la falsa irreverencia de McOndo o del Crack mexicano, ni mucho menos de Roberto Bolaño, padre putativo de los grupos en cuestión y quien fuera incapaz de conceptualizar al menos “una” idea crítica sobre la obra de García Márquez (para mayor información remitirse al libro *Entre paréntesis* o a las “conferencias” incluidas en *El gaucho insufrible*; la última de esas “conferencias”, por cierto, está dedicada a Alan Pauls).

no se refugia en esos mismos territorios porque parece más bien un “escritor” de “otra parte”, o, si se quiere, un “escritor sin lugar” o “fuera de lugar”<sup>67</sup>. En síntesis, los escritores latinoamericanos mencionados arriba están convencidos de haber encontrado ya “un” tema, un tema, por lo demás, “latinoamericano”; Pauls, por el contrario, pareciera ufanarse incluso de no tener ni siquiera “tema”. De este modo, no sería del todo indebida la inscripción de su obra dentro de una “literatura menor” en el marco de una “literatura mayor”, representada “significativamente” por este grupo de escritores.

Desde luego, la anterior serie de oposiciones no afirmaría que Alan Pauls sea el “representante exclusivo” de la “contemporaneidad latinoamericana”. De hecho, no está “exclusivamente” solo ya que comparte ciertas afinidades, ciertos gestos, ciertas posturas con otros escritores latinoamericanos que mencionara en la introducción de este trabajo. ¿Podrían “ser” contemporáneos? ¿Podrían vivir juntos “en” el tiempo? ¿Acaso podrían “narrar juntos” la biografía de una época? Estas son ahora las preguntas del porvenir ya que la interrelación entre teoría, política, historia y ficción no solo ha demarcado el recorrido de esta investigación alrededor de Alan Pauls; también ha fijado las coordenadas de mi futuro proyecto investigativo, en el que intentaré expandir estas cuestiones críticas no solo en relación con una serie de escritores del Cono Sur –Sergio Chejfec, Juan José Becerra, Alejandro Zambra, entre otros– sino también con otros escritores latinoamericanos como Mario Bellatin y Juan Pablo Villalobos

---

<sup>67</sup> Sus detractores podrían endilgarle un exceso de “afrancesamiento”, lo cual no quiere decir casi nada: Benjamin, al referirse a Gide, aseguraba que era el escritor francés más cercano al ingenio alemán. Y en la literatura colombiana, por ejemplo, Pedro Gómez Valderrama o Ricardo Cano Gaviria también han sido periódicamente acusados de “afrancesamiento”. Pero eso, como digo, no se podría considerar jamás como una acusación seria.

(México), y Luis Noriega y Juan Cárdenas (Colombia). En este sentido, planeo establecer cuáles son las convergencias y las divergencias entre este grupo de escritores en relación directa con los planteamientos críticos del presente trabajo, el cual solo habrá sido el “punto de partida” en este intento personal por “reconfigurar” el mapa de la literatura latinoamericana dentro de la contemporaneidad. ¿Narrarán “juntos” la biografía de una época? ¿Vivirán “juntos” en el tiempo? ¿Serán “contemporáneos”? Permítaseme dilatar (un poco más) estas respuestas.

## Bibliografía

### Obras del autor

- Pauls, Alan. *Cómo se escribe un diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996. Print
- . *El coloquio*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1990. Print.
- . *El factor Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000. Print.
- . *El pasado*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003. Print.
- . *El pudor del pornógrafo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984. Print.
- . *Historia del dinero*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2013. Print.
- . *Historia del llanto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007. Print.
- . *Historia del pelo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010. Print.
- . *La infancia de la risa (sobre Lino Palacio)*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1994. Print.
- . *La vida descalzo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006. Print.
- . *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1988. Print.
- . *Wasabi*. Buenos Aires, Alfaguara, 1994. Print.
- . *Temas lentos*. Ed. de Leila Guerriero. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2012. Print.

## Obras citadas

- Adorno, Theodor W. “El ensayo como forma”. *Notas sobre literatura. Obra completa* 11. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2003. Print.
- . *Teoría estética*. Trad. Fernando Riaza. Madrid: Taurus Ediciones, 1980. Print.
- . “Pequeños comentarios sobre Proust” y “Sobre Proust. 1. *En el mundo de Swann* y 2. *A la sombra de las muchachas en flor*”. *Notas sobre literatura. Obra completa* 11. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2009. Print.
- Agamben, Giorgio. “Tiempo e historia. Crítica del instante y del continuo”. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores, 2011. 136-137. Print.
- . “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Desnudez*. Trad. Cristina Sardoy. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores, 2011. 17-29. Print.
- . “El autor como gesto”. *Profanaciones*. Trad. Edgardo Dobry. Barcelona: Anagrama, 2005. Print.
- Amis, Martin. *London Fields*. Nueva York: Vintage International, 1991. Print.
- Avelar, Idelber. “Alegorías de lo apócrifo: Ricardo Piglia, duelo y traducción”. *Ricardo Piglia*. Ed. Jorge Fornet. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2000. 209-233. Print.
- Barthes, Roland. *Cómo vivir juntos*. Trad. Patricia Wilson. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005. Print.
- . *El placer del texto*. Trad. Nicolás Rosa. Madrid: Editorial Siglo XXI, 2007. Print.

- . *Fragmentos de un discurso amoroso*. Trad. Eduardo Molina. México: Siglo XXI Editores, 2004. Print.
- . “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Ediciones Paidós, 2009. Print.
- . “Proust y los nombres”. *El grado cero de la escritura*. Trad. Nicolás Rosa. Chalco, México: Siglo XXI Editores, 2009. Print.
- . “¿Qué es la escritura?”. *El grado cero de la escritura*. Trad. Nicolás Rosa. Chalco, México: Siglo XXI Editores, 2009. Print.
- Beckett, Samuel. *Proust*. Trad. Juan de Sola. Barcelona: Tusquets Editores, 2013. Print.
- . *El innombrable*. Trad. R. Santos Torroella. Madrid: Alianza Editorial, 2012. Print.
- . *Molloy*. Trad. Pere Gimferrer. Madrid: Alianza Editorial, 2012. Print.
- Benjamin, Walter. “El narrador”. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos (Iluminaciones IV)*. Trad. Roberto Blatt. Madrid: Tauros: 1999. 111-134. Print.
- . “El pañuelo”, *Obras completas. Libro IV, Vol. 1*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores, 2010. Print.
- . “Experience”. *Walter Benjamin, Selected Writings Volume 1 1913-1926*. Cambridge, Massachusetts: 2004. 3-5. Print.
- . “La tarea del traductor”, *Obras completas. Libro IV, Vol. 1*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores, 2010. Print.

- . “Sobre el concepto de historia”. *Obras completas. Libro I, Vol. 2*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada Editores, 2008. Print.
- . “Tesis de filosofía de la historia”. *Ensayos escogidos*. Trad. H. A. Murena. Buenos Aires: Editorial Sur, 1967. Print.
- . “Una imagen de Proust”. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1998. Print.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin, 1972. Print.
- Beverley, John. “Anatomía del testimonio”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 25, Lima, 1987, 7-16. Web. Ultimo acceso: 11Nov2014.
- Blanchot, Maurice. “La búsqueda del punto cero”. *El libro que vendrá*. Trad. Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969. Print.
- . “La experiencia de Proust”. *El libro que vendrá*. Trad. Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969. Print.
- Bolaño, Roberto. “Ese extraño señor Pauls”. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004. 207-209. Print.
- Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones. Obras completas II*. Barcelona: Emecé Editores, 2000. Print.
- . *Discusión. Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2002. Print.
- Boldy, Steven. “De lo real incomprensible a la ficción en dos novelas de Alan Pauls e Iván Thays”. *INTI*, Revista de literatura hispánica, No. 71/72 (Primavera-Otoño), 2010, pp. 329-334. Web. Ultimo acceso: 9Nov2014
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Ediciones Península, 2000. Print.

- Corbatta, Jorgelina. “Veinte años después: Beatriz Sarlo y la cultura de la resistencia en Argentina durante la Guerra Sucia”. Pittsburgh: LASA, 1998. Web. Último acceso: 6Jul2015.
- Cuesta, Josefina. “Los componentes del testimonio, según Paul Ricoeur”. Revista *Historia, antropología y fuentes orales*, N° 30, 2003, 41-52. Web. Último acceso: 11Nov2014.
- Charbonnier, Georges. *El escritor y su obra*. Trad. Martí Soler. México: Siglo veintiuno editores, 1967. Print.
- Deleuze, Gilles. , “Balbució...”. *Crítica y clínica*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1996. Print.
- . “La literatura y la vida”. *Crítica y clínica*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1996. Print.
- . *Nietzsche y la filosofía*. Trad. Carmen Artal. Barcelona: Anagrama, 1986. Print.
- . *Proust y los signos*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Anagrama, 1972. Print.
- Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Era, 1978. Print.
- Deleuze, Gilles, y Parnet, Claire. *Diálogos*. Trad. José Vázquez. Valencia: Pre-textos, 1980. Print.
- Derrida, Jacques. “The Law on Genre”. *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. Nueva York: Routledge, 1992. 221-252. Print.

- De Rosso, Ezequiel. "En la diáspora: algunas notas sobre los modos transgénéricos del relato policial". VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Web. Ultimo acceso: 12Jul2015.
- De Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965. Print.
- De Diesbach, Ghislain. *Marcel Proust*. Trad. Javier Albiñana. Barcelona: Anagrama, 1999. Print.
- Donato, Elena. "Marcel Proust y Alan Pauls: correspondencias en *El pasado*". Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA)-CONICET. Web. Ultimo acceso: 5Nov2013.
- . "La traducción como invención de contemporaneidad. Sobre *El Pasado* de Alan Pauls". Boletín número 12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (Diciembre 2005). Web. Ultimo acceso: 5Nov2013.
- De la Cruz, San Juan. "Cántico". *Poesía*. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra, 2010. Print.
- Echavarren, Roberto. "La literariedad: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia". *Revista Sur*, N° 4. Web. Ultimo acceso: 9Dic2015
- Enzensberger, Hans Magnus. "Las aporías de la vanguardia". *Revista Sur*, N° 285. Trad. Pablo Simón. Buenos Aires: Sur, 1963. 1-23. Print.
- Franken, Clemens A. "La novela negra argentina y chilena de (pos-) dictadura". *Revista Taller de Letras* N° 49, 2011. Web. Ultimo acceso: 19Nov2014

- Freud, Sigmund. “Las aberraciones sexuales”, *Tres ensayos sobre teoría sexual y otros escritos*. Trad. Luis López-Ballesteros y Ramón Rey Ardid. Madrid: Alianza Editorial, 2012. Print.
- . “Fetichismo”, *Tres ensayos sobre teoría sexual y otros escritos*. Trad. Luis López-Ballesteros y Ramón Rey Ardid. Madrid: Alianza Editorial, 2012. Print.
- Fonseca, Carlos. “Carlos Fonseca reseña *Historia del dinero* de Alan Pauls (Argentina)”. *El roommate: colectivo de lectores*. Web. Ultimo acceso: 12Nov2015.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992. Print.
- . “¿Qué es un autor?”. *Entre filosofía y literatura Obras esenciales, Volumen I*. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Editorial Paidós, 1999. Print.
- . *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 2008. Print.
- Fogwill, Rodolfo. “Fogwill, en pose de combate”. Buenos Aires: Periódico *El Clarín*. Web. Ultimo acceso: 19Nov2013.
- Gamerro, Carlos. “Disparen sobre el policial negro”. Periódico *El Clarín*. Web. Ultimo acceso: 30Nov2015.
- García, Gastón. “Frívola memoria”. Revista *Letras Libres*, agosto, 2010, pp. 84-85. Web. Ultimo acceso: 9Nov2014
- Gunn, J. Alexander. *El problema del tiempo*. Vol II. Trad. Mario Merlino. Buenos Aires: Ediciones Orbis, Jorge Luis Borges, Biblioteca Personal, 1988. Print.

- Heidegger, Martin. “¿Qué significa pensar?”. Revista *Mito* N° 3. Trad. Hernando Valencia Goelkel. Bogotá: Revista Mito, 1955. 135-151. Print.
- Kohan, Martín. “Maestro del complot”. Revista *Anfibia*. Universidad Nacional de San Martín. Web. Último acceso: 30Nov2015.
- Lange, Charlotte. *Modos de parodia*. Berna: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2008. Print.
- Libertella, Héctor. *Crítica literaria y/o literatura crítica*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1992. Print.
- Lukács, Georg. “Esencia y forma del ensayo”. Revista *Eco* N° 15. Bogotá: Editorial ABC, 1967. Print.
- . *Problemas del realismo*. Trad. de Carlos Gerhaed. México: Fondo de Cultura Económica, 1966. Print.
- . *Teoría de la novela*. Trad. Juan José Sabreli. Barcelona: Edhasa, 1971. Print.
- Mattalía, Sonia. *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2008. Print.
- Maurois, André. *En busca de Marcel Proust*. Trad. Juan G. De Luaces. Barcelona: Ediciones G. P., 1967. Print.
- Nietzsche, Friedrich. *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1993. Print.
- Painter, George D. *Marcel Proust*. Trad. Andrés Bosch. Barcelona: Alianza Editores, 1967. Print.

- Pauls, Alan. "Alan Pauls: Cuando la literatura reproduce la lógica política, pierden las dos". Buenos Aires: *Revista Ñ*, periódico *El Clarín*. Web. Ultimo acceso: 2Nov2013.
- . "El fondo de los fondos". Buenos Aires: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (CELARG), 2007. Print.
- . "Del '73". Buenos Aires: "Radar libros", suplemento literario del diario *Página/12*. Web. Ultimo acceso: 9Dic2014.
- . "Entrevista a Alan Pauls". *Revista Godot*. Edición número 19. Web. Ultimo acceso: 9Dic2014.
- . "La última historia de Alan Pauls". Buenos Aires: periódico *La nación*. Web. Ultimo acceso: 9Dic2014.
- . "Se busca un lector incómodo". Buenos Aires: *Revista Ñ*, periódico *El Clarín*. Web. Ultimo acceso: 2Nov2013.
- . "Una causa perdida. Sobre las *causeries* de Mansilla". Buenos Aires: , en *Lecturas críticas 2*, julio de 1984, pp. 4-14. Web. Ultimo acceso: 9Dic2014.
- . "Tres aproximaciones al concepto de parodia". Buenos Aires: *Lecturas críticas 1*, diciembre de 1980, pp. 7-14. Web. Ultimo acceso: 9Dic2014.
- Piglia, Ricardo. "Prólogo" de *Crímenes perfectos. Antología de relatos*. Buenos Aires: Planeta, 1999. Print.
- . *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005. Print.
- . "La lectura de la ficción". *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001. 9-19. Print.

- . “Parodia y propiedad”. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001. 63-68. Print.
- . *Respiración artificial*. Buenos Aires: Seix Barral, 1996. Print.
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido*. 5. *La prisionera*. Trad. Consuelo Berges. Madrid: Alianza Editorial, 1987. Print.
- Rancière, Jacques. “La política de la estética”. *Otra parte*. Primavera 2006. Web. Último acceso: 1Nov2013.
- Rubio Gijón, Pablo. *Orden y abyección: El policial según Alan Pauls*. Sevilla: Editorial Círculo Rojo, 2012. Print.
- Saer, Juan José. “El concepto de ficción”. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004. 9-16. Print.
- . “La novela”. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004. 121-125. Print.
- . “Sobre el procedimiento epistolar”. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004. 233-237. Print.
- Sarlo, Beatriz. “La extensión”. *Escritos sobre literatura argentina*. Edición a cargo de Sylvia Saítta. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. 444-448. Print.
- . *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. Print.
- . “Un relato inconsumible”. *Escritos sobre literatura argentina*. Edición a cargo de Sylvia Saítta. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. 441-443. Print.
- . *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. Print.

- Shklovski, Viktor. "Rozanov: La obra y la evolución literaria". *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin, Polémica, historia y teoría literaria*. Introducción, notas y edición de Emil Volek. Madrid: Editorial Fundamentos, 1992. 171-176. Print.
- Tadié, Jean-Yves. *Marcel Proust. A Life*. Trans: Euan Cameron. New York: Viking, 2000. Print.
- Tinianov, Iuri. "Tesis sobre la parodia". *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin, Polémica, historia y teoría literaria*. Introducción, notas y edición de Emil Volek. Madrid: Editorial Fundamentos, 1992. 169-170. Print.
- Todorov, Tzvetan. "Tipología de la novela policial", *Poétique de la Prose*. Trad. Silvia Hopenhayn. Web. Último acceso: 4Nov2013.
- Vallejo, Fernando. *Logoi, una gramática del lenguaje literario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. Print.
- Villoro, Juan. "Iguanas y dinosaurios: América Latina como utopía del atraso". *Efectos personales*. Barcelona: Anagrama, 2001. Print.