



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

9 | 2013

Homenaje a Ana María Barrenechea

Apuntes sobre el territorio y la creación : vidas de Alan Pauls

Teresa Orecchia Havas



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/1153>

DOI: 10.4000/lirico.1153

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Referencia electrónica

Teresa Orecchia Havas, « Apuntes sobre el territorio y la creación : vidas de Alan Pauls », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 9 | 2013, Puesto en línea el 01 septiembre 2013, consultado el 19 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/1153> ; DOI : 10.4000/lirico.1153

Este documento fue generado automáticamente el 19 abril 2019.



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Apuntes sobre el territorio y la creación : vidas de Alan Pauls

Teresa Orecchia Havas

Ana María Barrenechea, que estuvo siempre atenta a una lectura dinámica de la literatura, nunca dejó de entenderla como proceso creativo. Porque su mirada pionera buscaba descifrar el hacerse del texto y no solamente la obra acabada o editada, pudo abrir caminos renovadores en la investigación sobre la escritura literaria sin perder de vista la importancia de las relaciones entre la creación y sus contextos, entre el artista y sus materiales, entre los proyectos estéticos y el lenguaje. Sus ensayos sobre literatura argentina y latinoamericana dan fe de ese compromiso y obedecen a un ideal nunca descuidado de rigor crítico unido a la voluntad de adentrarse en el misterio de la gestación artística. En este sentido, son prueba de esa rara aleación de acuidad y apasionamiento que fue una de las características más inolvidables de su personalidad y de su obra. Estos apuntes sobre la obra de Alan Pauls, en los que he tratado de acercarme al proceso de construcción de una poética están amorosamente dedicados a su memoria.

Contradicciones

- 1 En “L’art de vivre artistiquement : Quatre exemples et un commentaire », una conferencia pronunciada en el coloquio sobre literatura latinoamericana de Cerisy-la- Salle en 2008, Alan Pauls planteó una poética de intención vanguardista a partir de cuatro casos de

relaciones particulares entre la vida y la creación, o entre la vida y la “obra”, en los cuales la cesura entre una y otra se modificaba, se invertía o perdía totalmente su sentido (Pauls 2012 b. En español en 2012 c). Los ejemplos elegidos - Mario Bellatín, César Aira y Héctor Libertella - le permitían asociar la *obra* alternativamente a una *performance*, a un estilo de intervención polémica frente al mercado, las instituciones y la crítica, o a una serie de huellas materiales, visuales o escritas, a la manera de *biografemas*.

- 2 A fin de plantear una versión propia de la circulación entre obra y vida, distinta de todas las tradiciones exegeticas fundadas de un modo u otro en datos biográficos del artista, Pauls partía de la comprensión de la obra en tanto proceso y construcción de posibles, como si ella “no fuera esa congruencia ideal definida por un conjunto orgánico de libros sino la invención de un horizonte, una serie de *condiciones de literatura*, un campo de posibilidades” (Pauls 2012 c : 169). Su primer gesto de ensayista apuntaba así a desplazar activamente la noción de obra para abrir paso a otra dimensión del contacto entre la literatura y la vida, eliminando la clausura ontológica que hace del texto una “pura interioridad” y de la vida “una pura exterioridad”. La obra y la vida se reúnen y se asimilan en un continuo, una práctica, un proceso :

Hay obra y hay vida, pero ya no es tan fácil distinguir el interior del exterior, lo central de lo secundario, lo significativo de lo insignificante. Los episodios de la vida literaria son simplemente *parte* de una práctica artística que estamos acostumbrados a ver desplegarse por medios e instituciones textuales (textos, libros, escritos) ; son la parte que se despliega por medios “existenciales”, a través de una serie de gestos, conductas e intervenciones que se efectúan “en la vida” misma. Así, quizá lo que llamamos “vida” no sea sino la continuación de la obra por otros medios. O viceversa. (173)

- 3 Artistas de la *actitud*, los escritores de Pauls asumen conductas vanguardistas que son otras tantas declaraciones estéticas. Atraídos e inspirados por las artes plásticas, seguidores de Duchamp, sus estrategias incluyen a menudo operativos de *figuración* y de visualización, dentro y fuera de sus textos, en la línea abierta por los artistas conceptuales, los *performers* y los cultores de la estetización del cuerpo (*body art*). Ver y leer se vuelven prácticas cruzadas y no específicas ni consecutivas, se *ve* lo que se ha escrito (los libros con imágenes, fotografías (Bellatín) y grafismos (Libertella)), se *lee* lo que se vive (el gesto, la acción).
- 4 Si el objetivo principal del ensayo es el de fijar el concepto de “literatura expandida”, que apunta a liberar a la obra de su reclusión en el lenguaje y a recuperar la vida o las intervenciones del artista como instancias inalienables de ella, el blanco del autor es toda concepción de la literatura que la encierre en los límites del texto, del libro o de su expresión monumental, la *obra*. De manera explícita entonces, Pauls carga contra las hipótesis basadas en una supuesta *especificidad* literaria, y sostiene que la *literatura expandida* está llamada a suplantar postulados críticos anacrónicos y puritanos, de la misma manera en que el arte contemporáneo, en avance con respecto a la literatura, ha practicado desde hace décadas el des-ensimismamiento y la disolución de las formas en el flujo de la vida. Por eso, aunque los protagonistas de su revolución sean los Aira, Bellatín, Libertella, un astro pionero no puede faltar en esa constelación, el *work in progress* de Macedonio Fernández, un ejemplo que por sí solo descarta cualquier interpretación evolutiva de la producción de un autor y ayuda a atacar la idea de obra en “su monumentalidad, su arquitectura autoritaria, su autarquía, su desdén del contexto, su memorabilidad” (181).

- 5 Llegado a este punto el ensayo cambia sin embargo sutilmente de carácter, e incorpora una mención elogiosa a las estrategias auto-ficcionales junto a la ardorosa defensa del escritor “en acción”. Lógicamente se continúa aquí la promoción de una figura en la que pueda leerse una vez más la alianza de la literatura y la vida, pero sostenida ahora estratégicamente por la presencia del yo del escritor en los textos (Lemebel en sus crónicas, Link en sus poemas “malos”, Noll en sus novelas en primera persona, y por supuesto los tres ejemplos del canon). El eje de la propuesta se desplaza así para pasar por “el retorno del yo”, ajustando el alegato sobre la expansión de las fronteras de la literatura hasta darle el carácter de una filosofía sobre el presente y el lugar del artista en el interior de la obra. La literatura se define como un laboratorio existencial, al igual que la vida, fuerzas ambas de transformación, creadoras – asimiladas aquí - de formas alternativas de experiencia. Si la mayor parte del ensayo se deja entonces concebir como una propuesta estética de buscados acentos radicales, que tiene como trasfondo la historia del arte contemporáneo y como detonador la situación actual de la literatura frente a las mutaciones de la era post- Puig, la última parte, de formulación más ambigua y rápida, indica que los sentidos de esa problemática están presentes en el pensamiento de Pauls con una inflexión personal, atraída hacia cierta resonancia con su propia creación. Quizás habría que decir mejor con la propia *literatura expandida* de Pauls, o sea, con las diversas formas y los diversos géneros que practica una escritura incesantemente recorrida por inserciones auto-figurativas.
- 6 Una primera constatación en ese sentido surge de los títulos mismos de ciertos relatos y ensayos suyos. *El Pasado*, *La vida descalzo*, *Historia del llanto*, “El arte de vivir en arte”, “Retrato del artista como agente doble”, *Historia del pelo*, “Elogio del acento”, “Mi vida como hombre” : estos encabezamientos y algunos más sugieren repetidamente la silueta de un sujeto, y se abren sobre ficciones (o sobre relatos críticos) que podrían ordenarse dentro de una isotopía cuyos nudos de sentido son la vida y el arte, o la obra y la vida, o el artista y la creación. Su literatura aparece sin embargo como un trabajo esencialmente distinto de los grandes modelos propuestos en la conferencia : se apoya en una escritura literaria meticulosa, de frase de largo aliento, con reenvío a fuentes librescas prestigiosas, representaciones de lo íntimo, sollicitación de la mirada de un lector-descifrador atento, reactivación del modelo del libro-mundo, uso de códigos decantados por la tradición. La relación entre textos críticos como el citado y su propia creación no parece entonces poder pensarse ni como una evidencia ni como una tensión entre polos completamente disímiles, ni tampoco ser descartada por completo. Por esto quisiera partir del supuesto de que la contradicción aparente entre aquellas ideas estéticas y la práctica narrativa es en el caso de este escritor más un desafío que se ofrece a la interpretación que un dato positivo (rotundo), y que debe vérselo en relación con rasgos específicos de cada uno de los libros de ficción, en particular en la etapa que se abre con *Wasabi* (1994) y que llega hasta hoy. Evocaré entonces en las páginas que siguen los momentos de escritura narrativa que creo más significativos, a fin de sugerir un marco de lectura en el que esos planteos teóricos y la invención de ficciones puedan entenderse como un mapa basado en reciprocidades y contrastes, y no en propuestas antagónicas.

Ficciones de Pauls

a. Cuerpo y creación

- 7 *Wasabi* (Pauls 2005 [1994]) aparece como el primer momento en la producción de Pauls¹ en que el texto se construye declaradamente a partir de la experiencia del yo que escribe y de un entretendido de datos biográficos, por eso la consideraré como la novela que inaugura la reflexión sobre el vínculo entre la escritura y la vida que será decisiva en los libros posteriores. Por su formato de novela breve y por la distancia temporal que existe entre ella y las siguientes –*El pasado* se publica recién en 2003 –, opera como una suerte de prefacio (una obertura cómica) a los libros mayores que se escriben a partir de esa problemática. Las condiciones concretas de la gestación de *Wasabi* han sido suficientemente evocadas por Pauls (Tizón, Martini, Pauls 1995), y han dado lugar a lecturas de la novela a partir de su carácter de obra de encargo.² Sin embargo, no es la dimensión interactiva entre el libro y el contexto de producción – esencialmente el “contrato” que obliga a los escritores invitados a Saint-Nazaire a mencionar de algún modo su estadía en el texto que escribirán –, lo que me interesa aquí, sino la manera en que el relato elabora, resuelve, alude a una dificultad, precisamente la de la escritura literaria. En ese sentido, *Wasabi* discute un problema (qué y cómo escribir) al que aporta una solución que es el texto mismo : se escribe una aventura que pone en escena un yo de matices autobiográficos, el escritor hace de sí mismo o de su experiencia la materia de la ficción. Pero lo interesante es que la solución se mueve en un doble y hasta un triple nivel referencial, en el que se pasa de signos que remiten al autor real a un discurso meta-literario cernido por el uso de figuras simbólicas. En el nivel explícito de sentido autorreferencial se cuentan nombres o situaciones (desde la referencia al ensayo sobre Manuel Puig hasta la existencia misma del quiste que afecta al narrador) que tienen relación directa con Pauls, asunto que fue ya comentado desde la publicación del libro por la crítica y el autor. Por supuesto esta solución no es anodina, en la medida en que inscribe en la secuencia de una obra que hasta ese momento no acudía al *biografema* algunos signos de identidad del sujeto real que escribe y centra el relato sobre él, confundiendo hábilmente las fronteras que separan narrador, autor y personaje. Sin embargo, pienso que la implicación del yo autorial es sólo la legalidad seleccionada por el escritor para abrir camino hacia la cuestión de fondo, que está narrada con los recursos de un lenguaje simbólico, y que atañe a la relación del sujeto con la creación.
- 8 Para tratar el problema de la creación literaria como proceso, un proceso que implica obstáculos, blancos, impasses, aceleraciones y epifanías, y en el mejor de los casos, un alumbramiento, *Wasabi* pone en primer plano el cuerpo y las señas del escritor para poder utilizarlos como materia prima (como cuerpo textual, como *corpus*) de una glosa o apostilla hiperbólica. En contraposición con la flagrante literalidad de las referencias auto-ficcionales, la cuestión central está así planteada en la novela de una manera desviada, con un lenguaje figurado y burlesco. De qué habla *Wasabi* en definitiva, a través de una acumulación de peripecias y una búsqueda de lo risueño y del disparate que la acercan por momentos a los relatos de César Aira y sobre todo al *gag* cinematográfico ? De las aventuras alocadas de un escritor que, justamente, *no* escribe. O al menos, no escribe cuando se espera que lo haga, *no está escribiendo* en el momento de la acción, que es el de su estadía en Saint Nazaire y luego el de su derrumbe y recuperación en París. Como se lo

recuerda oportunamente su mujer : “Volvamos a Buenos Aires. [...] Total, seguro que no escribiste nada. Dale, volvamos.”(93) En cambio de poder hacerlo, se le ocurre la injustificada idea de matar a un artista consagrado, Klossovski, convocado para ilustrar la tapa de un libro suyo. Lógicamente, el libro cuya traducción la supuesta víctima debería ilustrar no parece estar ni siquiera publicado ni ser más real que un proyecto o un deseo de los que se habla, una presencia fantasmal que por lo mismo aparece en un sueño inquietante, encerrado en cajas apiladas en un depósito lejano, o en un entresueño en donde la tapa tiene los colores amarillo y azul de una agresiva afición futbolística (32-39), o entrevisto en una vitrina y finalmente inaccesible (102).

- 9 La novela cuenta así la historia de un escritor arrastrado por sus propios subterfugios y su propia inadecuación : disturbios físicos, dependencias, dudas sobre la creación anterior, imposibilidad de superar obstáculos mínimos - pero cada vez más intrincados -, pérdidas de sentido, ausencias (extraños “sueños” que duran siete minutos exactos), catalepsias, vacíos, amnesias, envejecimientos súbitos que son el lote de estados exacerbados de la experiencia sensible, desfases de la temporalidad, intentos fracasados de acabar con un maestro.³
- 10 De modo que *Wasabi* se ofrece a la lectura como una obra donde se representa tanto la discontinuidad del yo como la situación de alteración que precede o acompaña a la creación artística, e incluso las fantasías compensatorias del artista colocado ante el miedo a sus propios estados límite y a su impotencia, o bien por lo contrario a la inminencia del acto creador, como lo veremos con respecto a la escena final.⁴
- 11 Hay empero un segundo protagonista en la historia de *Wasabi*, y éste cobra la relevancia de un personaje simbólico que ocupa progresivamente el primer lugar en la escena. Es el quiste que aparece desde el comienzo en la base del cuello del narrador, cuerpo deforme agregado al cuerpo del personaje, entidad invasora que no para de crecer y que acaba tomando la forma de una suerte de pene de gran tamaño. Esa excrecencia irrefrenable acompaña cada paso de las derivaciones del relato y vehicula una red de connotaciones - la desmesura, el absurdo, el descontrol de las transformaciones de lo corpóreo - que lo cruzan dándole sus principales acentos paroxísticos. Lo deforme ingresa aquí como una figura de doble pertinencia. Al alterar el modelo estructurado del cuerpo, actúa como un agente insidioso cuyo paralelo más evidente es la acción de la enfermedad, vista como un procedimiento de transformación de la materia orgánica. El cuerpo ocupa el primer plano en tanto superficie de ecos, de reverberaciones o de síntomas, sugiriendo que ambos, el enfermo y el artista, lo eligen como terreno de manifestaciones exuberantes donde se expresa un talento histriónico (histérico) que en el caso del segundo es otra forma de la circulación oscura entre la obra y la vida. Por fin, el objeto parasitario opera en *Wasabi* como una síntesis metafórica de la “deformidad” de un flujo narrativo disparatado, y señala así la cualidad metamórfica de la escritura misma.
- 12 El tópico de la enfermedad no es nuevo en el pensamiento de Pauls, que la ha citado más de una vez (en especial en sus entrevistas de los años subsiguientes a la aparición del libro) elogiando su capacidad plástica ; en el caso de *Wasabi* el pensamiento de la energía de la desfiguración es evidente sobre todo en el fantástico coito del final, cuando el rígido espolón aparece como un pene de sustitución cómicamente monstruoso. Esta escena fundamental es también la que mejor muestra el sentido total de la aventura, al superar el tópico del cuerpo enfermo tomado como un fin (literario) en sí mismo, y proyectarse alegóricamente sobre el problema de la dificultad creadora. Esa secuencia en la que el narrador entra en un estado de hiper-sensibilidad acústica y de súbita lucidez que le hace

entreverse joven así como entrever el niño que está gestándose en el vientre de su propia mujer (141-155) irrumpe extrañamente en el discurrir del relato, más por su tono alejado de toda burla que por su crudeza. Todos los datos confirman aquí el imaginario de un engendramiento, las fantasías del artista enfrentado a un parto visionario que anuncia la deseada inminencia de la obra.

- 13 El delirio auditivo se desencadena como si el personaje penetrara en una caverna o en un acuario, y fuera a la vez un feto insomne que oye los ruidos del mundo y una parte del vientre que lo hace nacer. Como si se encontrara ante una explosión alucinatoria, el lector está llamado a ser testigo de la unidad quimérica que forman el cuerpo del narrador y el de una prostituta, una forma “animal” en la que los signos de la identidad sexual no son ya visibles. De esa unión improbable, de la representación de un coito impregnado por una fantasía de fusión en el seno materno, surge la visión de un escritor joven, y la mención del hijo que por fin el narrador puede anunciar. Toda la escena, que articula el esfuerzo de no dispersión del yo del personaje a la conmoción del placer físico, vehicula sin duda una representación de fantasías arcaicas de auto- procreación y de engendramiento anal que son características de la creación masculina y que aquí no dejan de señalar metafóricamente a la obra (la obra todavía no escrita del narrador, la obra hecha o por hacer del autor), el único lugar simbólico en el que se puede ser padre e hijo de sí mismo.⁵ En este sentido, la secuencia pone efectivamente fin no sólo a la aventura, sino al conflicto tematizado en la novela en términos de regresión creadora angustiada y de relaciones fantasmáticas entre el escritor y su cuerpo. Por las mismas razones, el episodio reitera la importancia de los umbrales sensoriales, ya evocada muchas veces – por ejemplo cuando el narrador insiste sobre la lucidez que irradian los estados de síncope, “absolutos de percepción” sobre fondo de parálisis -, y de las capacidades perceptivas, exacerbadas en ciertos artistas⁶ a cuya familia pertenecen los personajes de Pauls.

Entonces oí [...] los pasos en la vereda, el goteo de la canilla, la radio, la caldera, todos los sonidos que me rodeaban, y que yo reconocía con una soleada nitidez [...]. Sólo yo podía percibirlos así, orquestados en un mismo punto del tiempo y del espacio, y a la vez desmenuzados en capas, en distancias, en intensidades. Sólo yo hubiera podido enumerar ese inventario secreto ; yo, que había sido desterrado para siempre de la nubosidad luminosa de aquella tarde en Saint-Nazaire, yo, que contemplaba a ese hombre joven, sentado en el piso, con un libro olvidado entre los muslos, como quien se compara con el retrato de un muerto.(154)

- 14 La hipersensibilidad del artista está ficcionalizada también a través de su hipocondría (sus dolores de cabeza, sus crisis pasajeras, sus sensaciones de envejecimiento súbito y de disminución, sus adicciones medicinales) y de la sensibilidad de su piel, ese envoltorio del cuerpo, que se representa como el marco contenedor del yo. El quiste o espolón, detentor en sus comienzos de una “hipersensibilidad electrizada” y luego de una insensibilidad mineral, no debería identificarse entonces con un sustituto simbólico de la obra sino con una puesta en imagen de esa condición, una metonimia de lo que “trabaja” el cuerpo del escritor en la fase de regresión narcisista que precede a la creación, en la que se combinan la erotización y el desarreglo del cuerpo, la latencia y el acto, la extrañeza, la impotencia, y por fin el poder recuperado de las fuerzas creadoras.
- 15 En *Wasabi* aparecen también ciertos lineamientos ficcionalizados sobre el concepto de “obra” que desarrollarán textos posteriores. La figura de Klossovski, escritor y pintor, les sirve de puente. La elección de este artista, que abandonó la literatura para consagrarse a las artes plásticas y cuya obra está atravesada por la atracción de lo patológico, no es

insignificante. A través de esa figura, la novela formula ya brevemente la identidad de la vida como obra y se interroga sobre el 'afuera' del texto y sobre la relación entre la pintura y la literatura, una asociación artística "equívoca" entre formas separadas por rasgos esenciales. (28-29)

b. El arte y la vida

- 16 *El pasado* (Pauls 2003), una novela que por su extensión y su remisión a cantidad de fuentes literarias podría colocarse entre los libros omnívoros de la tradición argentina, se publica nueve años más tarde. En el paso de *Wasabi* a *El pasado* se cumple una primera gran mutación dentro de la serie de relatos que interrogan la relación arte-vida, aun cuando el segundo no deja de confirmar el lugar del primero en tanto esbozo de una red de tópicos destinados a expandirse.
- 17 En la serie de la experiencia Pauls focaliza ahora la variable tiempo y hace de ella el problema sobre el que se articula el libro entero. A diferencia de la incierta pauta flotante que regía el acontecer anárquico de *Wasabi*, el tiempo es aquí una forma o quizás habría que decir una *formación*, una instancia de regulación de la vida. Es interesante que su cristalización esté representada por la obsesión amorosa y que ésta aparezca como una recurrencia que no se logra eludir, porque el tratamiento del problema del amor como una temporalidad que no cesa supone una victoria del pasado sobre el presente y de la repetición sobre el cambio. Como si se tratara de insistir en un triunfo de la imagen fija sobre la sucesión, de la *stasis* sobre el flujo, del éxtasis sobre la dialéctica, hasta llegar a una detención del acontecer que en la novela está representada metafóricamente como una situación de pérdida (de desvitalización, de desangramiento) de la vida. El conflicto principal, la historia sentimental entre Rímini y su ex - amante Sofía, no está tejido entonces como se podría imaginar en torno a la nostalgia del pasado o a un intento de transformarlo, sino a la lucha por volverlo presente, negándolo como tal. Ningún otro pasado imaginable es por otra parte apelado en la novela - ni en el plano social, ni en lo referido al acontecer político, una ausencia que siempre ha llamado la atención en la literatura argentina -.
- 18 El tiempo transcurrido en la vida sentimental de un hombre, sus amores, sus cambios y su resistencia primero, y aceptación después, de una pasión impávida de la cual es objeto, ocupan la zona espectral de la novela, una narración aparentemente tendida hacia el futuro del personaje, que avanza sin embargo hacia su descomposición. Las figuras (signos) del amor implican el tiempo perdido en su estado más puro, dice Deleuze analizando la *Recherche* de Proust, porque el amor es ese actor que desde su nacimiento no deja de preparar su propia desaparición. (Deleuze 1970 : 25-26) Pauls parece querer recordar y a la vez invertir ese canon proustiano, enfocando la pasión amorosa como compulsión que anula las cesuras del tiempo y sólo aspira a reaparecer. El amor como compulsión y la figura femenina como *aparecido*, contienen el misterio de algo que *es ahora* aunque definitivamente *ya fue* y que extrañamente coexiste como presente allí donde sólo se lo puede pensar como cosa perdida.
- 19 Pero el amor contiene también el peligro de la pérdida posible de los límites del yo. Hemos visto que en *Wasabi* los contornos del yo vacilaban en la lucha del narrador contra la dispersión, la angustia y la extrañeza. El personaje de Rímini tiene evidentemente otras posibilidades de encontrar un asidero en la "realidad" ficticia dentro de un relato pródigo en acontecimientos, atento a rituales sociales y a modas comportamentales, pero su

enfrentamiento con la pasión recurrente lo aliena y acaba volviéndolo completamente pasivo.⁷ El yo abandona el combate por el mantenimiento de sus propias fronteras y se disgrega en la identificación final de los amantes, expresa en la metáfora del desangrarse, imagen de un tiempo que se anula en la continuidad monstruosa de un presente absoluto y de un cuerpo que ya no reconoce sus propios límites. (550-551)

- 20 Los recursos de *El pasado* que me interesan en especial aquí conciernen la ampliación y diversificación de las ideas sobre el arte y la vida presentadas de manera todavía embrionaria en *Wasabi*. El primero es la inserción en abismo de un relato a través del cual la novela comenta la situación del creador contemporáneo y los límites de la experimentación artística, que ocupa todo un largo capítulo de la novela ((III, 4 : 370-425). Se trata de la historia del pintor Riltse, una biografía ficticia cuyo modelo más cercano podría ser la figura de Francis Bacon, pero que combina sin duda rasgos de varios artistas y sirve como pretexto para la exposición de una suerte de manifiesto estético- paródico inserto en la ficción. El imaginario del juego con el cuerpo a través de la enfermedad, activo ya en el primer libro, está de nuevo encauzado en el modelo de una vida de artista, pero ahora la apuesta se plantea en términos más radicales, hasta evocar el riesgo de decrepitud y de muerte. La materia de la pintura de Riltse es en efecto su cuerpo, y su arte aparece como una serie cada vez más audaz de experimentaciones con fragmentos, orificios, partes enfermas de ese organismo (el así llamado “Sick Art”). Sobre este punto tampoco parece útil la búsqueda de referencias precisas a alguno de los artistas que en el siglo XX experimentaron con su propio cuerpo, tajeándolo, pintándolo, lacerándolo, y se expusieron o fotografiaron desfigurados por sus heridas. Esa referencia está presente de manera tan obvia como general en estos episodios del libro, así como lo están las menciones a la destrucción de telas, la mutilación de órganos, los trastornos psicosomáticos o el suicidio, comunes a la trayectoria de algunos grandes pintores modernos, sin duda a fin de dar coherencia a un enfoque del arte que en la novela abarca desde la pintura revolucionaria sobre tela hasta ciertas acciones e instalaciones diversamente vanguardistas.
- 21 Con un estilo hiperbólico trabajado por el absurdo, la parodia y el mal gusto, pero sin recurrir a los efectos cinematográficos burlescos del libro precedente, Pauls desarrolla sus ideas sobre la libertad y la violencia del arte y sobre sus bases somáticas. “Arte y desequilibrio orgánico son consubstanciales” (373), explica el narrador, ocupado en describir los métodos del pintor, que se extrae primero lesiones y excrecencias de la piel y luego hasta órganos enteros para pegarlos en la tela. El paroxismo de esas experiencias es el cuadro llamado “*El agujero postizo*”, que Rímini encuentra por azar, y que ha resultado (literalmente) de la violenta penetración de diez lienzos previamente horadados y embadurnados con óleo por un pene de tamaño considerable, así como de una doble eyaculación de excepcional potencia (382-383). Si Riltse obsesiona a Rímini es entonces porque su obra se identifica con la experiencia de los sentidos, porque lo que persigue “*n’est pas le cela de la représentation mais le cela de la sensation*” (Sollers 2001 : 97), y porque abre claves perceptivas desconocidas para los que se enfrentan a ella.
- 22 Esa incursión del relato en las referencias a la pintura revela en consecuencia nuevas preocupaciones que superan, sin anularla, la problemática inicial del cuerpo (enfermo), abordando el problema de la sensación y sugiriendo (en clave grotesca) que la violencia⁸ es algo consubstancial al proceso creativo, si no a su objeto mismo, de modo que el impulso que lleva a crear sólo puede entenderse tomando en cuenta su contracara destructiva. Por la misma vía, Pauls aborda la cuestión de los umbrales o límites de la

obra, un tema habitual en el contexto de la plástica, donde la creación puede extenderse, sin que su legalidad o su estatuto se quiebren, al mundo de los objetos (Duchamp está en la escena) que sirvieron para realizarla, incluidos los que afectan o rodean al sujeto creador. La novela evoca el asunto con un malicioso detallismo :

Herpes –el bastidor en falsa escuadra, 15 por 17, técnica mixta, que hoy cuelga en las oficinas del líder de una banda de rock satánico – no es la obra ; es apenas un punto, impactante, sí, pero sin ningún privilegio jerárquico, en la vasta, informe, definitivamente incompleta red de puntos que componen la experiencia *Herpes*, y que entre otras muchas cosas incluye el frasco de Rhoipnol que el artista terminó media hora antes de ponerse a trabajar, el *cutter* Staedler que usó para extraerse la muestra de tejido y la grapadora Black and Decker con que la clavó contra la tela, el trozo de manga de pulóver con que trató de detener la hemorragia, [...] la orden de biopsia recetada por el médico, los resultados de los primeros análisis de sangre (Todo eso es *Herpes* [...]) (376-377)

- 23 Escenografías del sexo y de la enfermedad, épica de la creación/destrucción (*Riltse* “reduce” a cuchilladas sus diez telas para que tengan el formato en que podrán circular), registro de las sensaciones, influencia sobre la percepción, vida comunitaria de los artistas, composición de obras- en proceso, trazados brutos de la pulsión creadora : tal es el vasto campo de batalla que *El pasado* representa como un Grial al alcance de la pintura, o al menos de los pintores geniales. El lugar de la literatura está sugerido por analogía y por contraste frente a ese programa ideal del que necesariamente la apartan la índole sucesiva del lenguaje y el persistente marco del texto escrito. La literatura está sometida al “tiempo lento” de la escritura, depende de la soledad del autor, transfigura en signos los datos del mundo sensible, cifra, simboliza, teoriza. Allí donde el artista plástico puede *actuar* su propio cuerpo como obra, la literatura opera en espacios cerrados en los que la mediación del lenguaje es insoslayable, y en los que el sujeto/cuerpo se sacrifica imaginariamente a la obra.
- 24 El segundo recurso que prolonga y diversifica la problemática arte-vida anunciada en *Wasabi* es precisamente la representación de los estados alterados de energía que afectan al protagonista durante la etapa en la que trabaja como traductor. La traducción no está empero explícitamente asimilada a la escritura creativa, sino más bien a una serie de actos de lectura y transposición, y en ese sentido aparece como una tarea pre-literaria, mientras que los síntomas de ese personaje que trabaja con el lenguaje evocan nuevamente una serie de arrebatos que recuerdan los del narrador de *Wasabi*. Los momentos en que Rímini traduce (también esta secuencia ocupa un capítulo entero : I, 13) son horas de entrega a una velocidad diferente, de aceleración monstruosa, de trance, horas de suspensión del tiempo de las que hay que volver para asegurarse de que uno no ha muerto. Esos momentos se acompañan una vez más con el motivo de las adicciones y con el de una erotización del cuerpo que no apela ya a figuras simbólicas.⁹ Rímini se droga, trabaja desnudo, y se masturba hasta obtener la última gota de semen a fin de probarse a sí mismo que todavía vive. “Traducía y tomaba [cocaína], tomaba y traducía” (101) : el relato de las sesiones de trabajo se parece al de una carrera alucinatoria que no admite interrupciones, proyectada hacia un final del que el personaje logra siempre extraerse a través de las sesiones de auto-erotismo. Lo interesante aquí es que la traducción sirve como ejemplo de un trabajo sin discontinuidades y sin *impasses*, y que ese contenido está reforzado por la mención de la droga, una estrategia para consolidar la búsqueda de un futuro absoluto y evitar el corte, la detención del movimiento mental, la discontinuidad del yo. Pero en la práctica del traducir no existe un peligro real de interrupción, mientras que la ausencia de inspiración o la intermitencia de la capacidad

de escribir son en cambio la habitual pesadilla del verdadero creador. De modo que la figura del traductor, situada en principio en el umbral de la escritura literaria, también se hace cargo de un imaginario que concierne en primer término al artista.

- 25 La narración de los episodios de traducción vuelve así sobre tres pautas del proceso creativo : el tiempo, la experiencia interior del sujeto, y la lengua. En el plano de las dos primeras, *El pasado* da precisión a las fantasías que asaltan al escritor respecto de su supervivencia y de su capacidad a continuar creando : los gestos de Rímini pueden entenderse como teatralizaciones privadas de un juego con el riesgo y con la muerte, dentro del mismo esquema de funciones que ocupaba previamente la idea de la enfermedad y con el agregado de una escenografía que literaliza los estados excepcionales de la percepción (drogas, sexo), incluida la insensibilidad física. En cuanto a la lengua, el relato vincula la tarea del traductor no con un entre- dos, un ir y venir entre códigos, sino con una deuda asumida por éste y pagada a la lengua materna (107), es decir con una forma específica de escritura. Porque, justamente, transformarla, sustituirla, intervenir en el cuerpo de su lengua materna no es acaso el deseo fantasmático de todo escritor ?

c. Los signos y el tiempo.

- 26 En 2006 aparece *La vida descalzo* (Pauls 2006 b), un breve ensayo que consideraré como un texto- bisagra entre *El pasado* y el tríptico de *Historia(s)...* que le sucederá. Si bien el libro ha sido preparado para una colección ("In Situ") cuyos títulos deben evocar un lugar significativo para un escritor (la playa, en este caso), la infancia aparece allí como el tema central, un tema que viene a colocarse entre la referencia autobiográfica y el juego auto-figurativo. Si bien el texto está escrito en primera persona, su breve último capítulo distancia el discurso por el uso de la tercera y se aparta del formato ensayístico para contar una ficción de origen sobre la vocación de un escritor : escena consagrada de la enfermedad infantil (y aquí, veraniega), con su reclusión forzada y su consecuencia, el extraordinario descubrimiento de una existencia alternativa en el goce de la lectura.
- 27 Podemos imaginar que *Historia del llanto* (Pauls 2007 a), publicado un año después, estaba ya en proceso avanzado de elaboración en el momento en que se redactó *La vida descalzo*, y en todo caso, conjeturar que el proyecto de las tres novelas que siguieron a ese libro y que comparten un plan de abordaje del *zeitgeist* a través de la narración de las etapas de una vida, estaba ya bien definido.¹⁰ Por eso me parece más pertinente no pensar este ensayo como un antecedente de *Historia del llanto*, sino como un texto-interfaz donde sale a luz un giro importante de su poética que ya estaba activo en la escritura coetánea de Pauls. Ese giro se articula sobre el enfoque de períodos sucesivos de una vida, a comenzar por la infancia, se nutre de manera más sostenida que antes en referencias autobiográficas, hace del yo y de la intimidad sus actores principales, y adopta de manera general la unidad de frase extensa cuyo uso no era sistemático en los libros anteriores.¹¹
- 28 Las *Historia(s)...* ponen en escena la construcción de un sujeto en relación con una serie de aprendizajes y de experiencias de lo sentimental, del contexto social, de las ideologías y los hábitos de la época que le ha tocado vivir. Anunciado en la última secuencia de *La vida descalzo*, el enfoque supone una mirada oblicua o velada sobre el origen de la obra, identificado a la vida (a momentos de vida) del (futuro) escritor (ficticio/real). Ese sujeto que está en la mira se entiende entonces como una configuración del yo autorial y el discurso narrativo que lo toma por objeto como el montaje de una Imagen del yo. Pero las *Historia(s)...* no se constituyen como autobiografía sino como novela. Tal contrato ficcional

no carece por supuesto de ambigüedad, aunque se sustenta en un procedimiento consecuente, el uso de la tercera persona, que está llamado a asegurarle al discurso la buena distancia entre el sujeto “observado” y el escritor.¹² Esta distancia es de índole semejante a que la que perciben algunos personajes de Pauls cuando contemplan las viejas fotografías en las que apenas se reconocen, pero hay que subrayar que el narrador opera como alguien interpuesto entre el autor y su objeto también con un efecto doble y contradictorio. De manera inmediata, parece estar allí para alejar el escollo (auto) biográfico y subrayar la ilusión ficticia, pero al mismo tiempo está colocado como si se tratara de un biógrafo que alinea datos para componer una historia de vida, registro acentuado en el primero de los tres volúmenes por la utilización de una convención de relato testimonial (uso de interrupciones indicadas por la tipografía, sugiriendo la transcripción de un testimonio por una tercera persona).¹³

- 29 Sin embargo el elemento que me parece central y quiero destacar aquí es el montaje de todo el proyecto del tríptico novelístico en torno a un puñado de signos, que aparecen a la vez como puertas de entrada hacia la intimidad, como señales que orientan una arqueología social y como estímulos de la experiencia de lectura. Como lo dice Deleuze con respecto a la literatura de Proust :

L'oeuvre d'art n'interprète pas seulement, et elle n'émet pas seulement des signes à interpréter ; elle les produit, par des procédés déterminables. Proust lui-même conçoit son œuvre comme un appareil ou une machine capable de fonctionner effectivement, productrice de signes de différents ordres, qui doivent avoir un effet sur le lecteur.
(Deleuze 1970. Avant-propos de la deuxième édition).

- 30 Pienso que este hallazgo es el que permite a Pauls organizar la importante etapa creativa subsiguiente a *El pasado* y abandonar la problemática de la continuidad tal como esa novela la planteaba. Esta nueva poética se articula también en torno a la cuestión del sujeto y del tiempo, pero ahora se trata del tiempo como *forma*, del tiempo que se vuelve visible en las etapas de una vida (tiempo : *forma-formadora* de la infancia), en los cuerpos, en las mutaciones sociales. Ciertos *signos* se eligen entonces en tanto parte emergente de esa *forma*, que se puede percibir a través de ellos como el sentido se deduce de un texto cifrado. El llanto, el pelo, el dinero : los signos son tres, y su primera sustancia es material, aún cuando estén destinados a operar como íconos o como símbolos y a remitir a las imágenes contradictorias del sujeto y de la sociedad que lo rodea. Los signos traducen las flaquezas de la época (el sentimentalismo, la violencia, la indiferencia, el abuso) sin dejar de mostrar qué lugar esos mismos valores ocupan en la conciencia y en la práctica de un yo que define al usarlos sus relaciones familiares, sociales, amorosas, amistosas, es decir su propia *verdad* existencial. Motivos “arbitrarios”, “insignificantes”, “yacimientos”, “entradas excéntricas” (Pauls 2010 b), los ha llamado el escritor, para circunscribirlos en relación con su enfoque detallista y con su práctica de una fenomenología aparentemente frívola de la temporalidad individual. Así los motivos aparecen como hallazgos de un buceador de la memoria que ha logrado rescatar los objetos que mejor han concentrado significado, materia y tiempo. Sin embargo, esos signos vehiculan la historia del sujeto precisamente porque se los puede interpretar y reinterpretar, porque no son fijos ni están clausurados, sino abiertos a toda nueva lectura, y que, lejos de tener la índole de los fósiles, son *productos* de naturaleza móvil e inestable.

- 31 Lo prueba su ambivalencia, que se vuelve especialmente notoria cuando significan (indican) el tiempo histórico y los estereotipos de una época. Dejan entonces de ser cualidades o accidentes del sujeto, fenómenos u objetos “naturales”, y aparecen como dados vuelta del revés, como artificios y engaños. En *Historia del llanto* por ejemplo, la

mirada ingenua, impotente y emotiva del niño justifica sus momentos de entrega a lo sentimental y actúa como el primer archivo de su experiencia. Pero ese reino del sentimiento es también un exceso pernicioso del espíritu y del gusto de los tiempos, y así el niño llora o “se hace” llorar para satisfacer las expectativas de su padre, deudor de un ideal supuestamente progresista del comportamiento infantil (29-32). De la misma manera, el amigo adolescente superficialmente educado en materia política pero sensible al impacto emocional de las imágenes llora a raudales frente a un televisor que muestra el asalto del Palacio de la Moneda como si estuviera ante un melodrama (82-87), y el público del “cantautor” (una sátira aguda de los cantantes de protesta de los años setenta) no puede resistir al magnetismo almibarado de las canciones que escucha (49). Sensiblería y falta de distancia (falta de capacidad crítica), es decir, un uso estereotipado y una lectura perversa de los sentidos, previsiblemente se igualan en todos los casos.

- 32 Otra muestra de la reversibilidad de los signos es el caso de los afeites, que entre el primero y el segundo volumen de la serie pasan de ser pliegues incómodos para la mirada infantil a ser símbolos del desvarío de la historia argentina. En *Historia del llanto* el niño identifica como muñecos animados a los militares impecables con los que se cruza del mismo modo que registra el uso de bigotes postizos y el disimulo de las formas femeninas por su vecina guerrillera disfrazada de soldado, aun cuando esos datos sólo se vuelven conscientes varios años más tarde. En cambio en *Historia del pelo* (Pauls 2010 a), la peluca que usaba la guerrillera Norma Arrostito en el operativo armado que terminó con la muerte de Aramburu, única herencia dejada por un padre ex -guerrillero a su hijo (185-186), cobra la dimensión de un objeto absurdo que se proyecta como una verdadera declinación grotesca del *signo* elegido. Quizás el ejemplo que mejor condensa tal ambivalencia sea el del “mechón de pelo”. Robado al cadáver de Guevara “parece un pedazo de sogá seca”, destrenzada por el tiempo, pero el relato lo asocia inmediatamente en el recuerdo del protagonista a su propio mechón rubio, reliquia de nacimiento guardada por su madre en un sobre “forrado en un suntuoso papel violeta”, trofeo infantil en estado flamante de “prodigiosa conservación” (103-105). El común denominador que reúne a todos los afeites es la idea de disfraz, un concepto que ambos libros utilizan para identificar también a personajes secundarios (“el oligarca torturado”, vestido de estanciero, “el veterano de guerra”, vestido de desterrado). Tales disfraces se inscriben dentro de la presencia narrativa de lo superficial y de lo anecdótico, pero al connotar a la historia reciente la acusan sin apelaciones por inauténtica, y ayudan a configurar el museo informal, cruel e irónico del pasado, la exposición de viejas modas, trastos y aberraciones donde se cruzan el dictamen ético y el diagnóstico pesimista sobre una cultura.
- 33 Las *Historia(s)* ...constituyen por el momento la última etapa de la ficción de Pauls. En ellas se indica claramente que es la experiencia imaginaria, propia de la literatura, la única que puede dar cuenta de la existencia y de la verdad del sujeto. Lejos de la supuesta fidelidad del testimonio, sólo la invención ficcional, entre fantasía, recuerdo y biografía, está en condiciones ontológicas de proyectar las señales que apuntan a la tragicomedia de la experiencia humana y aun más a la relación compleja y secreta entre la vida y la creación. En este sentido, la idea de obra reaparece también en esos libros con un perfil peculiar. La obra tiene que dejar entrar la corriente de la vida – vida del lector, que se modifica en la lectura, vida del autor, que cobra forma, unidad y continuidad en la escritura -, pero no debe comprenderse como “escritura de la vida”, sino como una fina red, una membrana de inmersiones, de planos en picado y de sucesivas puestas a la distancia de la materia de

los signos, a través de la cual se pueden entrever el rostro del sujeto y la enigmática sustancia de lo real :

Para puto Puig, piensa. El escritor Manuel Puig, que no soportaba que lo real estuviera tan lejos, que llegaba a lo real acelerando, acortando camino por la vía de la ficción, su verdadero y único *intermezzo*. Él, la ficción, la usa al revés, para mantener lo real a distancia, para interponer algo entre él y lo real, algo de otro orden, algo, si es posible, que sea en sí mismo otro orden. (Pauls 2007 a : 73).

Del artista y de la obra

- 34 En las conferencias reunidas en *La Préparation du Roman* (2003) Roland Barthes anotaba :
- La distinction (ou la confusion) entre Marcel et le Narrateur n'est pas utile - La novation du rapport *Vie/Œuvre*, la position de la vie comme œuvre apparaissent peu à peu, avec le recul, comme un véritable déplacement historique des valeurs, des préjugés littéraires. (278).
- 35 Sin desdeñar las advertencias de Pauls sobre la ausencia de programa definido en su propia práctica o sobre la discontinuidad de toda *obra* de autor, lo esencial de las palabras citadas podría aplicarse con pocas modificaciones al caso de su manifiesto estético y de su literatura tal como han aparecido en las páginas precedentes, y suponer que es un ideal semejante el que ha guiado su escritura en el período que he evocado.
- 36 Es indudable que la estética, por el modo en que se concretiza en la conferencia de Cerisy¹⁴, se hace eco de los debates en torno al sentido y las formas de la literatura en el mundo de hoy (R. Laddaga, J. Ludmer, G. Speranza, y otros ensayistas en el ámbito hispánico), pero también pretende recoger la herencia (o la lección) secular de las artes plásticas, y dar sus sufragios a una serie de escritores que protagonizan versiones diferentes de combates vanguardistas contra el mercado, las instituciones o los hábitos del público. Hay además en ese manifiesto como una nostalgia tácita de la condición *independiente* de la plástica con respecto a la circularidad del lenguaje y a la linealidad del discurso, así como hay una nostalgia del viejo ideal artístico de abrir las puertas de la percepción, y del menos viejo de interactuar con la obra, de experimentar con el objeto que se crea y se pone al alcance de todos, o hasta de esas formas efímeras de la sociabilidad de grupo que se actualizan en los espacios teatrales y las *performances*, y que animan ciertos proyectos muy recientes. Porque es evidente que la ficción de Pauls se mueve en un territorio ajeno a las instalaciones, los eventos, los injertos de textos electrónicos o el *remix* de imágenes, sonido y palabras, y que su línea de intervención no es la misma de modelos tales como Bellatín o Libertella, u incluso de otros aun más experimentales.
- 37 Su escritura narrativa reivindica en cambio como propia la tensión dinámica entre la literatura y la vida, y ese postulado es coherente tanto con la estética defendida en el ensayo de Cerisy como con muchos de sus trabajos críticos.¹⁵ Sólo que en la ficción se inscribe una forma particular de esa tensión, todavía arraigada en la confianza en la mediación del lenguaje, en el valor de los signos y en la capacidad transformadora de la invención. En el lapso que va desde *Wasabi* hasta la trilogía de las *Historia(s)...* la inscripción se articula así en tres grandes momentos : el de la cuestión de la creación (*Wasabi*), el del problema de la relación entre el arte y la vida (*El pasado*), y el del montaje de los *signos* (las *Historia(s)...*), o sea, de la relación entre el yo, los signos y el tiempo. Es decir, el problema del origen y de la forma de la obra, por lo cual es probable que sea el último tríptico el que concentra el grado más acabado (o más explícito) de la reflexión sobre el vínculo entre el lenguaje y el artista (el escritor).

- 38 Si, como dice Reinaldo Laddaga parafraseando a Ian Watt (Laddaga 2008), lo que marca en definitiva la novela moderna es el ideal de la escritura, pero es precisamente ese ideal lo que el mundo actual de pantallas, mensajes e instalaciones desestabiliza sin atenuantes, el lugar de Pauls está a la vez más allá y más acá de esta frontera de la “segunda modernidad”. Más allá, porque su escritura crítica lo muestra consciente de los desafíos permanentes de las vanguardias artísticas y hasta nostálgico de los lenguajes no sucesivos. Más acá, porque su poética narrativa está articulada *malgré tout* por la confianza en la lectura y en el valor hermenéutico de los signos, y que en ella se configura una muy particular “literatura expandida”, un territorio en donde las largas cadencias de la frase escuchan los ecos secretos de la vida y aspiran aun a cambiar la experiencia y la sensibilidad de los lectores.

BIBLIOGRAFÍA

- Amato, Mariana. « Escrito desde un cuerpo. Estética de la dolencia en *Wasabi* de Alan Pauls ». En : *Estudios*, 17, n° 33, enero-junio 2009 (99-125). Consultable en : <http://es.scribd.com/doc/119042865/Escrito-desde-un-cuerpo>. (Consultado el 26-IV-2013)
- Anzieu, Didier. *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris : Seuil, 1981.
- Anzieu, Didier . *Créer. Détruire*. Paris : Dunod, 1996.
- Barthes, Roland. *La Préparation du Roman I et II*. Paris : Seuil/IMEC, 2003.
- Bretonnière, Bernard. « Entretien avec Alan Pauls ». En : Pauls, Alan. *Wasabi*. Paris : Christian Bourgois, 2006, pp. 143-154.
- Cabrera, Luis Martín. “Después del final de la historia : la memoria de la militancia revolucionaria en la novelística argentina contemporánea”. En : *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXXV, n° 69, 1° Semestre 2009 (305-325).
- Deleuze, Gilles. *Proust et les signes*. Paris : Presses Universitaires de France, 1970.
- Guillaumin, Jean. *Le Moi Sublimé. Psychanalyse de la créativité*. Paris : Dunod, 1998.
- Kristeva, Julia. *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. Paris : Gallimard, 1994.
- Laddaga, Reinaldo. « Otras escenas de literatura. Sobre las letras argentinas en tiempos recientes.” En : *Iberoamericana*, VIII, 29, febrero de 2008 (157-170). Consultable en : http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/iberoamericana/2008/Ns_29/29_Laddaga.pdf
- Pauls, Alan. *El pasado*. Barcelona : Anagrama. Colección Narrativas hispánicas, 2003.
- Pauls, Alan . *Wasabi*. Barcelona : Anagrama. Colección Narrativas hispánicas, 2005.
- Pauls, Alan. (2006 a). *Wasabi*. Traduit par Lucien Ghariani. Paris : Christian Bourgois.
- Pauls, Alan. (2006 b). *La vida descalzo*. Buenos Aires : Sudamericana. Colección In Situ.
- Pauls, Alan. (2007 a). *Historia del llanto*. Barcelona : Anagrama.

- Pauls, Alan. (2007 b). "Me interesa el llanto como logotipo de la sensibilidad". En : *Página 12*. Martes 18 de diciembre de 2007. (24-25)
- Pauls, Alan. (2010 a). *Historia del pelo*. Barcelona : Anagrama.
- Pauls, Alan. (2010 b). « Se busca un lector incómodo ». En : *Ñ. Revista de Cultura*. Sábado 17 de Abril de 2010. Consultable en : <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/04/17-02182313.htm>
- Pauls, Alan. (2012 a). *Temas lentos*. Santiago de Chile : Ediciones Universidad Diego Portales. Colección Huellas.
- Pauls, Alan. (2012 b). "L'art de vivre artistiquement : Quatre exemples et un commentaire ». En : Moulin Civil, Françoise, Olivier, Florence et Orecchia Havas, Teresa. *La littérature latino-américaine au Seuil du XXI^e siècle. Colloque de Cerisy 2008*. Paris : Aden, pp. 387-410.
- Pauls, Alan. (2012 c). "El arte de vivir en arte". *Temas lentos*. Santiago de Chile : Ediciones Universidad Diego Portales, 2012, pp. 166-184.
- Pauls, Alan. (2012 d). "Un enamorado que habla". *Temas lentos*. Santiago de Chile : Ediciones Universidad Diego Portales, 2012, pp. 70-76.
- Sollers, Philippe (2001). "Les passions de Francis Bacon". En : *Éloge de l'Infini*. Paris : Gallimard, 2001, pp. 69-129.
- Tizón, Héctor, Martini, Juan Carlos, Pauls, Alan. "Experiencia y lenguaje. I." *Punto de Vista*, XVIII, n° 51, abril de 1995 (1-4).

NOTAS

1. Dos novelas preceden a *Wasabi*, *El pudor del pornógrafo* (1984) y *El coloquio* (1990).
2. Alejandra Laera y en parte Mariana Amato (2009) han seguido de cerca sus declaraciones e intentado leer el libro en tanto respuesta peculiar al pliego de condiciones de la Maison des Écrivains et des Traducteurs (MEET) de Saint Nazaire.
3. Tellas, la mujer del narrador, aparece como una figura en la que se duplican algunos motivos textuales, por ejemplo el de las ausencias, que en su caso son estados sonambúlicos más que auténticos borramientos de la conciencia. La convención de la duplicación es también frecuente en el cuento extraño y en el burlesco, dos géneros con los que *Wasabi* flirtea ostensiblemente.
4. Didier Anzieu, estudiando las raíces afectivas de la creación artística, ha acercado el trabajo de creación al del duelo y al del sueño, afirmando que los tres constituyen fases de crisis para el aparato psíquico, y que en ellas ocurre un desarreglo interno, una exacerbación de las patologías individuales que se acompaña con una regresión hacia fuentes del psiquismo aun no explotadas por el sujeto. La regresión haría surgir fantasmas insólitos, afectos intensos, angustias, miedo al vacío y a la despersonalización, inmovilidad o agitación desenfrenadas - ciertos escritores como Henry James han descrito ese momento como una alucinación - aunque la capacidad del yo del artista de soportar esas manifestaciones es la que le abriría las puertas hacia una etapa decisiva del trabajo creador : "Comme le rêveur, le créateur entre dans un état d'illusion, où une partie de lui est endormie et une autre éveillée, avec une conscience plus aiguë que pendant le jour de ce qui se passe dans son esprit." (Anzieu 1981 : 98-99)
5. « Écrire, ce n'est pas tant entrer dans le ventre de la femme ou être ce ventre plein qu'en sortir. [...] La référence métonymique est ici première par rapport à la métaphore. L'espace du texte est d'abord confondu avec celui du corps propre et d'un corps actif. Avant de pouvoir être pensé, quelque chose en l'artiste pousse, souffre, crie, pue. Créer c'est sans doute renaître, mais à

partir de son urine et de ses excréments. (...) Produire une œuvre, c'est s'expulser de soi-même [...] » (Anzieu 1996 : 34)

6. « Le créateur, comme la femme enceinte, et pour obtenir un effet analogue de concentration de son pouvoir de génération, modifie son économie narcissique et objectale, en reportant ses investissements sur ce qui se passe en lui –surgissement d'images, d'affects, de mouvements esquissés, d'impulsions verbales –et en se libérant des contrôles logiques. Il déplace alors ses seuils sensoriels intéro- et extéroceptifs, en exagérant ou en diminuant l'effet de certains impacts afin d'atteindre un état permanent de sensibilité sélective. » (Guillaumin 1998 : 54)

7. Sería sin duda interesante contrastar la pasividad –relativa o absoluta, declarada o implícita – de los personajes masculinos de Pauls con la energía, la decisión y las facultades intuitivas de muchos de sus personajes femeninos.

8. Sobre la violencia de las pulsiones en juego en el trabajo creador, ver Guillaumin 1998 et Anzieu 1996.

9. Se inserta en cambio una referencia al “quiste” que reúne visiblemente las siluetas de Pauls, del narrador de *Wasabi* y de Rímini (105).

10. Me limitaré aquí a aludir a los dos primeros volúmenes de la trilogía, *Historia del llanto* e *Historia del pelo*. El tercero, *Historia del dinero* (2013) acaba de aparecer en el momento en que se redactan estas líneas.

11. Es interesante comprobar que esa famosa frase extensa se amplifica por primera vez, aunque de manera intermitente, en el capítulo 13 de *El pasado*, cuando se describen los efectos de la droga, la desaparición del sentido del cuerpo, las esforzadas sesiones de reactivación de la sexualidad. Allí las frases alcanzan hasta una veintena de líneas (103 ; 105). En dos o tres momentos de *La vida descalzo* también se hace uso de períodos que llegan hasta casi cuarenta líneas y se organizan con gran distanciamiento de los bloques sintácticos entre sí. Uno de esos momentos corresponde justamente al relato del descubrimiento de la lectura. (Pauls 2006 : 124-125 ; también 61-62).

12. Pauls comenta el uso de ese recurso de enmascaramiento por Roland Barthes, que encabeza su *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) con la frase : “Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman”, y redacta en tercera persona las entradas de ese ensayo autobiográfico, como si se tratara de una ficción. El análisis de Pauls se centra sin embargo en *Fragments du discours amoureux* (1977), donde Barthes retoma con variantes el mismo procedimiento (Pauls 2012 d : 74-75).

13. Esa convención obedecería, según numerosos comentarios del autor, a su intención de presentar una perspectiva crítica sobre el género testimonial, en el que fue pródiga la larga época de revisión y memoria política de los abusos del gobierno militar (el subtítulo del libro - *Un testimonio* - es igualmente explícito). Ver entre otros su entrevista en Pauls 2007 b. Por otra parte, una puntualización interesante y polémica de la cuestión del testimonio en Pauls como respuesta a un debate argentino se encuentra en Cabrera 2009.

14. El texto de Cerisy se pronuncia en julio de 2008, pocos meses después de la publicación de *Historia del llanto*, y en un momento en que ya ha comenzado la redacción de *Historia del pelo*. Pauls leyó en las mismas jornadas largos fragmentos de las primeras páginas de ambas novelas.

15. Una confrontación completa de textos de ficción e intervenciones críticas hubiera sido deseable, pero imposible en los límites de un artículo. Pienso en particular en ensayos como : “Retrato del artista como agente doble” (Pauls 2012a : 54-59), “Ser cero” (*Id.* : 86-91), o “La belleza de la indiferencia” (*Id.* : 37-43).

RESÚMENES

En un importante ensayo del año 2008 Alan Pauls introduce el concepto de « literatura expandida », con el que busca plantear una interpretación personal de la relación entre obra y vida apoyándose en el ejemplo de las vanguardias artísticas y de escritores como Bellatín, Aira o Libertella. El artículo contrasta las principales ideas de ese ensayo con la poética narrativa del autor enfocando el grupo de novelas que van desde *Wasabi* hasta el ciclo de las *Historia(s)*... . El objetivo planteado es sugerir un marco de lectura en el que los postulados estéticos que proceden de la ensayística por un lado, y la ficción por otro, puedan entenderse como un mapa basado en coincidencias y divergencias, y no en propuestas antagónicas. El análisis se detiene en particular sobre las representaciones ficcionales del proceso de creación y sobre la confianza en el valor hermenéutico del lenguaje y de los signos que muestra la escritura narrativa.

Dans un remarquable essai de 2008 Alan Pauls introduit le concept de « littérature expansée », qui lui sert à poser sa propre interprétation du rapport entre l'œuvre et la vie, et qu'il étaye sur l'exemple des avant-gardes artistiques ainsi que d'écrivains comme Bellatín, Aira o Libertella. Cet article met en contact les idées principales de l'essai et la poétique narrative de l'auteur à travers l'analyse de la série de romans qui va de *Wasabi* jusqu'au cycle des *Historia(s)*... . L'on cherche ainsi à esquisser un cadre de lecture permettant de comprendre les principes esthétiques formulés dans l'essai d'un côté, et la création fictionnelle de l'autre, comme une cartographie qui se baserait sur des coïncidences et des divergences plutôt que sur des thèses antagoniques. Sont examinées en particulier les représentations fictionnelles du processus de création et une écriture narrative articulée sur la confiance dans la valeur herméneutique du langage et des signes.

Alan Pauls introduces the concept of « expanded literature » in a remarkable 2008 year essay. The concept, based on the example of the *avant-gardes* and of authors such as Bellatín, Aira o Libertella, allows him to propose his own vision of the relationship between the writer's work and life. This article compares the essay's ideas with Pauls's poetics of narration, by analyzing the set of novels ranging from *Wasabi* to the cycle of the *Historia(s)*... . The purpose is to propose a frame enough comprehensive to understand that the esthetical ideas developed in the essay and the narrative fiction are built as a map based rather on convergences and divergences than on antagonistic hypothesis. The article focuses on the fictional representations of the creative process and shows that the narration reveals great trust in the hermeneutical value of signs and language.

ÍNDICE

Mots-clés: creación artística, littérature expansée, poétiques avant-gardistes, Pauls, signes

Palabras claves: creación artística, literatura expandida, poéticas vanguardistas, Pauls, signos

Keywords: artistic creation, expanded literature, poetics of the avant-gardes, Pauls, signs

AUTOR

TERESA ORECCHIA HAVAS

Université de Caen

orecchia-havas@wanadoo.fr