



# ALAN PAULS

## “No creo que la literatura sea contar historias”

Entrevista de **Mauro Libertella**

En el siempre vagamente convulsionado campo literario argentino, Alan Pauls (Buenos Aires, 1959) ocupa un lugar de resistencia. Por fortuna, esa resistencia no es forzada y está muy lejos de la pose: es el único modo de resguardar a la literatura de un contexto hostil y antiliterario. *Historia del pelo*, su próxima novela, aparecerá en primacera en Anagrama.

—Alguna vez leí que decías que tus primeros libros —sobre todo *El pudor del pornógrafo* y *El coloquio*— los escribiste apuntalado por certidumbres teóricas fuertes. ¿Cuáles eran esas ideas teóricas, esas afinidades y rechazos a partir de las cuales escribiste esos libros?

—Me costaría mucho reconstruir hoy, a veintipico años de escritos y publicados esos libros, cuál era la constelación de problemas teóricos que pesaban sobre mí en ese momento, porque debían ser cosas muy concretas, muy específicas. Pero había un principio fundamental para mí, que puesto en términos filosóficos, diría que la escritura inventaba al mundo. Lo cual suponía cierta creencia ciega en la literatura, y sobre todo una cierta superioridad de la escritura sobre el mundo. Eso me permitía pensar que uno podía prescindir del mundo cuando escribía. De hecho esos dos libros son, de algún modo, la apoteosis de esa idea. En los dos casos, me parece, se trata de inventar el mundo escribiendo y al mismo tiempo de aplastarlo. Hay en esos dos libros una fe en la autonomía de la literatura, una cierta convicción de que la literatura es un problema de lenguaje y una postura anti realista y anti representativa muy fuerte. Creo que comulgaba en esa época con la idea de que la narración no necesariamente tenía que subordinarse a principios de intriga, de argumento, de fabricación de historias. Esos eran los puntales de mi manera de pensar en ese momento la escritura. No creo haber cambiado mucho, en ese sentido. Sigo suscribiendo a muchas de esas ideas. Tal vez el modo en el que las ponía en práctica en ese momento era más defensivo, más para-

noico y a la vez más agresivo. Los años, entonces, no me hicieron claudicar de ciertas ideas, sino que me dieron más relajación para pensarlas.

—¿Y esa idea de literatura se traducían en algún estilo específico, o en algún tipo de prosa?

—Se traducían en la voluntad de mostrar una escritura que se presentara como tal. Me parecía que en cualquier práctica artística no había que disfrazar la materialidad de lo que se ponía en juego. En ese sentido, siempre fui un poco crítico de las posturas que tendían a pensar que la literatura se limitaba a contar historias o a mostrar mundos. Siempre me interesaron los artistas o los escritores que ponían de manifiesto que lo que hacían era efectivamente una práctica, y como tal ponían en juego instrumentos, materiales, retóricas, recursos. Por supuesto que era una ideología muy de época. En los años setenta se pensaba que cualquier práctica artística que disimulara sus condiciones de producción era una práctica burguesa o conservadora. Pero a mí me parecía que la cuestión central no era tanto política sino más bien de defender una especificidad de lo que se hacía. Tengo la impresión de que hoy reconozco la limitación de ese pensamiento, pero al mismo tiempo esa época hiper teórica e hiper política me dejó una fe. Esa fe la tengo intacta. Tengo todavía esa creencia ciega en la literatura, aun cuando se que el poder concreto de la literatura en relación con el mundo es mas bien frágil, provisorio, intermitente.

—Después vino *Wasabi*, y





*algunas lecturas críticas y vos mismo en entrevistas vieron ahí una especie de inflexión, una puerta por donde dejabas entrar "la vida", para decirlo a grosso modo.*

—Creo que sí, que *Wasabi* es el primer síntoma de una mutación. Supongo que esa mutación tiene causas múltiples, que desconozco. Pero sí me acuerdo muy bien que en el momento de escribir el libro tenía muy presente que escribía un libro en una situación contractual. Era la primera vez que eso me pasaba. *Wasabi* estaba pensado en principio para ser un texto corto que yo tenía que entregar a la casa de escritores y traductores extranjeros de Saint- Nazare, que me habían invitado a pasar dos meses en 1992. Yo nunca había escrito ficción ni por encargo ni a cambio de nada. La literatura para mí era algo que existía a pérdida pura, y en una especie de limbo. Con la experiencia de Saint – Nazare algo de eso se afectó. Se afectó en dos sentidos, porque por un lado tenía que entregar un texto a cambio de esa hospitalidad, situación que me ponía muy incómodo. Una incomodidad ideológica, te diría. La invitación parecía meter mi escritura en un sistema de intercambio en el que yo no había pensado nunca, y que para la ideología literaria que yo tenía en ese momento era el colmo de lo anti literario. Aun así, tenía que escribir algo. Y en el momento que me puse a pensar qué escribir ante esta situación contractual, lo que único que se me ocurrió fue escribir sobre esa situación contractual. Como si lo único que yo tuviera disponible para dar ese paso hacia el intercambio, hacia la desautonomía, fuera mirar lo más cercano, lo nacido de la experiencia. En definitiva: hacer todo lo que siempre me había negado a hacer, o lo que siempre creí que me negaba a hacer. Porque se trata de creencias. Ese corte entre la literatura y la vida era más un procedimiento que la constatación de una verdad.

*—Y cuando se abrió esa válvula, entraron a tu literatura elementos como los nombres propios, la referencialidad....*

—Sí, yo siempre había esquivado de un modo maniático el nombre propio. O bien me había refugiado en el nombre solo (Ursula, por ejemplo), o bien me había ido a un nombre propio medio kafkiano centro europeo muy marcado por una tradición literaria. Siempre había esquivado el bulto del nombre propio como botón de lo real, y en *Wasabi* el personaje de Tellas se llama Tellas, y es el nombre de mi mujer. Para mí, cada vez que escribía Tellas en ese momento era como si

me hundiera en una obscenidad increíble, que me parecía muy condenable y que al mismo tiempo me daba un goce extraordinario.

*—Se ha mencionado también a Wasabi como una especie de embrión o precuela de El pasado. ¿Todas estas cuestiones que se empezaron a manifestar en Wasabi fueron una condición de posibilidad para hacer lo que hiciste en El pasado?*

—No lo se, porque entre *Wasabi* y *El pasado* hay casi diez años. No fueron diez años en los que dejé de escribir, pero en esos años se procesa con la lentitud que me caracteriza eso que en *Wasabi* había saltado de una manera un poco intempestiva. Todo esto que yo razono hoy eran en su momento imposibilidades, sensaciones de obscenidad, cosas que yo no podía nombrar, y creo que la novela tiene la marca de ese proceso un poco ciego, a tientas. Eso diez años en los que no publico nada de ficción me dedico a pensar eso, a ver cómo se sigue. *Wasabi* fue en ese sentido el principio de un colapso que encontró una forma, y después del libro vino todo ese tiempo de reflexión que tendría que haber venido antes; aunque adelantarme a la reflexión estuvo bien. Y *El pasado*, que vino después, es un novelón: es volver al espesor de la novela, a la fe en la novela del siglo XIX. En ese sentido, me parece que es mucho más de avanzada *Wasabi* que *El pasado*. *El pasado* es como una novela del siglo XIX escrita por alguien que pasó por el siglo XX. Y es también el momento en el que un lector de vanguardia se encuentra con un escritor que tiene fe en la novela clásica, en el gran siglo de la novela, y no hay ahí ningún problema, ningún desajuste o incongruencia. Pero yo no se si *Wasabi* es una proto- *El pasado*. Es quizás una novela que yo tendría que haber escrito después. Lo único que tiene, y que me parece que eso sí fue importante para escribir *El Pasado*, es que perdí un miedo a trabajar con materiales que me parecían incandescentes, como el nombre propio. El trabajo que hice con el nombre propio en *Wasabi*, en *El pasado* se derrama a todo lo demás. Y ahí sí, puedes encontrar escenas de la infancia, instituciones, aventuras, personajes que forman parte de mi biografía.

*—El pasado es probablemente tu libro más narrativo, en la concepción clásica de una historia que se va desarrollando. Y al mismo tiempo, el lenguaje está llevado hasta su punto de máxima crispación, como si estuviera siempre a punto de desbordar-*



*“El pasado es como una novela del siglo XIX escrita por alguien que pasó por el siglo XX. Y es también el momento en el que un lector de vanguardia se encuentra con un escritor que tiene fe en la novela clásica, en el gran siglo de la novela, y no hay ahí ningún problema, ningún desajuste o incongruencia.”*

*se, de rebalsar. ¿Cómo conciliaste narración y lenguaje a la hora de la escritura?*

—No había nada que conciliar. Por suerte. Los libros que tratan de conciliar cosas están condenados al desastre. Porque, en realidad, en términos de historia—si uno sigue identificando narración con historia, que yo creo que es algo que hay que discutir—la novela es más bien débil. Si uno la quiere resumir en un telegrama no hay mucho que decir: es un amor obsesivo, que dura mucho tiempo, del cual los personajes no pueden desprenderse. Después hay algunas peripecias. Pero yo creo que lo que vos llamás historia ahí es más bien un territorio, una zona, una superficie. La historia de esos dos personajes era el terreno de juego dentro del cual yo iba a escribir esa novela. En un sentido, una vez que definí vagamente eso, tuve la impresión de que podía escribir cualquier cosa. Una vez diagramado ese terreno, adentro podía caber todo. Me doy cuenta de que yo escribo novelas así. Definir un terreno, ponerme una coacción muy precisa, para dentro de eso ser totalmente libre. Por eso yo nunca sentía que tenía que contar la historia de Sofía y Rímíni. Más bien sentía que la historia de Sofía y Rímíni estaba todo el tiempo en todas partes, y por lo tanto podía desentenderme de ella. De hecho, yo tenía una especie de hoja de ruta en la que había marcado ciertos hitos dramático, ciertos acontecimientos que iban puntuando esa historia y marcando un cierto progreso, y cuando iba escribiendo la novela me daba cuenta de que lo que más me interesaba era lo que había entre los puntos. Finalmente esos supuestos hechos centrales no terminaron siendo la médula del libro. Y si yo hubiera evaluado esa decisión con un criterio de narratividad tradicional o de efecto de eficacia, hubiera pensado que estaba loco por dejar eso afuera y desarrollar como un enfermo todo lo que hay en el medio de las cosas. Pero ahí hay un método espontáneo, creo. Las frases que escribo tienen un poco esa lógica también. Se más o menos a dónde tiene que llegar una frase, pero lo que más me interesa son las sorpresas que voy escribiendo a medida que la encuentro. Siempre uno puede poner una oración dentro de una oración, y así crece la criatura. Y al mismo tiempo uno podría decir que esa es la gran tradición de la novela, también—desde el Quijote hasta Joyce o Kafka. Esa especie de falta de centro es la novela.

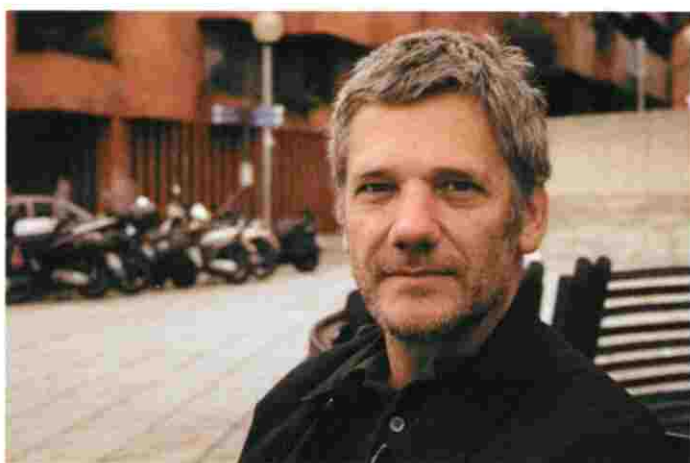
*—Quisiera repasar, si te parece, algunos de los “debates” contemporáneos que circulan en el campo literario argentino en*

*los últimos años. Muchos de esos debates, si no todos, son nuevas versiones de discusiones antiguas, que ya se desplegaron con mayor o menor fortuna en algún momento. Uno de estos debates, sobre el que te consultan insistentemente, es el que opondría la tradición vitalista con la tradición intelectual. ¿Cómo fue cambiando este debate desde que empezaste a publicar hasta hoy?*

—Yo creo que vitalismo e intelectualismo es volver a decir con otras palabras lo que decíamos antes de transparencia y especificidad. “La literatura es contar historias”, o la literatura es hacer algo con palabras, ideas, mundos, etc. Y en ese sentido, yo estoy en el mismo lugar: no creo que la literatura sea contar historias, no creo que la literatura sea expresar la vida ni expresarse a sí mismo, no creo que tenga que ser una ventana abierta al mundo. No creo en eso. Ahora bien, cuando decís “vitalismo” yo creo que la noción de vitalismo es mucho más interesante—para mí, que se supone que soy intelectualista—, que lo que la hacen parecer los vitalistas. Me parece que la oposición ya es un poco ridícula, como si no hubiera vida en la producción intelectual y como si no hubiera ideas en la producción de vida. Me parece que no es eso lo que se discutía, en todo caso. Cuando se discutía transparencia contra opacidad se discutían políticas literarias. La vida sola no produce literatura. Para producir literatura hace falta algo que no es del orden de la producción de vida biológica básica. Hace falta intervenir sobre eso, y hace falta a la vez que la vida intervenga sobre otros procesos. Creo que cuando yo me peleé contra la ideología que dice que la literatura tiene que contar historias, y no tiene que irse por las ramas, ni tiene que pensar, ni tiene que alimentarse de teoría, ni de de otra literatura, me estoy oponiendo a una idea ingenua de la literatura, una idea expresiva: cualquiera que sienta algo puede escribir, o cualquiera que se interese por lo que pasa en el mundo puede escribir. Como si la literatura fuese el encuentro entre una materia y un lenguaje, y entre esas dos cosas se inventara un objeto. Me pregunto si todavía quedan escritores vitalistas, en ese sentido. Yo creo que ya no. Además, me parece que ese problema, que también puede ser literatura populista versus literatura universitaria, o literatura de la espontaneidad versus literatura de la reflexión, enmascara una guerra que tiene más que ver con quienes son las autoridades que deciden cuál es la literatura que merece ser leída y la que no. Quienes son las instancias que juzgan la literatura, dónde circula la literatura. Es un poco la polémica



“Creo que hay un movimiento casi planetario de hiper visibilidad de lo personal, del yo, de la intimidad, de lo privado. Es una cosa que ve en la televisión, los diarios, la vida social, y también el arte contemporáneo y la filosofía. Eso está pasando.”



Soriano – Facultad de Letras; esa polémica penosísima que se reflotó hace unos años. Pero no se si en términos de poética eso tiene todavía alguna vigencia. Porque me parece muy evidente que los escritores interesados en la vida están totalmente atravesados de cultura, contaminados de ideas, procedimientos, métodos.

—¿Se te ocurre algún ejemplo?

—Fabián Casas, que en otro momento hubiera sido un escritor salvaje, espontáneo, que cuenta lo que pasa en su vida, en su clase social, en su barrio, uno lo lee y es un artefacto cultural donde una zona, llamada la vida, ocupa un cierto lugar y produce ciertos efectos. Y al mismo tiempo, escritores más intelectuales o más universitarios, como César Aira o Ricardo Piglia, están atravesados por vitalismos múltiples. Por eso, me parece que esa discusión, que en algún momento fue de poéticas, se fue convirtiendo en una discusión de espacios de poder.

—Otro debate actual, que más que un debate es una lectura crítica de la literatura contemporánea, o una línea de lectura a secas, es el del llamado “giro autobiográfico en la literatura contemporánea argentina”. Si bien es un movimiento crítico grupal, uno de sus propulsores es Alberto Giordano, que publicó un par de libros sobre la cuestión ¿Cuál es tu visión de ese enfoque?

—Yo tengo la impresión más bien de que Giordano va a la saga del discurso periodístico en este caso. Fue lo que más me llamó la atención de la cuestión. Porque en literatura los medios solían ir siempre atrás de los restos que dejaba la academia, para apoderarse de ellos e inventar ciertas novedades o tendencias. Y acá me parece que fue al revés, que la observación sobre el supuesto “giro autobiográfico de la literatura argentina” vino después de que los medios inventaran esa problemática. Y respecto del enfoque en concreto, yo creo que hay un movimiento casi planetario de hiper visibilidad de lo personal, del yo, de la intimidad, de lo privado. Es una cosa que ve en la televisión, los diarios, la vida social, y también el arte contemporáneo y la filosofía. Eso está pasando. Hay una dimensión de la experiencia humana que fue reprimida durante

veinte o treinta años, que está volviendo de un modo completamente inflacionario, y de modo muy generalizado o abrumador. Antes esas cosas pasaban en una zona de la sociedad, y ahora en todas partes es igual. La sociedad está cada vez más colonizada por los medios, y los medios marcan la tendencia en ese sentido. Pero me parece que si todo es personal, no veo porqué en la literatura no va a haber una especie de avanzada de lo personal. De ahí a deducir que hay un giro en la literatura argentina, me parece un poco fiaca. La literatura se puede alimentar de cualquier cosa. No tiene mucha importancia para mí con qué hace literatura la gente que hace literatura. Por eso me parece que la misma crítica, que parece denunciar un poquito cierta personalización de la literatura, tropieza y cae en ese mismo fenómeno que denuncia, porque fatalmente toma como objeto de análisis y de denuncia más las figuras personales de los escritores, sus imágenes, que lo que escriben.

—Otra cuestión que recorre ciertas lecturas críticas actuales tiene que ver con pensar a César Aira y a Ricardo Piglia como dos polos que catalizan dos maneras de entender la literatura argentina que se escribe hoy: Aira como el escritor de la expansión y Piglia como el de la condensación; Piglia y la reescritura y Aira y la fuga hacia adelante; Piglia como el escritor disponible y Aira como el que retacea su visibilidad. ¿Crees que estos dos pilares funcionan verdaderamente en la literatura de



*hoy, o se trata de una operación crítica en abstracto?*

—Sí, evidentemente son dos figuras claves para la literatura argentina contemporánea. Yo creo que lo interesante en ellos es que son los dos escritores que lograron imponer el prestigio como verdadero título de nobleza cultural en argentina, barriendo por completo otro valor, empezando por supuesto por el del éxito comercial. Desde hace veinte años hay una especie de consenso unánime de que si hay que hablar de literatura contemporánea argentina hay que hablar de Piglia y de Aira. El prestigio de Saer, por ejemplo, quedó encapsulado en un mundo un poco más arcaico que no es el de la opinión pública y es el mundo de los escritores, de la academia. En cambio Piglia y Aira son dos escritores que franquearon ese umbral, salieron a una especie de espacio público, donde tienen que pelear con Andahazi, con los premios literarios, con el dinero, con los medios, y los dos impusieron una idea de que un buen escritor es un escritor que tiene prestigio. Eso es algo que ellos de algún modo inventaron en la cultura argentina. Y luego sí, son de algún modo dos programas, que funcionan conflictivamente para cierta gente. Para mí no funcionan así. Yo no me siento obligado a elegir entre Piglia y Aira. No veo por qué. Aun cuando reconozco que son efectivamente poéticas diferentes, posiciones literarias diferentes.

*—¿Y ves cosas puntuales de su literatura que se hayan metabolizado en la nueva literatura argentina?*

—Bueno, hay una cosa muy evidente que es que Piglia no es un escritor que haya producido autores piglianos. Creo que la influencia de Piglia va por el lado más bien de las ideas sobre la literatura y la cultura. Fue más como un efecto Borges el de Piglia. Es decir, es alguien que produjo un efecto literario, pero el modo en que se derramo lo hizo vía una cierta idea sobre cómo es posible pensar la literatura. Mientras que Aira me parece que solo produce literatura. Sólo se reproduce ficcionalmente. Así como no hay escritores piglianos, hay muchísimos escritores aireanos. Yo diría que en cierto sentido la de Piglia es una de las poquísimas maneras de hacer algo con el legado de Borges, y Aira hace un poco lo mismo con Puig. La literatura de Aira en ese sentido es interesante, porque creo que había algo con la literatura de Puig que en la Argentina había quedado trunco. Algo de la propagación de la poética Puig había quedado congelado, entre otras cosas por un efecto académico feroz; la literatura de Puig terminó

siendo rehén del saber universitario. Y lo que hizo Aira fue liberarlo de una manera muy sutil, de un modo a primera vista poco puiguiano, y por eso Aira logró hacer contrabandear algo de ese legado de Puig que había quedado encapsulado en la universidad, y tirarlo a los perros para que pase algo ahí. Yo creo que algo pasó. Fundamentalmente, que la literatura argentina empezó a pensar en la experiencia de lo banal, de lo informe, de lo ultra ínfimo de Duchamp, esa especie de espumita tonta que ya había sido pensada por la filosofía y por la lingüística, y que la ficción argentina se negaba a pensar como un objeto posible. Ahí entró.

*—Hace poco tiempo circuló por internet un texto que escribió Patricio Pron sobre los escritores argentinos de la llamada "joven guardia" en su viaje de presentación de la antología que los agrupa por España. El texto causó cierto revuelo, y era interesante porque reescribía ciertas discusiones como la del mercado, los agentes, los premios literarios. ¿Seguiste esa discusión? ¿Qué diferencias hay en la manera de pensar estos temas cuando empezaste a escribir y ahora?*

—Yo creo que todo es más obsceno ahora, más exhibicionista, más visible. Cuando yo empecé a publicar, un escritor que a los treinta años dijera más o menos desfachatadamente que quería conquistar el mercado español era impensable. No importa lo que escribiera ese escritor, nadie iba a decir eso. En parte porque había una cierta idea de que ser escritor era un proceso largo, lento, más o menos trabajoso, que requería una cantidad de etapas que eran difíciles de saltar. Ahora, a mí no me parece ni mal ni bien que cuatro o cinco escritores vayan a España y pregunten con cuánto se queda un agente. No dice nada sobre lo que escriben. Me parece que lo que ha cambiado es que hoy no resulta vergonzante que eso forma parte del imaginario que los escritores tienen de lo que hoy es ser un escritor. Pero de nuevo, eso no dice nada de lo que después van a hacer. Lo que es un poco desolador es cuando los escritores son solo un espectáculo. Cuando hay una cadena de conexión cortada entre esa especie de comediante brabucón que interpreta el escritor y una obra o un proyecto. Y esa espectacularización del escritor —que tiene su versión brabucona, cínica, mercantil, y también su versión tímida, introspectiva, desinteresada del dinero— tiene mucho que ver con los blogs y esa vidriera de feria universal del escritor que es internet. ■