

RETRATO DEL ESCRITOR DISIDENTE: ACERCA DE LA ENSAYÍSTICA DE ALAN PAULS

PORTRAIT OF THE DISSIDENT WRITER: ON ALAN PAULS' ESSAYS

DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis201910.19.06>

LEONARDO BERNERI*

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Fecha de recepción: 6 de marzo de 2018

Fecha de aceptación: 8 de agosto de 2018

Fecha de modificación: 7 de septiembre de 2018

RESUMEN

La ensayística de Alan Pauls se funda en un modo de lectura que borra las fronteras entre arte y vida al considerarlas manifestaciones de una misma práctica. En la insistencia en escribir sobre la existencia estetizada de escritores transgresores, Pauls construye una poética de la disidencia que le permite singularizarse en una identidad que se niega a sí misma porque parte de una política que abjura de identidades monolíticas como la que asume la figura del "escritor nacional". Manuel Puig, deconstructor de los autoritarismos, aparece con insistencia en los ensayos de Pauls: es el ícono especular de su escritura.

PALABRAS CLAVE: Alan Pauls, poéticas del ensayo, arte y vida, figuras de escritor, literatura argentina.

ABSTRACT

The essay production of Alan Pauls is based on a mode of reading that erases the boundaries between art and life, considering them as manifestations of the same practice. In his insistence on writing about the aestheticized existence of transgressive writers, Pauls constructs a poetics of dissidence that allows him to singularize in an identity that denies itself because it's based on a policy that abjures monolithic identities such as the one that the figure of "national writer" assumes. Manuel Puig, deconstructor of authoritarianisms, appears insistently in Pauls' essays: he is the specular icon of his writing.

KEYWORDS: Alan Pauls, poetics of the essay, art and life, figures of the writer, Argentinean literature.

*leonardoberneri@hotmail.com. Magíster en Literatura Argentina, Universidad Nacional de Rosario.

1. EL ARTE DE VIVIR EN ARTE

En 1986, cuando apenas tenía una novela escrita, Alan Pauls publicó uno de los mejores ensayos escritos sobre Manuel Puig, *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*. El libro —lo aclaraba Pauls en la introducción—, a pesar de estar dedicado por pedido editorial exclusivamente a la novela que le daba el título, tenía un afán totalizador que partía de la hipótesis de que en esa primera novela que abría la producción literaria puiguiana se encontraban condensados, premonitoriamente, todos los movimientos que darían lugar a las demás. Lo primero que encontramos luego de la introducción no es, sin embargo, la lectura de Pauls sobre la novela, sino una “Cronología del autor”. Como en los estudios preliminares de esas ediciones escolares de clásicos para estudiantes secundarios, Pauls data allí los hechos más significativos de la vida del autor: nacimiento, estudios, crisis familiares y personales, lecturas que lo marcaron, intentos de publicación y publicaciones, amistades literarias, premios... El gesto de narrar (en vida) la vida de Puig a la manera en la que se narra la de los autores clásicos y consagrados podría constituir un gesto de intervención en el modo de recepción de un escritor todavía no canonizado por la crítica (la pertenencia de Puig al campo literario era incluso puesta en duda por algunos) pero, si avanzamos en la lectura de ensayos posteriores de Pauls, nos encontramos con que el gesto no cesa de repetirse en cada íncipit¹. Casi la totalidad de esos ensayos comienza, si no con una cronología —síntesis ósea de lo biográfico—, sí con un pasaje anecdótico de la vida del escritor sobre el que tratan. El comienzo de “Todavía menos”, su ensayo sobre Beckett, puede servir como ejemplo, pero podríamos escoger entre decenas: “En febrero de 1969, mientras termina de recuperarse del absceso pulmonar que no le curó el jugo de zanahorias prescripto por su homeópata, el tenaz doctor Clarac, Samuel Beckett se encierra en su finca de Ussy y emerge, al cabo de unas semanas, con algunas páginas de prosa raquítica (*Temas lentos* 95).

El siguiente ensayo de largo aliento que publica Pauls es *El factor Borges*, de 2007. Allí se sumerge en el universo borgeano y, desterrando uno a uno los lugares comunes que la vulgata ha instalado sobre Borges, va construyendo su lectura sin descartar no solo ningún texto, sino además ningún dato biográfico que pueda ser aprovechado. ¿Qué actitud asumía Borges ante sus entrevistadores? ¿Qué imagen construía a partir de sus apariciones mediáticas? ¿En qué medida esto afectaba la lectura de sus textos? ¿Cómo era su relación con su madre, con su padre? ¿Cómo construía esos linajes literariamente? ¿En qué medios ponía a circular sus escritos? ¿Qué importancia le daba al

1. Los ensayos cortos de Pauls —la mayoría publicados originalmente en revistas y diarios, otros inéditos— se encuentran compilados en *Temas lentos*.

aparato institucional literario (mercado, circulación, lectores)? ¿Hablaban esto de lo que entendía por literatura? ¿Hablaban su literatura, a la vez, de la institución? En esa ida y vuelta de interrogantes —de la vida a la obra, de la obra a la vida— se van desdibujando las fronteras que dividen una de otra y va tornándose imprecisa la distinción. La ensayística de Pauls parece sustentarse en esta deliberada confusión entre arte y vida.

En la conferencia que lleva el nombre de este apartado, leída en Francia en 2008, Pauls afirma que ciertos autores contemporáneos como Mario Bellatin, César Aira o Héctor Libertella ponen en crisis la idea de literatura al trasladar, casi como artistas performáticos, sus lógicas a la vida real. Ni el biografismo, que busca explicar la obra con una lógica causal a partir de los episodios de la vida del autor, ni el textualismo, que se desprende de todo episodio de vida por considerarlo superfluo para entender un texto en su pura interioridad, sirven para explicar —afirma Pauls— las escenas de vida en las que estos escritores se muestran: las *performance* de Bellatin, la polimorfa incontinencia editorial de Aira, el desquiciado *stock* infinito de publicaciones con las que Libertella llena el depósito de la universidad cuya editorial dirige. Ambas concepciones de la literatura, biografismo y textualismo, que en apariencia son opuestas, convergen en “una solidaridad profunda a la hora de pensar, delimitar y repartir los territorios y las economías de la vida y de la obra” (*Temas lentos* 172). La vida vivida artísticamente, en cambio, une ambas esferas desde que ambas devienen manifestaciones de una misma *práctica*, es decir, de un mismo “modo de hacer, un *modus operandi*, un conjunto de reglas, instrumentos y protocolos que definen un tipo de experiencia específico” (173), y que constituye una idea de *literatura expandida*. La vida es “la continuación de la obra por otros medios” (173). Y viceversa.

Debajo de esta concepción de literatura expandida atribuida por Pauls a los narradores performáticos se halla una teoría de la lectura. Lo que estos narradores ponen en evidencia con su existencia estetizada, con su vida hecha arte, no es otra cosa que el modo en que Pauls lee, como ensayista, la literatura y el arte en su conjunto. Ya no una práctica artística, sino un modo de leer lo artístico que en su deriva escrituraria borra las fronteras que dividen arte y vida y las pone a trabajar solidariamente, como partes de un mismo mecanismo que se materializa en la escritura del ensayo. Pauls halla de esta manera otro modo de reingresar a la crítica la preocupación por la dimensión biográfica de los escritores cuando resuena todavía, admonitoria, la declaración barthesiana de la muerte del autor. No se trata de la categoría de autoficción —otro modo del retorno del autor—, que explora más bien “la posibilidad literaria de narrar de manera ficticia la propia historia de vida” (Musitano 261) ni de la idea de figura de autor (Premat) —aunque recurra a veces a ella en *El factor Borges*— porque lo que importa aquí no es leer quién es, quién pretende ser o quién logra ser un escritor —la identidad no es lo que está en juego— sino descubrir un

“*modus operandi* existencial” (*Temas lentos* 184). No se busca aquello “que funda y constituye un nombre propio” sino que se exploran “las extraordinarias posibilidades de existencias que laten en esa vida” (184). La diferencia —sutil— es la que separa el *ser* y el *hacer*.

2. LA DISIDENCIA COMO POÉTICA. ENTRE LA ÉTICA Y LA MORAL

Desde publicaciones anteriores a la formulación explícita de la idea de literatura expandida, se puede apreciar en los textos de Pauls cómo actúa ese modo de lectura que intentamos definir en el apartado anterior. La galería de los escritores sobre los que elige escribir —su parnaso personal— está repleta de fenómenos y raros. Son —según sus descripciones— el *under* de la escena literaria, habitan esa región nebulosa en donde los bordes de la literatura comienzan a sentirse próximos. El crítico se posiciona ante ellos como el maestro de ceremonias de un *freak show* que consiste en desentrañar el misterio de esas existencias-en-arte. Los escritores de Pauls son siempre transgresores y anómalos, y el trabajo de la escritura consiste en dilucidar cómo ocurre, cómo funciona esa anomalía, hasta llegar al hallazgo de una fórmula, de un epíteto que, a modo de talismán, permita nombrar a cada uno en su diferencia. Baron Biza será “el hombre del subsuelo” (Pauls, “Jorge Baron Biza”); Fernando Vallejo, “el último profanador” (*Temas lentos* 92); Fogwill, el “revolucionario primitivo” (113); Puig, “un escritor escandalosamente anómalo” (54); Arlt, extranjero e inclasificable (“Arlt”). Cada artista (consecuentemente con la idea de una vida artísticamente vivida, la palabra escritor va siendo cada vez menos pertinente) aparece como una figura mítica irreplicable. La narración de los episodios de vida se despliega a la par que la lectura de las obras y muestran su fondo común. Existencia y estética son una misma cosa. No se pueden disociar los textos de Puig de esa escena mítica —por improbable e innecesaria de comprobar— en la que él se encuentra escribiendo “en la cocina, mirando televisión y charlando con su madre” (*Temas lentos* 54) porque es la literatura misma de Puig la que se crea (se cocina) entre los discursos de la cultura de masas y el habla de las voces cotidianas y anónimas en conversación. No se puede disociar la irrepetibilidad de la biografía personal y familiar de Jorge Baron Biza, signada por la tragedia y el suicidio, de su irreplicable novela *El desierto y su semilla*, “un libro *único*, en todos los sentidos de la palabra. Un libro que sólo él podía escribir” (Pauls, “Jorge Baron Biza” 28). Baron Biza, escribe Pauls, “no encaja, nunca encajó, no encajará nunca” (25). La frase le podría caer tanto a él como a su novela.

Transgresión y marginalidad: la ética de la ensayística paulsiana se define entre estos significantes. No son valores morales que trasciendan a la lectura y que le sirvan al crítico para determinar, en cada caso, si tal autor es bueno o malo sino que son categorías que surgen de la lectura misma para proponer aquellos sentidos que potencien la fuerza

de esos modos de existencia que están siendo leídos. Mientras que una perspectiva moral —afirma Alberto Giordano— reduce los textos al remitirlos a valores que lo trascienden (los del Bien y el Mal) y acalla de esta manera su potencia de invención y su posibilidad de deleite, una perspectiva ética —en cambio— indaga el modo en que un texto puede “afectar activamente a la lectura presente, por su potencia de invención de nuevos sentidos” (*Roland Barthes* 25); es una indagación acerca de lo que una literatura puede. Pero hay algo más en la exploración y la reivindicación de este universo de transgresores, algo más en esta búsqueda del acontecer de sus diferencias en la escritura del ensayo. Hay lo que podríamos llamar —otra vez con palabras de Giordano, quien se ha dedicado al estudio de los modos del ensayo— una *poética del combate* cuyo interés consiste en “impugnar criterios de valoración que, favorecidos por las ideologías culturales de la época, se impusieron como dominantes” (*Modos del ensayo* 20)². Los ensayos de Pauls son, utilizando una fórmula que le pertenece, “ensayos de intervención” (“Borges y Bolaño”). Es decir que existe en la escritura de Pauls un deseo de intervención política en las discusiones del campo cultural y literario y en la distribución de los lugares que ocupan los escritores en él. La oposición margen/centro organiza esta distribución y el gesto de Pauls consiste en invertir en ese par la carga valorativa: es la apuesta a construir una figura alternativa de escritor, oblicua, contingente, que rehúse las identidades monolíticas y unívocas heredadas de la tradición del *escritor nacional* y del *escritor comprometido*, y que haga estallar los cánones que la cultura, la academia y el mercado imponen, postulando conjeturalmente la posibilidad de otro canon —un anticanon de transgresores y marginales— y otros modos de circulación de los textos, gesto que su participación en la revista *Babel* hará manifiesto.

Estamos otra vez en el momento iniciático de su trayectoria, la época de la publicación del ensayo sobre *La traición de Rita Hayworth*, un cierre de siglo marcado por la idea de un final de época y de “crisis de paradigma y de proyecto” (Sarlo, “Las razones” 24), que puede ofrecernos las pautas para acercarnos a la comprensión del modo en que esta poética del combate se construye. Nos referimos a sus colaboraciones en *Babel, Revista de libros*, en la cual Pauls participó principalmente con reseñas. *Babel* fue la revista del antes llamado grupo Shangai y tenía todas las características de una publicación de vanguardia. Es decir, funcionaba como medio aglutinador de una colección de nombres propios en relación y contaba, además de con el tono irreverente y desenfadado de toda publicación vanguardista, con textos que funcionaban a modo de manifiestos³. Formalmente, las reseñas de Pauls en *Babel* siguen y cumplen a su manera las reglas que, según él mismo, debe

2. La cita original refiere a la ensayística de Borges.

3. Para un estudio detenido de *Babel* y de los escritores que participaron de ella ver Catalin.

cumplir toda reseña bibliográfica para ser buena: "... presentación del libro y del autor, descripción de sus repercusiones, resumen del argumento, comprensión del tema, valoración, afinidades literarias con otras obras" (*El factor Borges* 117). Pero son, más bien, antes que reseñas, ensayos de ensayos. Es decir, pequeñas maquetas, esbozos o esqueletos de lo que los ensayos serán. Debido en parte a la brevedad obligada que el formato impone, en ellas aparecen despojados y expuestos los mecanismos de valoración con que se construye la lectura de Pauls. Volvemos a encontrar el mismo estilo de adjetivación que aparecía en los ensayos: Kundera, "el artista disidente" ("Retrato"); Gombrowickz, el "outsider" ("Una fiesta"); Bernhard, "el narrador que volvió de la muerte" ("El narrador"); Lamborghini, "el maldito" ("Lengua"). Pero si en los ensayos este modo ingenioso de describir a los artistas se construía en la experiencia de la lectura y la escritura misma, en las reseñas aparece como *a priori* valorativo y se reduce a la mera nominalización.

De la inquietud de lo extraño y anómalo que sucede en el encuentro de la crítica con los textos y la vida se pasa a la seguridad de la afirmación de lo extraño como valor. En otras palabras, es el pasaje de la ética a la moral. Con ello lo que pierde es la escritura y esa potencia desestabilizadora de lo estatuido que la poética combativa intentaba conseguir. Si las reseñas, sin embargo, no dejan de funcionar y operar del todo, es gracias al medio en el que aparecen: la revista, que acompaña el mismo impulso y la misma búsqueda de provocación y cuestionamiento —aunque sea farsesco— de la institución arte. La reseña, de este modo, no se las ve a solas contra el resto del universo discursivo contra el que intenta avanzar sino que se dirige hacia el frente —para continuar con la metáfora bélica— acompañado de esa (para)institución que es *Babel*.

En todo caso, la transgresión y la marginalidad, aun cuando se los trate como valores asertivos, no tienen sentido en sí mismos sino que lo adquieren en tanto sirven para proponer una configuración diferencial del campo literario. No se es transgresor o marginal si no respecto a alguien o algo. Se podría afirmar que si esta propuesta reivindicativa de lo excéntrico triunfase en su propósito, se hallaría ante el absurdo de haberse forzado al extremo: lo marginal, que adquiere valor en tanto fuerza desestabilizadora, en el momento de afirmarse como centro pierde su razón de ser. Es la paradoja intrínseca de la vanguardia: la inevitabilidad de la institucionalización que la vuelva infundada. Sin embargo, ese oponente que lo excéntrico vendría a asediar no es otra cosa que una construcción discursiva elaborada dentro de los márgenes y las legalidades del discurso crítico. Ese centro contra el cual se ataca es un centro fantasmático que nunca acaba de enunciarse con un nombre propio y que, por lo tanto, puede renovarse y reconstruirse de manera indefinida. Si nos atenemos a *lo que se dice* en las reseñas y los ensayos, nunca queda claro con respecto a qué escritor se es un *outsider* o un desajustado.

Hablamos hasta aquí de una poética del combate, pero cabría afinar la denominación y hablar de *disidencia*. No hay en Pauls una actitud beligerante como la que podríamos encontrar, por ejemplo, en un “francotirador” como Fogwill. La hostilidad en Pauls no es frontal, sino lateral. Está allí, pero con los caprichos del rodeo: se celebra a quienes realizan la ofensiva, se reivindica la excentricidad sin llegar a afirmarse él mismo como un excéntrico. La disidencia como poética del ensayo, cercana aunque no idéntica a la combatividad, construye una identificación, una ficción de pertenencia (Premat), con aquellos autores objeto de los textos, pero no deja de proponer una posición intermedia y diferencial con respecto a ellos que le permite al crítico singularizarse.

3. “¿YO, ESCRITOR ARGENTINO?”

En esta lectura expandida que engloba vida y arte como manifestaciones diferenciales igualadas en los procedimientos prácticos que les dan lugar, la reivindicación de lo transgresivo se configura, además de como una ficción de pertenencia, como un intento de construcción de una imagen de sí, de una autofiguración en el gesto de “reconocerse a través del reconocimiento de los Otros” (Giordano, *Modos del ensayo* 198). Por esta razón, no hay ensayo en el que Pauls no deje aparecer la primera persona, con mayor o menor insistencia. En sus escritos, la referencia a la vida propia se entretiene con los episodios de vida de artistas y las anécdotas que relata son, muchas veces, el relato de sus propias experiencias con esos escritores sobre los que escribe. Algunos comienzos de ensayos que todavía no citamos: “Como el que tiene un sueño, tengo este flashback: soy joven, muy joven, y voy a ver a Aira” (*Temas lentos* 47); “Conocí a Fogwill de grande, a fines de los 70” (110). El episodio de vida sigue apareciendo desde la primera línea, pero es, en estos casos, inseparable de la propia vida del crítico. “Cuando un escritor escribe sobre otro escritor [afirma Pauls en una conferencia acerca de Bolaño] está escribiendo sobre sí mismo” (“Borges y Bolaño”). En *El factor Borges*, cuando analiza *Evaristo Carriego*, Pauls desarrolla la idea de que la escritura crítica es un “laboratorio”, un “campo de pruebas” (la palabra *ensayo* tiene también esta acepción) para la construcción de la identidad propia.

Desde esta perspectiva, que el propio Pauls hace explícita, se construye su figura como la del escritor disidente: Pauls está, siempre, al igual que sus *raros* (pero no exactamente igual), más allá de todo. Se sitúa a sí mismo tanto por fuera del elevado mundillo académico con sus burocracias y exigencias (abandonó su cátedra de Teoría Literatura en la UBA cuando —según afirma— se dio cuenta de que lo obligaría a “hacer y ambicionar ciertas cosas” [Pauls, “Alan Pauls”]) como de la llaneza plebeya de la vida normal, cuyas costumbres y experiencias narra con cierta extrañeza y esnobismo. Por ejemplo,

dice no comprender el furor de los teléfonos celulares, que detesta profundamente y, a la vez, afirma tener su propio teléfono: especifica la marca y el modelo y narra su relación con él en diversas ocasiones (“Barbarie celular” y “La casa de Berlín. Un blog” en *Temas lentos*). O cuenta acerca de sus peripecias por MercadoLibre y los inconvenientes a la hora de comprar una bicicleta (Pauls, “La ley”) para mostrar lo ajeno que se encuentra allí en el mundo de la virtualidad. Construye, en fin, una imagen ambivalente: actual, porque maneja significantes y tópicos a los que la intelectualidad suele llegar con retraso y, a un mismo tiempo, prematuramente viejo, por su anacrónico desdén por las tecnologías y las novedades, que solo nombra para rechazar. En esta ambivalencia Pauls encuentra el modo de diferenciarse: lo que importa, a fin de cuentas, es ser singular, así de irreplicable como los escritores que elige para sus ensayos.

Esta figura del escritor disidente es el opuesto absoluto de esa otra figura que es la del escritor ligado al Estado o de su contracara, la del intelectual comprometido o revolucionario. Pauls reversiona el dandismo de principios de siglo XX a través de la exaltación de la frivolidad, la ostentación de un saber libresco heterogéneo que se juega en los bordes de la academia, el amaneramiento, la egolatría y el desajuste con respecto a lo estatuido. Sin embargo, esta nueva figura de escritor subsume la tensión entre apariencia y ser, entre frivolidad y compromiso —que atravesaba al dandi, al menos en su expresión latinoamericana con Darío y Lugones— bajo la consideración de que si existe un compromiso, en última instancia, surge de la intensificación del trabajo mismo con la escritura. De esta manera, Pauls encarna la figura del escritor de su época, el escritor postsetentista. Una vez abandonados, por la derrota, los sueños emancipatorios, lo político ya no se piensa como algo exterior —que lo literario, desde su lugar siempre ineficiente, podría soportar pero nunca suplantar—, sino que es ahora una escritura, un modo de uso del lenguaje.

Escribe Pauls a propósito de la escritura de Puig:

La traición [por *La traición de Rita Hayworth*] trabaja neutralizando los paradigmas, poniendo en evidencia la fragilidad de la diferencia. Si el universo sexuado puede dividirse en chicos y chicas, siempre es posible decir *chicos* en el sentido neutro de la palabra, que designa a ambos sexos. Siempre se puede hacer que la diferencia vacile, hacer temblar las discriminaciones, pervertir los repartos. El arte de Puig es precisamente un arte del tercer término, lo que no significa un arte de la síntesis. El hermafroditismo o la androginia no son políticas; la escritura de Puig lo es ... El primer gesto del trabajo de Puig consiste en sexualizar cada término del paradigma, des-inocentizarlo, arrancarlo de la asepsia de la gramática de la lengua para inscribirlo en un *uso* que remite siempre a una política. (*Manuel Puig* 26)

Si la literatura es política, no lo es por las opiniones que expresa, sino por el *uso* que realiza de la lengua —esa “máquina de producir disposiciones” (27)—, es política por el lugar que a partir de ese uso ocupa y desde el cual puede nombrarse a sí misma en su particularidad.

En un ensayo introspectivo llamado “Elogio del acento” Pauls indaga las causas de su fascinación en la niñez por el fenómeno de los cantantes extranjeros que cantaban en un castellano “mal pronunciado” y sonaban por las radios y los discos que circulaban en el país entre los sesenta y los setenta. Roberto Carlos, Nicola di Bari, Ornella Vanoni, Salvatore Adamo, Domenico Modugno, Iva Zanicchi: “... cantantes populares, masivos, vulgares, ignorados o incluso despreciados por los *taste makers* de la cultura argentina culta” (*Temas lentos* 197). ¿Qué tenían esas voces —se pregunta Pauls— que, a pesar de no gustarle, lo *fascinaban*? “Lo que me perturbaba y hechizaba ... era una pronunciación, una modulación física. Era eso que normalmente llamamos un *acento*” (200). La extranjería de ese acento provocaba un descentramiento de la lengua, la ponía *fuera de registro*. La pronunciación errada provocaba un devenir excéntrico de la lengua que, mediada, *ron-dada* por otra, “llamaba a desactivar la seducción de toda identidad plena ... Desmentía el tono único y uniforme con el que se me alentaba a suscribir un ser único y uniforme: el ser argentino” (202). El acento de esas canciones conjuraba su fobia al imperativo de la identidad unívoca del ser argentino. Esa fobia con el tiempo se transformaría en “una política, una militancia por la causa de las identidades distantes, oblicuas, indirectas” (203). He aquí una idea programática. Las lecturas críticas de Pauls se fundan en este programa: lo extranjero (aquello que por no corresponderse con la centralidad del imperativo identitario se halla desplazado hacia los márgenes) como agente otro asediante, desestabilizador, a través del cual es posible “neutralizar, burlar, descreer” (203) las interpelaciones de lo Uno.

La figura de Lugones —ese escritor que, casi un siglo antes, pensó su destino ligado a los destinos de la nación— podría considerarse como la más contraria que se pueda imaginar a la de Pauls. Pauls es un anti-Lugones. Si la expresión resulta irrisoria es debido a la extremidad con que sus posiciones se encuentran separadas. A la heroicidad y la épica de uno de los lados se enfrenta la banalidad del otro. A la función social del poeta, la improductividad y la negación de la significación en la literatura⁴. A la búsqueda de definir una esencia del ser nacional, la exploración de lo extraño, de lo extranjero, de lo exótico, que descentra y descoloca la fuerza de la univocidad de lo idéntico a sí mismo.

Reaparece también en Pauls otra matriz lugoneana, el cosmopolitismo. Lo encontramos en la elección de los artistas sobre los que decide escribir (los argentinos ocupan solo una

4. Ver el ensayo “Arlt: la máquina literaria”, en el que Pauls, siguiendo a Deleuze, propone el paso de la significación al funcionamiento. “A la pregunta ‘qué quiere decir’ se opone la pregunta ‘¿cómo opera?’” (252). “No hay interpretación, pues, sino un modo de funcionamiento” (253).

pequeña parte) o en los paisajes que elaboran sus textos de viajes, que oscilan entre lo *flâneur* y lo turístico⁵. Este cosmopolitismo, que en Lugones funcionaba como ese lugar que permitía al escritor modernista un acceso privilegiado a la visión y la escritura del mundo, funciona ahora en Pauls como una herramienta para crear su figura de autor en los márgenes. Retoma los gestos del dandi de principios de siglo para pervertir sus signos. “Fuimos *dandies* de izquierda” (“La retrospectiva” 473), dirá Pauls en un texto retrospectivo en el que —excepcional— la primera persona se vuelve plural. Lugones, el escritor nacional por antonomasia en quien se encarna todo lo que la idea de una identidad plena evoca, podría ocupar cómodamente ese lugar fantasmático del centro nunca explicitado contra el que Pauls se yergue: “... somos escritores *inadecuados* —continuará Pauls—. Es decir, escritores que están desajustados con los paradigmas que van rigiendo la producción de identidades literarias. Extemporáneos, inapropiados, inoportunos, inactuales” (473). Somos todo lo opuesto a lo que el sintagma *escritor nacional* evoca. (La proliferación de adjetivos —ya lo hemos venido viendo a lo largo de sus reseñas y ensayos— no cesa de intensificarse. El adjetivo funciona aquí como un ideograma: es el rescate de lo accidental y lo contingente una vez rechazada toda apelación a las sustancias).

La negación de la identidad, en la medida en que la identidad es aquello que permite asir un objeto bajo el poder de la categorización, es paradójicamente la identidad que se afirma. Una identidad que es pura negatividad y cuya fuerza, que vimos tambalearse en la taxativa afirmación de lo anómalo como valor que se ejercía en las reseñas de *Babel*, reside en el modo como los episodios de vida y todas las manifestaciones de una obra se entrecruzan solidariamente en la escritura del ensayo para que el adjetivo deje de ser *slogan* y se convierta en categoría de lectura surgida la lectura misma. En un ensayo sobre la fotógrafa Nan Goldin, Pauls escribe: “... las viejas categorías que hasta entonces habían definido la identidad y la experiencia (arte/vida, masculino/femenino, público/privado, personal/político) parecían desmoronarse o enloquecer, intoxicadas por una modernidad plural, impura, descaradamente antidogmática” (*Temas lentos* 13). La escritura de Pauls, en su cruzada contra las categorías anquilosadas que ordenan la lectura del arte, es una máquina de crear otras nuevas, transitorias, inusuales, cuya vida útil no se extiende más allá de los límites del ensayo que las engendra.

4. MANUEL PUIG, UNA OBSTINACIÓN (CODA)

La figura de Manuel Puig ronda como una presencia espectral por los ensayos de Alan Pauls. Al igual que el fantasma, aparece en los momentos menos esperados y, a partir

5. Uruguay y Brasil en *La vida descalzo*, Alemania en “La casa Berlín. Un blog” (*Temas lentos* 131), Perú en “Viaje al país del taximoto” (117), Estados Unidos en “Esperando el SSN” (123), Brasil de nuevo en “El futuro anterior” (126).

de allí, se puede estar seguro de que volverá a aparecer siempre una vez más y que estará presente, como un eco, incluso allí donde no se lo nombre. Pauls escribe por primera vez sobre Puig en el trabajo ya referido sobre *La traición de Rita Hayworth*. Desde entonces, el constante retorno. Lo nombrará en la gran mayoría de sus textos y le dedicará por completo algunos de ellos, por ejemplo, “Retrato del artista como agente doble” de 2006, que también citamos anteriormente, o “Manuel Puig: la zona íntima” de 2009.

¿Por qué esta obstinación con Puig? En primer lugar: se vuelve a un mismo autor, a una misma obra, porque toda lectura es provisoria e irrepetible y, si el ensayo es la escritura de una lectura, él también es provisorio e irrepetible; cada retorno es necesariamente novedoso. Para ser heracliteanos: no se vuelve jamás a un mismo autor o una misma obra: ese autor, esa obra, es, cada vez, otra (y quien retorna es también él otro), y lo que el ensayo escribe — intenta escribir — es el acontecimiento único del encuentro entre un texto y “una subjetividad en estado de inquietud e interrogación” (Giordano, *Modos del ensayo* 262). En segundo lugar: Puig — siempre presente, fondo y colchón armónico de todas las lecturas que Pauls realiza — aparece como una insistencia o más bien un *obstinato* justificado en esa construcción de una escritura y una figura propia que intentábamos develar.

Puig es un escritor que me permitía hacerme preguntas y pensar problemas que de otro modo jamás encararía. Es alguien que me saca de quicio. Y eso me gusta, es lo mejor que me puede pasar: si no me sacaran de quicio no pensaría nada. Con los años esta relación de alteridad fue cambiando; aunque no diría que algo de mi trabajo se reconcilió con el suyo, sí encuentro, muchas veces, como que voy poniendo los pies en unas huellitas que encuentro en la arena y que, reconozco, son de Manuel Puig. (Pauls ctd. en Berlanga)

Puig ofrece a Pauls todo lo que busca, da las notas que sus lecturas requieren. Puig como desestabilizador de las identidades monolíticas, Puig como deconstructor de los discursos de la autoridad, Puig banal, disidente, marginal, político solo desde esa marginalidad, Puig antinacionalista, posmoderno *avant la lettre* (Pauls, “Borges y Bolaño”). Aparece, reaparece, no deja de aparecer en la ensayística paulsiana incluso más que Borges. Puig es una obstinación, una insistencia en una escritura siempre a la espera de invocarlo, de crearle herederos, de atribuirles cortes e inauguraciones. Constituye el ícono especular no de un estilo — si hay que buscar filiaciones estilísticas en Pauls las encontraremos antes en Juan José Saer y su modo de construir la frase (Avaro) que en la escritura de Puig —, sino de una escritura, en el sentido que le da al término Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*, es decir, una serie de elecciones en las que el escritor asume una política literaria y se singulariza, con ello, a sí mismo y a su trabajo. La herencia de Puig que revive Pauls es la del gran deconstructor de los discursos de autoridad que demarcan

lo establecido: el arte, el sentido común, el canon, la academia. Puig —excéntrico absoluto, disidente total, anómalo irreductible— cifra todo lo que en la ensayística de Pauls se constituye como valor. Es la prosopopeya de su ética.

BIBLIOGRAFÍA

- Avaro, Nora. "La frase". *La enumeración*, Nube Negra, 2016.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*. Traducido por Nicolás Rosa, Siglo XXI, 2011.
- Berlanga, Ángel. "Puig, el gran desenmascarador". *Página/12*, 22 de junio de 2007, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-6731-2007-06-22.html>.
- Catalin, Mariana. *Con los ojos bien abiertos. Bizzio, Chejfec, Babel*. Fiesta, 2014.
- Giordano, Alberto. *Modos del ensayo: de Borges a Piglia*. Beatriz Viterbo, 2005.
- . *Roland Barthes. Literatura y poder*. Beatriz Viterbo, 1995.
- Molloy, Sylvia. "Imagen de Mansilla". *La Argentina del ochenta al centenario*, compilado por Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo, Sudamericana, 1980.
- Musitano, Julia. "Autoficción: ¿género literario o estrategia de autofiguración?". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 15, 2010, pp. 256-264.
- Orecchia Havas, Teresa. "Apuntes sobre el territorio y la creación: vidas de Alan Pauls". *Cuadernos Lírico*, núm. 9, 2013, <http://lirico.revues.org/1153>.
- Pauls, Alan. "Alan Pauls: 'Esta es una novela de adictos'". *Revista Ñ*, 11 de abril de 2013, https://www.clarin.com/literatura/novela-adictos_0_HJ6WLOtiPmx.html.
- . "Arlt: la máquina literaria". *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, dirigido por David Viñas, Paradiso, 2006.
- . "Borges y Bolaño: una conversación". 11 de diciembre de 2015. *Youtube*, subido por FLACSO Argentina, 11 de diciembre de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=IZl8A0U2N8g>.
- . *El factor Borges*. Anagrama, 2007.
- . "El narrador que volvió de la muerte". *Babel*, núm. 3, 1988.
- . "Jorge Baron Biza, el hombre del subsuelo". *Los malditos*, editado por Leila Guerreiro, Ediciones Universidad Diego Portales, 2011.
- . "La ley del mercado". *Página/12*, 2 de octubre de 2011, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7373-2011-10-02.html>.
- . "La retrospectiva intermitente". *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 517-519, 1993, pp. 470-474.
- . *La vida descalzo*. Sudamericana, 2006.
- . "Lengua: ¡sonaste!". *Babel*, núm. 9, 1989.
- . *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*. Hachette. 1988.

- . “Manuel Puig: la zona íntima”. *La literatura argentina por escritores argentinos*, coordinado por Sylvia Iparraguirre, Biblioteca Nacional, 2009.
- . “Retrato del artista disidente”. *Babel*, núm. 1, 1988.
- . *Temas lentos*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.
- . “Una fiesta intermitente”. *Babel*, núm. 2, 1988.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Sarlo, Beatriz. “Las razones de Viena”. *Babel*, núm. 6, 1989.