

ESCRITO DESDE UN CUERPO: ESTÉTICA DE LA DOLENCIA EN WASABI DE ALAN PAULS

Mariana Amato
Sarah Lawrence College
mamato@slc.edu

Es el porvenir de las formas lo que decide su valor. Todas las formas vivientes son [...] «monstruos normalizados»

Georges Canguilhem
(2003: 206. La traducción es mía).

En “Le normal et le pathologique” (2003), Canguilhem sostiene que, para la biología, lo normal y lo patológico no pueden definirse sino en la relación específica entre un ser viviente y su medio. Así, la normalidad de las formas vivientes no se debería evaluar de acuerdo con un ideal *a priori*, sino estadísticamente; y la anomalía sólo se considerará patológica si eventualmente determina un fracaso en la supervivencia. Lo que me interesa aquí de estas reflexiones de Canguilhem es su potencial analogía con el mundo estético, particularmente a través del deslizamiento léxico que habilita la noción de forma. ¿No se podría afirmar acaso que es igualmente el destino de las formas estéticas lo que determina su valor, y no un ideal *a priori*? ¿O que en la historia del arte moderno, la anomalía que hoy produce un efecto monstruoso podría mañana triunfar a causa —o a costa— de su normalización? ¿Y que toda obra de arte moderna busca tocar la novedad monstruosa de lo in-

Este artículo analiza las relaciones entre patología médica y producción estética en *Wasabi* (2005), de Alan Pauls. Su hipótesis principal es que, en esta novela, la enfermedad del narrador y protagonista sustituye a la obra literaria, y esta sustitución constituye una respuesta de la narración a su contexto de producción. *Wasabi* fue el resultado de una invitación que hiciera la *Maison des Écrivains Étrangers et Traducteurs* a Alan Pauls para una estadía de un par de meses en su sede en Saint-Nazaire. A cambio, la MEET requería que Pauls produjera un texto de ficción breve que de algún modo mencionara el contexto en el que había sido escrito. Este artículo lee las enfermedades y deformaciones del cuerpo del narrador de *Wasabi* como estrategias mediante las cuales la ficción si-

Recibido: 14 de julio de 2009
Aceptado: 1 de septiembre de 2009

determinado, ésa que Adorno (1983: 34-38) ha considerado el punto ciego, críptico, disruptivo, mediante el cual el arte estremece pero cuya lógica, al mismo tiempo, lo vincula a la mercancía¹. A pesar del abismo lógico y ontológico que la ciencia moderna traza entre la reproducción biológica y la producción estética, a menudo la tradición occidental las ha vinculado por la vía de las nociones de forma y creación; la estética kantiana, sin ir más lejos, es más un análisis de la belleza natural que de la artificial, y sólo define la segunda en relación con la primera².

En los últimos años, la crítica literaria y cultural ha estudiado diversos aspectos de la relación entre la creación estética y el cuerpo humano, y particularmente entre literatura y enfermedad. Son conocidos los ensayos de Susan Sontag sobre las metáforas culturales y literarias asociadas primero a la tuberculosis y el cáncer (1988), y luego al SIDA (1989). Provocador, pero también por eso a veces arbitrario en sus afirmaciones, el trabajo de Sontag fue probablemente fundante para el desarrollo de una serie de estudios académicos sobre estos temas, junto con el más riguroso de Michel Foucault (1963, 1963, 2003). En particular, la crítica latinoamericana ha encontrado en el período de fines del siglo XIX un contexto especialmente rico para el análisis de las relaciones entre producción cultural, cuerpo humano y medicina, análisis que generalmente se efectúa desde una perspectiva foucaultiana sobre el higienismo, la medicalización y la eugenesia. Allí se ubican trabajos como el de Jorge Salessi (1995) que estudia en la historia literaria argentina del siglo XIX las metáforas de la nación como cuerpo y el modo en que éstas medicalizaban

multáneamente cumple con el encargo autorreferencial en el que se origina, y lo complica, lo cuestiona o lo elude.

Palabras clave: enfermedad, cuerpo, carne, autorreferencia, representación literaria.

Letters From a Body: The Aesthetics of Illness in Alan Pauls' Wasabi.

This article analyzes the relations between medical pathology and aesthetic production in Alan Pauls' *Wasabi* (2005). Its main hypothesis is that, in this novel, the narrator's illness takes the place of the literary work, and this substitution constitutes the narration's response to its context of production. *Wasabi* was the result of an invitation extended by the *Maison des Écrivains Étrangers et Traducteurs*, for Alan Pauls to stay for a couple of months in its headquarters at Saint-Nazaire. In exchange, MEET required Pauls to produce a short literary text that in some way mentioned the context in which it had been produced. This article reads the illnesses and body de-

simultáneamente la insubordinación social, la diferencia política y la sexualidad. Pertenece al mismo grupo el estudio de Gabriela Nouzeilles (2000), que analiza cómo las novelas naturalistas de la Argentina finisecular construían la nación sobre una matriz eugenésica que señalaba en el inmigrante al portador del desvío y la patología. Por su parte, la venezolana Paulette Silva (2000) ha analizado las representaciones de la enfermedad y la degeneración en la literatura y las artes del fin de siglo de su país, pero en el contexto de un estudio sobre las imágenes del amor, la sexualidad y la mujer en la Venezuela de esa época.

A partir de 1915, las representaciones literarias de la enfermedad en América Latina parecen en cambio más difíciles de asir coherentemente en un único marco teórico. Las razones son múltiples: por un lado, la literatura de las siguientes décadas del siglo XX es, en Latinoamérica, más heterogénea que la del siglo XIX; por el otro, la literatura más reciente, en general, mantiene mayor distancia crítica respecto del discurso estatal; y por último, la crítica académica tiene menos acuerdos sobre el enfoque con el que debe aproximarse a materiales más contemporáneos. Aunque esté lejos de pertenecer a la narrativa higienista del XIX, la trama de *Wasabi* (1994), del argentino Alan Pauls, se inscribe también en el vaivén entre forma viviente y forma estética, entre creación y reproducción, entre el sentido social y el biológico de la anomalía. Mientras que al publicar esta novela Pauls todavía buscaba legitimación en el sistema literario y ampliación de su público en el mercado, en 2003, *El Pasado*, su siguiente obra de ficción, ensancharía su visibilidad en ambos ám-

formations of *Wasabi*'s narrator as strategies through which the fiction simultaneously fulfills the self-referential commission in which it originated, and complicates questions or eludes this request.

Key words: Illness, Body, Flesh, Self-Reference, Literary Representation.

bitos, e incluso hacia el mundo hispanohablante en general, a partir de que la novela recibiera el premio Herralde. Licenciado en Letras y traductor literario, anteriormente Pauls había publicado las novelas *El pudor del pornógrafo* (1984) y *El coloquio* (1990), así como libros de ensayo sobre Manuel Puig (1986) y, en colaboración con Nicolás Helft, sobre Jorge Luis Borges (1990).

En las siguientes páginas analizaré las relaciones entre literatura y enfermedad al interior de *Wasabi*. Mi hipótesis es que la excrecencia que aqueja al narrador de esta novela cifra los modos en que la vivencia produce ficción y a la vez desborda sus límites, a partir de las negociaciones del texto con sus condiciones de producción. Este contexto solicita al escritor un gesto autorreferencial —tal vez (auto)referencial, y sobre todo (autor)referencial— que lo vuelve simultáneamente sobre su propia experiencia y sobre las condiciones de posibilidad de la escritura. Quisiera demostrar cómo los síntomas y accidentes que sufre el narrador condensan los modos en que la novela a la vez cumple y se evade del requerimiento de referencialidad que pesa sobre ella. Para ello, analizaré las diversas maneras en que la narración reflexiona sobre la referencia, por un lado, y los senderos mediante los cuales ella asocia el cuerpo del narrador con la creación literaria, por otro. Mediados por el cuerpo, foco de la (auto)rreferencia, esos dos caminos se unen hacia el final de mi lectura, que encuentra en la patología que aqueja al narrador un sustituto de la creación estética. A partir de allí esbozaré brevemente cómo Alan Pauls ha dado continuidad a las relaciones entre enfermedad y creación estética en sus siguientes obras narrativas. Este análisis se basa en la hipótesis de que, con la escritura de *Wasabi*, Pauls encontró un nudo de reflexión sobre la literatura basado en una relación opaca entre vida y obra, cuyo centro de irradiación es el cuerpo del escritor³. Para ahondar en las nociones de cuerpo, enfermedad y carne que —según mi lectura— atraviesan la narrativa de Pauls a partir de *Wasabi*, me apoyaré en algunas reflexiones que la filosofía contemporánea ha realizado al respecto. Particularmente, me interesan en este sentido los estudios más recientes de la biopolítica, con los que filósofos como Giorgio Agamben o Roberto Esposito han dado continuidad a las ideas antes desarrolladas por Michel Foucault y Hannah Arendt. Creo que este aparato teórico es el que más consistentemente ha pensado, en las últimas décadas, los modos en que diversos discursos sobre el cuerpo humano atraviesan su materialidad. Espero, sin embargo, que mis hipótesis no sean subsidiarias del marco teórico elegido, sino que sólo se dejen iluminar por él.

Wasabi: la autorreferencia como síntoma

Wasabi relata la estadía de su narrador, un escritor argentino cuyo nombre ignoramos, junto con su mujer, Tellas, en la ciudad de Saint-Nazaire, en la costa noroeste de Francia. Nuestro narrador ha sido invitado allí por segundo año consecutivo como parte de un premio que, en retribución, le solicita la producción de un texto literario. Más allá de las alusiones a una temporaria vida social y profesional entre escritores, esta demanda específica no se menciona hasta bien avanzado el texto, y sólo aparece en el contexto de una escena de escritura sistemáticamente fallida (47-48). El narrador no ha logrado, ni logrará durante esa estadía francesa, escribir nada. El relato entretanto se ocupa predominantemente de una serie de dolencias y experiencias centradas en el cuerpo del escritor: un quiste en la base de su cuello sufre alteraciones de textura y luego crece hasta semejar una monstruosa joroba que lo obliga a caminar inclinado; en Saint-Nazaire, el narrador comienza a sufrir ataques de narcolepsia que suscitan en él y su mujer interrogantes sobre la relación entre esos momentos de ausencia y el tiempo vivido; a su vez, Tellas y el narrador experimentan con todas las drogas que pueden conseguir en las farmacias de la zona, hasta que por casualidad descubren los efectos lisérgicos y en cierto sentido afrodisíacos de la pomada que una homeópata le había recetado al escritor para tratar su quiste. Más adelante estas experiencias tendrán efectos significativos también a nivel de la existencia, si se quiere, somática de los personajes. El narrador intenta asesinar a Pierre Klossowski, una idea surgida luego de un ataque de narcolepsia mientras Tellas saborea la pomada lisérgica por primera vez. Pero estos planes fracasan a tal punto que el narrador pierde todas sus pertenencias en un robo en que es golpeado brutalmente, y pasa una semana sobreviviendo a duras penas en las calles de París. Entretanto, en Londres, Tellas descubre que está embarazada, probablemente como efecto de los encuentros sexuales con su pareja estimulados por la pomada lisérgica, a la que ambos llaman “wasabi”, a causa de su sabor.

La estadía en Saint-Nazaire, relatada en *Wasabi*, de muchas maneras se refiere a una estancia similar realizada por su autor, Alan Pauls, en la misma ciudad en 1992, invitado por la *Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs* (MEET). Alan Pauls (1995) ha explicado que los premios que otorga este programa se entregan a condición de que los autores elegidos para

pasar unos meses en la *Maison* escriban un texto breve que de alguna manera mencione la situación en la que este último fue producido. De allí resultó, por supuesto, *Wasabi*. A partir de este dato, Alejandra Laera ha leído la novela de Pauls como una reflexión sobre sus propias condiciones de producción. Si bien estoy de acuerdo con esta hipótesis general, a diferencia de Laera, yo creo que lo peculiar del premio de la MEET no reside tanto en el compromiso adquirido por quienes lo reciben de producir una obra⁴, más bien creo que lo que distingue a este premio es su demanda de autorreferencialidad. Y es sobre esta solicitud específica, a mi parecer, donde *Wasabi* más fuertemente constituye su lugar de intervención. Al respecto, Alan Pauls (1995) ha comentado que la cortesía con que sus anfitriones se negaban a reclamarle el texto supuestamente exigido a cambio de la invitación a Saint-Nazaire, le producía una sensación de endeudamiento mucho más incómoda que el ligero requerimiento inicial. Pauls también ha observado que le resultaba un desafío tanto la situación —para él, inédita— de escribir un texto literario en forma de pago, como la de escribir un texto de ficción que trabajara con una realidad experimentada o presenciada por él mismo. Más aún, esta tarea testimonial había sido incluso contraria a sus principios literarios previos⁵.

Así, el contexto de producción y demanda, se introduce en *Wasabi* doblemente, bajo premisas que, más que constituir una mera situación de mecenazgo, ponen en cuestión los límites de la ficción. Mi lectura difiere así de la de Laera en cuanto a la caracterización de las condiciones de producción de *Wasabi*, y sobre todo en cuanto al modo en que la ficción narrativa trabaja sobre ellas. Creo que el análisis de Laera se fundamenta en una oposición dicotómica entre mercado y vanguardia, o entre mercado y compromiso político, que no se condice con las condiciones de posibilidad de la producción estética contemporánea o pasada. Por mi parte, considero que la interrogante central que debe hacerse a la trama de *Wasabi* es, en cambio, la que atañe a las razones por las que la reflexión sobre las condiciones de posibilidad de la ficción en el mundo contemporáneo se produce, dentro de la novela, a partir de la enfermedad, de la patología médica y, en general, de una serie de experiencias y accidentes en torno al cuerpo del escritor.

En este sentido, mi hipótesis es que en *Wasabi* el conjunto de síntomas y deformaciones que afectan al cuerpo del narrador constituye la respuesta literaria al contexto de producción de la novela —el premio otorgado por la

MEET—, no tanto en cuanto éste requiere la producción de un texto literario a cambio de la invitación a Saint-Nazaire, sino más bien en cuanto el premio solicita un modo paradójico de autorreferencialidad. Es decir, en cuanto el premio requiere la mención dentro de la ficción de las condiciones materiales que la hacen posible, de tal modo que la ficción se refiera a sus propios orígenes, pero exactamente en su dimensión de heteronomía, allí donde al mismo tiempo emerge y se interrumpe la legalidad interna de la obra de arte. El primer gesto con el que el texto incorpora esa solicitud que disloca sus precarios límites es el uso de nombres propios que refieren al autor de la novela, Alan Pauls, y su entorno en la vida real, particularmente su pasaje por Saint-Nazaire. “Tellas”, nombre de la pareja del narrador en la ficción, es también el apellido de la pareja de Pauls en la vida real, Vivi Tellas, conocida además por su trabajo como dramaturga y directora de teatro. “Christian Bouthemey” es, tanto en la ficción como en la realidad, el nombre del escritor fundador de la MEET, y su director al momento de la visita a partir de la cual Pauls escribió *Wasabi*. Y a pesar de que nunca se menciona el nombre del narrador de la novela, este último sí observa que “Bouthemey” ha decidido publicar su “ensayo sobre *La traición de Rita Hayworth*” (36), novela de Manuel Puig sobre la que Alan Pauls efectivamente publicó un ensayo en 1986. Esta incorporación, que arrastra y duplica nombres propios del contexto de producción de la novela al interior de la ficción, se aviene al requerimiento de la MEET en un gesto que, a su vez, lo pone en cuestión y, en ese sentido, funciona como parodia. En cuanto los nombres propios ingresan a la ficción aparentemente idénticos a sí mismos, su referencialidad se quiebra, se divide y así queda puesta en duda, como un sonido burlado por su eco. Porque sólo del modo más equívoco los nombres “Tellas” o “Bouthemey”, instalados al interior de la ficción, podrían referirse a la esposa de Alan Pauls o al director de la MEET; y a la vez, indefectiblemente aludirán a ellos. Algo de esto comenta la novela cuando el narrador anota el “aire de impostor” que percibe precisamente en “Bouthemey”:

Actuaba como el que ha usurpado una identidad ajena; no vacilaba, pero sus movimientos llevaban impresa la tardanza de un eco, como si los ejecutara siguiendo la línea de puntos invisible que el usurpado había dejado antes de desaparecer. Quizá no se llamaba Bouthemey ni era editor (38).

La observación supone simultáneamente un comentario en abismo acerca del requerimiento de una paradójica autorreferencialidad que acompaña la invitación de la MEET. En la medida en que esta última debería ser de alguna manera aludida en el texto a que da lugar: o bien la identidad de la MEET será de alguna manera usurpada por la entidad ficcional que la copia, o bien el espacio de la ficción será en cierta medida usurpado por la referencia a su contexto de producción. Este contexto forma parte de la ficción en la medida en que la hace posible, pero por definición es ajeno a su legalidad interna.

Esa duplicación que erosiona la referencialidad de los nombres propios — y por tanto, la relación entre un nombre y un cuerpo— tiene su correlato en una sistemática puesta en duda de la identidad del escritor consigo mismo y, por consiguiente, de la relación entre un cuerpo y su nombre. Los ataques de narcolepsia que el narrador de *Wasabi* experimenta desde su llegada a Saint-Nazaire son una primera manifestación de ese enrarecimiento, en tanto ellos ausentan al escritor de sí mismo, a tal punto que él se escandaliza por la pérdida que suponen con respecto al tiempo vivido:

No eran sueños, porque los sueños, aunque destierren al que duerme o abran bajo sus pies pozos profundos, siempre son cantidades determinadas de tiempo, suplementos, vidas extra que la vigilia aprovecha transformándolas en energía o en temas de conversación. En cambio, cada vez que yo caía en esos agujeros *perdía* siete minutos de vida (18).

En esa pérdida, que el narrador compara con un robo (18) en base a la temporalidad vital sustraída, se podría leer la captura del cuerpo del autor que significa tanto la invitación a su presencia física en la *Maison* para producir el texto literario que debería resultar del premio, como la paradójica solicitud de presencia textual —y, si se quiere, testimonial— que comporta el requerimiento de mencionar las condiciones de producción en el texto literario. Los ataques de narcolepsia se pueden leer a la vez como el síntoma desde el que el escritor —y con él la narración— se evade, elude ese asedio a su persona física y a su identidad autorial que significan esos mismos requerimientos del premio literario. La narcolepsia sería así una respuesta ante la demanda de identidad consigo mismo que suponen para el escritor, por un lado, la solicitud de autorreferencia de la MEET y, por otro, el comparecimiento ante esa misma institución.

Los sueños narcolépticos del narrador de *Wasabi* son así contracara de la escena de escritura fallida (47-48), en la que el escritor efectivamente comparece ante la máquina de escribir provista por la institución que lo premia —en el departamento asignado para él en Saint-Nazaire—, y la que no se presenta entonces es la escritura. No hace falta leer ese comparecimiento como el resultado de una exigencia efectiva por parte del contexto de producción de la novela. De hecho, Alan Pauls ha explicado que, a diferencia del narrador de *Wasabi*, ante la invitación de la MEET él aclaró de antemano que no escribiría nada durante su estadía. Sin embargo, en su caso el declarado sentimiento de culpa ante la falta de reproches por parte de la MEET, tanto durante como después de su viaje, funciona igualmente como la escena de una falta ante la demanda silenciosa del Otro. En cuanto a la trama de *Wasabi*, la idea de asesinar a “Klossowski”, que surge en la narración súbita y completamente inexplicada, cobra sentido si se la sitúa en el contexto de esta reflexión sobre la autoría en relación con el premio literario⁶. Se trata, claro, del parricidio de un escritor admirado, pero con la peculiaridad de que quien lo planea declara también su casi prescindencia de la obra en cuestión, en favor de la pura existencia del autor:

En cierto sentido, que [Klossowski] hubiera escrito me parecía uno de esos accidentes prodigiosos que el mundo (o un estado singularísimo del mundo) sólo proporciona una vez cada mil años, y que por esa misma razón, porque perfectamente podrían no producirse, encarnan el concepto mismo de lo innecesario. Si ser Klossowski era suficiente, ¿para qué hacía falta agregar una obra? (28).

Así, lo que el narrador precisa destruir es una figura de escritor cuya obra considera fundamentalmente innecesaria, en la medida en que su autor basta con su mera presencia. Esta figura de alguna manera también se asocia con las paradojas que propone el contexto de producción de la MEET, donde la presencia del autor en Saint-Nazaire y la de la MEET en su texto se vuelven fundamento de la obra literaria, al punto de amenazar con desplazar esta última cuando el narrador se hace presente en la escena de escritura, pero la escritura falta a la cita. Es la novela la que parece preguntarse entonces —y preguntarle al contexto que la hace posible y simultáneamente la condiciona— si real-

mente hará falta agregar una obra, si la invitación de la MEET premia a un autor o a su obra, o si la obra que surge del premio de la MEET se podrá considerar tal en la medida en que responde a la lógica del encargo, y en la medida en que se constituye como tal incluso a costa de lo que hasta cierto momento fueron los principios estéticos del autor en cuanto a las relaciones entre experiencia vivida y obra literaria. El escritor corre el riesgo así de perder su posición de autoría y terminar como La Bachelarde, el travesti argentino a quien “Klossowski” tortura haciéndolo posar interminablemente, aún durante las horas en que no pinta, con el argumento de que “él, Klossowski, no le pagaba por figurar en uno de sus cuadros sino por comparecer ante su presencia” (56).

Carne y patología

Así como la narcolepsia involuntariamente ausenta al narrador/escritor de sí mismo, la experimentación lisérgica con el “wasabi” provoca una temporaria pero total desarticulación del cuerpo propio en materia informe (31-32). El narrador describe que al ingerir la pomada, él y “Tellas” se volvían “carne, carne reducida a un estado de máxima pureza, pura carne cruda” (31), al punto de perder toda noción de sus cuerpos, los que sólo muy lenta y progresivamente volvían a cobrar forma. De esta desintegración del cuerpo en carne, el narrador agrega, el último órgano en recuperarse era la lengua, la cual, además, pasada la alucinación, registraba la secuela del pasaje de la pomada en el ardor acompañado por “una diminuta media luna de ampollas amarillas” (32). Por un lado, esta descripción de las experiencias alucinógenas con la pomada coincide con los elementos de la trama que analicé anteriormente, al señalar un modo en que los personajes se ausentan de sí mismos. Pero por otro lado aquí se agrega otro matiz: el que contrapone el cuerpo, un organismo complejo con forma propia, a la carne, materia orgánica informe, situando nada menos que “la lengua” en la frontera entre ellos, en tanto es ella la que registra como herida el peaje que conlleva el cruce del primero a la segunda. Así en *la lengua* queda inscripta como llaga la pérdida de forma (física) del sujeto.

Al introducir los conceptos centrales de la filosofía de Merleau-Ponty en su análisis de la biopolítica, Roberto Esposito ha definido la carne en los siguientes términos:

[La carne] es intrínseca al propio cuerpo del que parece escapar (y que por tanto la expulsa). La existencia sin vida es carne que no coincide con el cuerpo; es esa parte o zona del cuerpo —su membrana— que no forma una unidad con el cuerpo, que excede sus límites o se sustrae al recinto del cuerpo [...] [La] misma noción de cuerpo, lejos de cualquier encierro, se revierte ahora [...] en una irreducible heterogeneidad (159) (La traducción del inglés es mía).

Esta descripción de la carne como dimensión que, intrínseca al cuerpo, sin embargo lo enajena de sí mismo excediendo sus límites, coincide estructuralmente con la solicitud que pesa sobre la obra literaria en *Wasabi*. Las condiciones materiales de producción de las que la novela emerge irrumpen en la legalidad interna de esta última, volviendo su trama una paradójica auto-hetero-reflexión. Tal similitud introduce a su vez un paralelo entre el cuerpo del escritor —el cuerpo del que el escritor se evade en carne— y su obra. La analogía entre cuerpo y obra del escritor es, a mi modo de ver, central a *Wasabi*, y se despliega tanto en la deformación que sufre el narrador a partir del crecimiento desmesurado de su quiste, como en el embarazo con el que de alguna manera el narrador termina supliendo la obra literaria que —dentro de la narración, al menos— no logrará escribir.

Cuando Esposito introduce, vía Merleau-Ponty, la noción de “carne” en su filosofía, lo hace porque considera que, finalizados los proyectos totalitarios del siglo XX que han terminado de introyectar la noción de vida en el centro de la política, esta noción —la vida en su dimensión puramente biológica— continúa ocupando el centro del escenario político, mientras que, en cambio, el cuerpo en tanto dispositivo de identificación política se ha desvanecido. Desde fines del siglo XX, afirma Esposito, la politización de la vida no pasa ya por la semántica del cuerpo, porque este último se ha extendido hasta coincidir con su afuera, se ha vuelto una sustancia que Esposito identifica como “carne” y que hasta ahora había pertenecido al territorio de lo impolítico⁷. Si la carne y ya no el cuerpo es, de acuerdo con Esposito, protagonista política del presente, ¿cómo leer la emergencia de la carne al interior de la trama de *Wasabi*? En la novela de Pauls, el escenario político contemporáneo descrito por Esposito no se aprecia en primer plano, pero sí aparece aludido en la cen-

tralidad que el narrador y “Tellas” le otorgan al consumo en su vida cotidiana en Saint-Nazaire, y particularmente a la moda, en el caso de “Tellas”. Esta orientación hacia el bienestar definido desde el cuerpo del individuo es una parte central de lo que la filosofía contemporánea ha analizado como biopolítica. Ya Hannah Arendt, referente ineludible en este sentido, ha relacionado la expansión del consumo en la vida moderna con la centralidad que, de acuerdo con su hipótesis, la dimensión biológica del ser humano ha adquirido durante el mismo período. La asociación se basa en la caracterización que Arendt propone de la vida biológica como un recurrente ciclo de trabajo para el consumo y consumo para el trabajo, que por sí mismo no produce nada duradero⁸. Más allá de esta suerte de alusión a un clima de época, que de todos modos cuadra con la dirección general de la novela de Pauls, esta última no se enfoca en la dimensión política de la vida contemporánea. La carne surge en *Wasabi*, en cambio, como motivo de reflexión estética.

Como lo señalé anteriormente, la descripción de los efectos del “wasabi” introduce una trama de relaciones entre el cuerpo del escritor y la obra literaria que la novela desarrollará mediante los motivos del quiste devenido jobroba y el embarazo. Las alucinaciones del “wasabi” detallan una temporaria aniquilación del cuerpo humano que anticipa la ausencia de la obra literaria, en tanto uno y otra guardan cierta analogía a través de la noción de forma, que los atraviesa a ambos. Por un lado, el narrador experimenta con una desintegración de su cuerpo en carne, que deja secuelas a nivel de la lengua; por otro lado y simultáneamente, el narrador no logra escribir —es decir, dar forma a la materia cruda de la lengua, de tal modo de volverla obra literaria—. Precisamente en la medida en que el escritor se dispone a ficcionalizar su propia experiencia, cuerpo y obra quedan inextricablemente ligados, ya que ésta pone en juego el comparecimiento, la presencia física del autor en Saint-Nazaire y, simultáneamente, su aceptación del pedido de inclusión en la ficción literaria por parte de la MEET. Y en tanto el escritor le pone el cuerpo a la institución que lo premia, su identidad autorial corre el riesgo de devenir materia informe a merced de esta última, mientras que su obra literaria se arriesga a una deformación tan atroz que tal vez equivalga a su desintegración.

Si esta doble demanda amenaza con hacer tanto del escritor como de su obra una pura materia —carne— de la institución que les funciona a ambos como mecenas, la narración responde a su contexto de producción desde el

cuerpo del narrador y a través de una excrecencia misteriosa que lo deforma. El quiste sebáceo que paulatinamente muta en espolón y hasta en joroba —una progresión que el narrador llega a describir como “el vértigo que deformaba mi cuerpo de plastilina” (74)— opera un tal enajenamiento de la apariencia física del narrador que, finalmente, al reencontrarse con su editor después de las peripecias como *homeless* en París, “Bouthemy” no lo reconoce. Es más, así como al inicio el narrador afirmaba que “Bouthemy” tenía el aire de un impostor que hubiera usurpado una identidad ajena, ahora es “Bouthemy” quien acusa al narrador de querer usurpar la identidad de un autor de su editorial. La excrecencia es así el síntoma que da cuenta de la disputa, entre escritor e institución, que se juega a nivel de la carne del primero:

Entonces Bouthemy lanzó una carcajada y el maestro de ceremonias, harto de dilaciones, le preguntó en tono imperativo *si conocía a ese jorobado*. «Es la primera vez en mi vida que lo veo: pretende hacerse pasar por un escritor de mi editorial», dijo Bouthemy, y sus ojos paladearon la extraña casualidad (138).

Mediante la patología desconocida que deforma su cuerpo, el narrador simultáneamente encarna el enajenamiento que supone la intrusión de la MEET en su obra —intrusión que desvirtúa, por tanto, cualquier plan estético independiente de esa institución— y le quita literalmente el cuerpo al pedido de comparecimiento físico y textual que condiciona el premio de la MEET, en tanto la mutación lo disloca de la identidad consigo mismo.

Jean-Luc Nancy ha encontrado en la enfermedad una zona particularmente rica de reflexión sobre el sujeto y sobre la creación. En *Lintrus* (2000) [*El intruso*], Nancy relata y a la vez indaga filosóficamente en los largos y tortuosos avatares de un trasplante de corazón recibido por él mismo, y que tuvo como secuela un linfoma, consecuencia de la inmunosupresión provocada deliberadamente para evitar que su cuerpo rechazara el órgano transplantado. Inicialmente su reflexión se centra en el conflicto y la negociación con la otredad en el territorio del propio cuerpo que supone el trasplante. Si el órgano transplantado es necesariamente un intruso, irreductiblemente extranjero, como lo comprueban las complejas estrategias de la medicina para que el cuerpo al que se realiza el trasplante no lo rechace y eventualmente lo acoja,

el trasplante de un corazón, un órgano que tanto la medicina como las más variadas tradiciones populares han considerado central a la composición biológica y emocional del sujeto, pone aún más en juego la definición y los límites de este último:

Yo —(¿Pero qué «yo»? Ésa es precisamente la pregunta, la vieja pregunta: cuál es ese sujeto de la enunciación, siempre extranjero al sujeto de su enunciado, para el cual es necesariamente un intruso y sin embargo necesariamente el motor, el embrague o el corazón)— yo, decía, he recibido el corazón de otro, hace casi 10 años (13) (La traducción es mía).

El trasplante entonces pone en juego cómo se define lo propio y cómo se define lo ajeno, así como la relación entre la noción de sujeto y el cuerpo biológico al que esa definición se aplica. Y aún más: también pone en juego la relación del “yo” con la tecnología, en la medida en que el Nancy que sobrevive a su dolencia cardíaca por medio de un trasplante probablemente hubiera muerto de esa misma dolencia 20 años antes, cuando no se hacían trasplantes de corazón. Al calvario de esa compleja negociación con el órgano “intruso” sufrida en carne propia, se suma luego el cáncer, también figura de la invasión, pero esta vez más compleja, en tanto el límite entre lo exógeno y lo endógeno de los fenómenos cancerígenos es todavía más disputable. Por eso aunque las vicisitudes de la enfermedad y su tratamiento sean diferentes a las que rodean el trasplante, Nancy ve también al cáncer como una guerra entre dos intrusos —el linfoma y el tratamiento para combatirlo— que, jugada al interior de su cuerpo, pone en cuestión la identidad del sujeto que la aloja, hasta vaciar a este último completamente de su “yo”. O hasta volver el “yo” plenamente equivalente a

una red de medidas, observaciones, conexiones químicas, institucionales, simbólicas, que no se dejan ignorar como [sí lo hacen] las que constituyen la vida ordinaria, sino que, por el contrario, mantienen la vida expresamente y sin cesar consciente de su presencia y de su vigilancia. Devengo [así] indisociable de una disociación polimorfa (40-1) (La traducción es mía).

Nancy reconoce que estas características definen en realidad la vida de todo enfermo y de todo anciano. Y como contracara, observa que la medicina revela, más aún en el presente, el carácter del ser humano como el técnico más aterrador, ya que tiene la capacidad de desnaturalizar y rehacer la naturaleza. Ser humano, dice Nancy, es aquél que “recrea la creación.”

Las reflexiones de Nancy ponen de relieve dos aspectos de la enfermedad que iluminan dimensiones centrales de la trama de *Wasabi*. Por un lado, su carácter a primera vista fuertemente alienante pero que a fin de cuentas —al menos desde la posición de Nancy— no hace más que revelar que todo “yo” es siempre y de antemano una pura extranjería. Por otro lado, y en la medida en que toda patología pone en juego la capacidad humana para intervenir sobre la naturaleza a través del conocimiento y la técnica, la enfermedad guarda para el ser humano una relación estrecha con la capacidad de invención, con la alteración de lo dado, con una particular competencia creadora desde y contra la creación. Esta última dimensión, que en los humanos acompaña a la dolencia, hace de su cuerpo la materia de una intervención. Al menos dos momentos en *Wasabi* sugieren un paralelo entre el cuerpo humano y la creación estética, y uno de ellos está signado tanto por la enfermedad como por la terapia.

Enfermedad y creación estética

La primera analogía entre cuerpo humano y creación estética surge en *Wasabi*, como ya lo anticipé, del embarazo de “Tellas”. El hijo que espera la pareja es concebido durante la estadía en Saint-Nazaire, mientras el narrador debe supuestamente escribir la obra que le requiere el premio recibido, pero en su lugar se dedica —entre otras cosas— a experimentar con la desintegración de su cuerpo en carne a través del “wasabi”. Así, el embarazo parece suplir, desde los cuerpos del narrador y su pareja, la creación literaria ausente. El segundo paralelo entre cuerpo humano y creación estética surge del pasaje que ocurre entre la serie de accidentes que arrojan al escritor a una vida de *homeless* en París y el tratamiento que lo recupera del mal estado en que lo deja esa situación.

Golpeado por el portero del edificio al intentar introducirse en la vivienda de “Klossowski”, el narrador es nuevamente atacado a golpes por tres turistas

irlandeses que además lo despojan de todas sus pertenencias, y así se ve obligado a sobrevivir en las calles de París. Curiosamente, la descripción que el narrador hace de sus vivencias como *homeless* coincide con la de sus experiencias alucinatorias con el “wasabi” en la centralidad que le otorga a la desintegración física y moral. Desfigurado primero por la doble paliza recibida, el narrador relata luego la sospecha de que la vida en la calle lo apartaba de lo humano, la sensación de que su cuerpo se volvía progresivamente equivalente a una herida (82). Paralelamente, el narrador apunta que el mundo perdía para él su solidez y su forma, la realidad se (le) descomponía de tal modo que finalmente terminaba por sospechar que estaba acechada por una “falta absoluta de estilo”:

Así, pues, transcurrieron días, y a cada minuto sentía adelgazarse la diferencia que había entre mi cuerpo y su herida. El espacio, la ciudad, las distancias se desfiguraban a mi alrededor, se contraían en nudos álgidos y terminaban volatilizándose en el aire como si nunca hubieran sido otra cosa que ilusiones [...] El mundo, en efecto, es infinitamente divisible; *tiende a cero*, pero la cifra ínfima a la que esas divisiones lo acercan refleja menos una resta que una depuración, como si del otro lado de tanta resta no acechara el vacío sino la falta absoluta de estilo: el infierno desnudo (82-3).

Así, el relato de los días de *homeless* del narrador asocia por yuxtaposición la desintegración del cuerpo propio con la del mundo. Ambas descomposiciones evocan el trabajo creativo por medio de la noción de forma a la que niegan: en la cita, por ejemplo, se utiliza el verbo “desfigurar”, que supone una figura y acaso una figuración previa. Pero lo que más claramente liga la desintegración física del protagonista y su realidad con la creación estética es su observación de que la descomposición del mundo parece entrañar la acechanza de la falta de estilo. Este último se invoca aquí entonces como aquello cuya ausencia desfigura cuerpo y mundo; o dicho de otro modo, como aquello que da sentido y forma a toda presencia. Es interesante que la narración mencione aquí la noción de estilo: derivado del latín *stilus* y del griego *στυλος*, términos con los que se designaba el punzón con que se escribía en la antigüedad; este vocablo no sólo se refiere de varias maneras al mundo estético, sino que alude particularmente a la escritura y a la creación literaria.

El narrador luego afirma que en ese contexto de fundamental abandono en las calles de París, Saint-Nazaire se volvió su patria, su infancia, “la sede de una vida invalorable y prematura que había perdido para siempre y que sin embargo ninguna catástrofe [...] podría borrar jamás” (84). Lo que allí descubre entonces es que a la “Maison”, la casa de los escritores con su desintegración estética y corporal pero elegida y disfrutada desde cierto hedonismo consumista, sólo se opone una degradación más grave, indeliberada y lacerante: la calle, con su descomposición simultánea de cuerpo y mundo. El lugar social del escritor se encuentra así, en *Wasabi*, entre dos versiones de la desintegración tanto de la obra como de su autor. Por eso en la narración la creatividad queda reducida a actuar en el dominio del cuerpo humano, o bien desde la reproducción, o bien desde la excrecencia. Esta segunda versión es la que nos descubre la intervención del dramaturgo chino, un colega al que el narrador conoce en Saint-Nazaire y a quien desprecia.

Es él quien casualmente encuentra al narrador abandonado en las calles de París, lo lleva consigo al departamento prestado en que se aloja durante su visita, y allí se ocupa cuidadosamente, durante una semana, de curarlo del estado deplorable en que las golpizas recibidas y la vida en la calle lo habían dejado. La dedicación desinteresada con la que el dramaturgo se involucra en la recuperación del narrador martiriza a este último, que previamente lo había considerado pedante y detesta la idea de adquirir una “deuda impagable” (74) con él. La idea de la deuda remite a la escena de escritura fallida con la que el narrador asegura violar sistemáticamente el compromiso adquirido con sus anfitriones en Saint-Nazaire (47). Y fuera de la narración, recuerda la declaración de Alan Pauls sobre la incomodidad experimentada ante la obra aún no escrita después de su visita a la MEET y ante la falta de reclamos de esta institución. Como en estos casos, además, la deuda del narrador de *Wasabi* con el dramaturgo chino también se factura en moneda estética; lo curioso es que en este caso el pago no se plasma en artificio literario, sino que cobra forma como patología del cuerpo del escritor. En efecto, llegada la recuperación y con ella el fin del tratamiento, el narrador se esfuerza en ofrecerle al dramaturgo chino algún modo de retribución por sus cuidados, pero este último rechaza todas sus propuestas. El narrador observa que, para su colega, la compensación a su trabajo residía, por un lado, en el mero progreso de la curación, y por otro, en la contemplación hechizada del espolón que, tras las aventuras de *homeless* en París, persistía en la nuca del narrador:

Lo había cautivado desde el primer día; sus cuidados, que siempre fueron minuciosos, adquirirían un extraño carácter sentimental cada vez que los consagraba al espolón, como si esa anomalía no fuera la aberración ósea que era sino un prodigio del cuerpo, el milagro que alguna provisión había puesto en su camino para que él [...] lo mantuviera vivo. Su interés [...] iba de lo religioso a lo estético. [...] No necesitaba mirarlo para comprender que admiraba el espolón como un hallazgo artístico, y que ese apéndice ignominioso me convertía para él en una masa de piedra cincelada (94-95).

El cuerpo del escritor, y más específicamente su excrecencia patológica, se vuelven aquí entonces obra de arte. Y si al interior del relato el narrador dejará sin pagar la deuda adquirida con sus anfitriones, ya que no logrará escribir la obra literaria requerida a cambio de la invitación a Saint-Nazaire; en cambio, la deuda con el dramaturgo chino será saldada precisamente por medio de la anomalía que orna su cuerpo, especialmente cuando, ante la inminente despedida, el dramaturgo chino le pida permiso para tomarle una foto —que rápidamente se multiplica por tres— a esa protuberancia. Con el don de esa imagen inexplicablemente preciada, el narrador considera compensada la hospitalidad y los cuidados de su colega chino. Así, el quiste que comienza su mutación expansiva en Saint-Nazaire, en progresión simultánea con la esterilidad creativa del escritor que lo porta, y por tanto con la deuda acumulada con sus anfitriones, finalmente sustituye a la obra literaria y se entrega en forma de pago a un segundo anfitrión, tan engorrosamente hospitalario como el primero. El cuerpo del escritor sustituye su obra; y en su cuerpo, la deformación suplanta la pulsión creadora, mientras que la anomalía biológica reemplaza la originalidad estética. A diferencia de lo planteado por Nancy, según el cual la enfermedad estimula una intervención creativa de la mente humana para torcer el desarrollo de un proceso biológico, aquí el narrador, por el contrario, pierde su capacidad de invención y se resigna en cambio a una doble pasividad: la que la enfermedad deformante impone sobre su cuerpo sin que ni él ni la medicina logren doblegarla, por un lado, y la que supone ofrendar ese particular aspecto de su cuerpo —el que él menos domina y del cual, más aún, es víctima— como objeto de admiración estética y forma de

pago. El escritor aquí no inventa sino que es reinventado —deformado— por la patología que afecta su cuerpo. La creatividad humana, que supone un momento de dominio sobre la naturaleza, se revierte en pasividad e impotencia ante la vida en su dimensión biológica: es el triunfo del cuerpo sobre la obra, y el de la carne sobre el cuerpo.

La literatura como enfermedad

Susan Sontag (1988) ha analizado las metáforas relacionadas con dos enfermedades cuyo carácter incurable las ha hecho particularmente ricas en asociaciones culturales: la tuberculosis en el siglo XIX y el cáncer en el XX. Respecto de la primera, Sontag analiza en sus imágenes literarias el *glamour* del tuberculoso, asociado en el siglo XIX con la melancolía y la sensibilidad. Ligada a la individualidad y la originalidad —refiere Sontag—, la tuberculosis fue considerada, hasta que se encontró su cura, la enfermedad de los artistas. Si en *Wasabi* el escritor también queda caracterizado por una dolencia que se instala en su cuerpo y no lo abandona, no se construye aquí ya la imagen de una enfermedad que contribuya a la sensibilidad o la creatividad estética, sino que, por el contrario, la enfermedad coincide en *Wasabi* con un momento de esterilidad del creador literario, y finalmente hasta toma el lugar de la obra. Esta figura que une la patología médica con la sensibilidad estética —por medio de cierta pasividad o impotencia— reaparecerá en la narrativa de Alan Pauls en al menos dos ocasiones, las cuales de alguna manera dan continuidad a las reflexiones iniciadas en *Wasabi*.

La más compleja de estas recurrencias, y la primera cronológicamente, ocurre en *El Pasado* (2003). El primer guiño que *El Pasado* le hace al lector de *Wasabi* es una brevísima anécdota, casi irrelevante para la trama, que el narrador relata para describir la percepción que Rímini, el protagonista, tiene de su cuerpo y de su sexo durante las tardes que pasa en su casa tomando cocaína, mientras trabaja como traductor. Allí se describe que Rímini sentía su cuerpo tan lejano como alguna vez, “después de recibir una dosis de anestesia, había sentido la punta y el filo de uno o varios instrumentos quirúrgicos tironando del quiste que le había crecido en la base de la nuca”. (105). Es sólo un guiño, ya que Rímini es sin duda un personaje diferente cuya historia no coincide en nada más con la del narrador de *Wasabi*. Pero este minúsculo punto de con-

tacto sí anticipa una reflexión sobre la relación entre arte y cuerpo, entre la producción estética y la patología médica, que se desarrollará más adelante en *El pasado* y que bien se puede leer como continuación de la iniciada en *Wasabi*. Se trata de una historia paralela a la trama principal de separación y reencontro entre Sofía y Rímimi, inserta como una caja china dentro de esta última: la historia de Jeremy Riltse, artista británico al que los protagonistas admiran desde su adolescencia, y que luego de su separación queda flotando como uno de tantos significantes vacíos entre ambos.

La narración intercala en una trama principalmente dedicada a Sofía y Rímimi algunas anécdotas que de a poco van esbozando un retrato del artista inglés —completamente imaginado por Pauls, por otra parte—. Pero el retrato más detallado y extenso sobre Riltse surge cuando Rímimi descubre uno de sus cuadros en el baño de servicio del departamento de Nancy, una argentina millonaria y ninfómana. Curiosamente, el hallazgo se produce inmediatamente después de un encuentro sexual entre Nancy y Rímimi, cuyo carácter —por así decir— deportivo, transporta imaginariamente a Rímimi al interior de una película pornográfica,

a una de esas escenas en las que el género renuncia por fin al esbozo de argumento con el que coqueteaba y decide de golpe ir al grano de una vez, con la misma avidez atrasada con que sus protagonistas abandonan los personajes de ficción que les asignaba el guión y se entregan al anonimato de la cópula, donde no son otra cosa que masas de carne, órganos, fluidos en estado de intercambio mecánico (367).

Como en *Wasabi*, por la puerta de la pornografía, del sexo como mero deporte, ingresamos aquí nuevamente al territorio de la carne, el cual nos conduce directamente al mundo del arte, y particularmente, al de un arte que hace de la carne su reivindicación más intensa. Ésta es, en efecto, la apuesta de Riltse en su etapa final, a la que pertenece el cuadro hallado por Rímimi en el departamento de Nancy, *El agujero postizo*.

Se trata de un borrador perteneciente a la serie “Historia clínica”, concebida por Riltse en 1991, en coincidencia con una etapa en la que el artista se proponía invertir la relación entre borrador y obra definitiva. Los otros tres borradores que sobrevivieron las andanzas nómades de Riltse como mendigo, nos

cuenta el narrador, se intitulan *Afta*, *Herpes* y *Placa*, y dan cuenta del interés del artista por plasmar su “idea antigua, extraordinariamente persistente, de que arte y desequilibrio orgánico son consustanciales” (373), un concepto al que, desde los años cuarenta, Riltse ha denominado *Sick Art*, a partir de la automutilación sexual de su ex amante Pierre-Gilles, quien tras una pelea le envía por correo parte de su propio pene. En este gesto de Pierre-Gilles se puede leer una réplica sobreerotizada del episodio de automutilación de Van Gogh, uno de los artistas que más fuertemente han encarnado la mitología que imbrica arte, enfermedad y locura, particularmente en el modo en que ésta era dictada por la cultura de fines del siglo XIX —la misma que Sontag analiza desde la tuberculosis—. Y en ese caso, la noción riltseana de *Sick Art* debe leerse como secuela bufa, o al menos tragicómica, de esa imbricación. Mientras que en el mito Van Gogh la enfermedad/locura singulariza el carácter del artista y de este modo fomenta su arte, Riltse se inspira en el gesto pasional de su amante para imaginar un arte que ya no es tan sólo el resultado de la enfermedad/locura que a su vez determina una supuesta sensibilidad excepcional en su autor, sino que ahora consiste directamente en la enfermedad de este último. Y más específicamente, en el núcleo somático de esta enfermedad. Es decir, de un nudo en el que la relación entre arte y enfermedad estaba aún mediada tanto por la noción de sensibilidad estética como por la objetividad de la obra de arte, pasamos, con el *Sick Art* de Riltse, a la total inmediatez que equipara la producción estética a la patología del cuerpo del autor. Al igual que en *Wasabi*, este pasaje supone tanto una desobjetivación de la obra como una estetización del cuerpo —o más bien de la carne— del autor, e implica simultáneamente una reversión de la creatividad del artista —la cual supone la intervención activa de este último sobre la materia para darle forma— en pasividad ante la mutación patológica de su propio cuerpo. Así lo afirma la narración en *El pasado*, cuando asegura que los especialistas “terminarían por consagrarlo [a Riltse] como él aspiraba a ser consagrado, no como el autor del *Sick Art*, ni como su representante más cabal, sino como su principal y más devoto paciente y aun como su víctima”. (379). Prueba de ello son las obras *Afta*, *Herpes* y *Placa*, espantosamente morbosas en todo el sentido de la palabra, construidas por Riltse extrayendo brutalmente cada una de esas manifestaciones patológicas de su propio cuerpo con un primitivo *cutter*, y engrampando los correspondientes tejidos a la tela donde presumiblemente devendrían ob-

jeto estético. Así, lo que en *Wasabi* era indeliberada metamorfosis del escritor en encarnación de la obra de arte, por medio de la patología que deformaba su cuerpo, deviene en el *Sick Art* de Riltse estrategia deliberada con la que el artista literaliza cualquier asociación metafórica entre arte y enfermedad. Como lo sugiere la narración, de este modo Riltse se decide a extraer de la carne del artista la evidencia de lo que él considera la “decadencia terminal” del arte (376).

El efecto tragicómico y hasta patético de tal operación no oculta, sin embargo, su momento de verdad. Éste le da continuidad a las reflexiones iniciadas en *Wasabi* —curiosamente, la acción en esta novela presumiblemente sucede a inicios de los noventa, mientras que el *Sick Art* de Riltse se desarrolla durante el año 1991— y apunta así a la pregunta sobre el lugar social del arte en un mundo contemporáneo que, si seguimos el análisis de Esposito, se caracteriza precisamente por una expansión de la carne en desmedro del cuerpo humano, y, simultáneamente, por la total coincidencia de la política con la vida en su dimensión biológica. Si filósofos como Esposito o Agamben se han preguntado si es posible un retorno no retrógrado a la política después de un siglo XX que ha asumido la vida biológica como tarea política principal —lo que comportó una implosión de la política en impolítica—, a menudo la narrativa de Alan Pauls parece preguntarse si es posible asumir la carne como tarea del arte sin renunciar a este último⁹. Sin necesariamente formular una respuesta a esta pregunta, tanto *Wasabi* como *El pasado* articulan narrativamente las paradojas e incluso las dificultades que supone la producción estética en un contexto histórico en que, al menos en el mundo occidental, la vida biológica es protagonista del espacio público. Mientras el personaje Riltse, un artista plástico inglés, busca en la carne del artista la prueba del fin del arte, el autor argentino, Alan Pauls, alguna vez ha declarado su disgusto respecto de cierta literatura contemporánea a la suya, al menos en la Argentina. En una entrevista publicada en 2002, mientras escribía *El pasado*, Pauls ha observado con malestar el auge de una literatura a la que él llama “profesional”, no necesariamente porque sus autores se ganen la vida por medio de sus publicaciones, sino por el modo en que conciben la creación literaria. Ante la pregunta sobre su opinión acerca de la literatura argentina contemporánea, Pauls responde:

—Creo que hay un auge de la llamada literatura profesional, algo que a mí no me gusta. Escritores jóvenes que son profesionales, que saben cómo escribir una novela, que saben cómo se fusiona la intriga, la erudición, la aventura. [...] Eso produce una suerte de literatura acabada, que yo odio. [...] Lo que yo veo es que hay en funcionamiento un decálogo del buen novelista. El buen novelista tiene que, punto uno, entretener, punto dos, iluminar, punto tres, aportar algo sobre la época. Es un plumazo, aburre. Es gente que parece haber nacido sabiendo cómo se debe escribir. Lo interesante es no saber escribir (Giordano, 2002).

Es tal vez en el contexto de este razonamiento que habría que leer tanto la parálisis creativa que aqueja al narrador de *Wasabi* cuando *debe* escribir, como el diagnóstico sobre el fin del arte del personaje Riltse. Ambos responden a esa amenaza a la creatividad estética desde la carne y por medio de la patología.

En una dirección similar se encamina la construcción del origen de Alan Pauls como escritor en *La vida descalzo* (2006), un ensayo o serie de ensayos sobre la playa, con tintes de relato autobiográfico. Las últimas líneas de estas páginas agradablemente erráticas traen una anécdota paradójica, en tanto ésta completa la sugerencia previa de que, por más que el autor disfrute de la playa, no hay nada en ese espacio que sea inmediatamente compatible con la actividad literaria (91-106). En el segmento final de *La vida descalzo*, Pauls narra una iniciación literaria que comienza alrededor de los diez años y en el contexto de unas vacaciones estivales pasadas con mucha felicidad en la playa. Allí la iniciación a la literatura se produce sólo por accidente, un día en que, contra su voluntad, el niño en cuestión debe abstenerse de pasar el día bajo el sol porque se encuentra enfermo. Es a causa de ese contratiempo, que al inicio lo frustra enormemente, que el niño se resigna a leer el libro del que la playa lo había distraído durante todo el veraneo, y así descubre

que el libro que acaba de abrir y que ya cierra su trampa sobre él [...] es el otro lugar que tiene la forma de la felicidad perfecta, y que, como escribió alguien a quien leerá recién veinte años más tarde, cuando ya no esté circunstancial sino *crónicamente* enfermo, tanto que sólo será capaz de hacer lo único que *quiere* hacer, quemarse los ojos leyendo, quizá no haya habido días en nuestra infancia más plenamente vividos que aquellos que creímos

dejar sin vivirlos, aquellos que pasamos con el libro por el que más tarde, una vez que lo hayamos olvidado, estaremos dispuestos a sacrificarlo todo (124-5).

Así, el ensayo de un escritor que aparentemente tiene el objetivo de homenajear a la playa, termina por construir una escena de origen literario que gozosamente le da la espalda a los encantos del sol, la arena y el océano, para celebrar, primero, la iniciación literaria a través de la enfermedad, y luego ya *la literatura misma como enfermedad*, la lectura como dolencia crónica y elegida, la experiencia literaria como sacrificio de toda experiencia y como escena de una vitalidad única, porque paradójicamente prescinde de lo que generalmente se llama vida. Luego de que dos momentos significativos de su trabajo narrativo se dedicaran a explorar las posibilidades e imposibilidades de una estética inmersa en la carne y sus dolencias, Pauls reconoce en la enfermedad un origen literario. Y si, a diferencia de lo que sugieren *Wasabi* y *El pasado*, hay en el final de *La vida descalzo* una afirmación convencida y placentera de la productividad paradójica de esa sociedad indisoluble entre enfermedad y literatura, es porque entre ellas se vuelve a ubicar la mediación del libro, la objetivación de la obra como palabra escrita.

Notas

¹ Adorno (1983), señala: “Esa abstracción que es «lo nuevo» es necesaria, pero es tan desconocida como el fecundísimo misterio de la fosa de Allan Poe. Y, sin embargo, en esa abstracción de lo nuevo se esconde un contenido decisivo. [...] El estremecimiento es la reacción ante esa críptica clausura que viene de lo indeterminado. [...] Lo nuevo es una mancha ciega, vacía como el perfecto estar-ahí (35) [...] *Nouveauté*, estéticamente, es algo que ha llegado a ser, es la marca de bienes de consumo que el arte se ha apropiado, la marca que los distingue de otras ofertas semejantes y les presta su atractivo, obediente a la necesidad de empleo del capital, el cual pasa a retaguardia en cuanto no sigue expandiéndose, o dicho en lenguaje comercial, en cuanto no ofrece algo nuevo” (36).

² En *La monstruosité et le monstrueux* (2003), Canguilhem historiza las relaciones entre imaginación creativa y reproducción biológica, en relación con la monstruosidad y lo monstruoso.

Desde otro punto de vista, en *The Body in Pain* (1985) Elaine Scarry analiza *La Biblia* como descripción de la naturaleza del artificio y, en ese sentido, lee en el Antiguo Testamento las referencias a la reproducción biológica y al dolor físico infringido sobre los humanos por Dios como reflexiones sobre la creación y los productos de la imaginación humana.

- ³ Pauls mismo, en una entrevista de Giordano (2002), explicó que *Wasabi* lo había iniciado “en el complicadísimo y delicado arte de trabajar con materiales autobiográficos” y declaró haberse dedicado a ello desde entonces. En la misma entrevista, Pauls comenta su interés en las vidas de los escritores, en cómo ellas se relacionan con sus obras, y en el modo en que el cuerpo es la zona de anclaje de ese cruce.
- ⁴ Alejandra Laera (2003) comenta: “Se trata —como puede observarse— de un premio bastante especial porque está estrechamente emparentado con el encargo: es un premio que pone en deuda a quien lo recibe al obligarlo a contraer el compromiso de la escritura. Aunque en la elección esté contemplada la trayectoria de los ganadores, no es un premio dado a una obra ya escrita, sino a condición de una obra futura. Es una suerte de anticipo de capital simbólico, lo cual convierte a este premio en un instrumento de intercambio desigual” (461).
- ⁵ Ver Martini, J., Alan Pauls, Beatriz Sarlo y Héctor Tizón: “Cuando volví a Buenos Aires comencé a sentirme en deuda con mis anfitriones, y la deuda crecía de modo inversamente proporcional al poco énfasis que ellos ponían en recordármela. [...] El conflicto residía en que yo jamás había escrito literatura para pagarle nada a nadie. Frente a esa complicación me dije: ya que estoy en una situación que nunca había atravesado antes, voy a hacer algo que tampoco hice antes y que hasta fue contrario a mis principios literarios, voy a trabajar con la experiencia, con la experiencia vivida por mí en estos dos meses” (1995: 3).
- ⁶ *Wasabi* (2005): “Entonces una idea me estremeció. No la pensé; la vi, nítida como una rajadura: matar a Klossowski. Tellas siguió besándome, sus labios viajaron hasta el quiste embadurnado de pomada” (24).
- ⁷ Esposito (2008) comenta: “Con el fin de ambos totalitarismos del siglo XX, la cuestión de la vida permanece firme en el centro de todas las trayectorias políticamente significativas de nuestro tiempo. Lo que retrocede, sin embargo [...], es en cambio el cuerpo como *dispositif* de identificación política. [...] Sin duda el hecho de que por primera vez la politización de la vida no pase necesariamente por una semántica del cuerpo [...] abre una serie de posibilidades desconocidas hasta ahora. ¿Qué forma política puede adquirir la carne, la misma carne que siempre ha pertenecido a la modalidad de lo impolítico?” (166) (La traducción es mía).
- ⁸ Arendt (1998) indica que: “Todo lo que el trabajo produce está destinado a ser absorbido por el proceso de la vida humana casi inmediatamente, y este consumo, al

regenerar el proceso vital, produce —o más bien, reproduce— nueva fuerza de trabajo, necesaria para el subsiguiente sustento del cuerpo” (99) [...] “A menudo se dice que vivimos en una sociedad de consumo, y en tanto, tal como lo señalé anteriormente, el trabajo y el consumo no son más que dos estadios del mismo proceso, impuestos sobre el hombre por la necesidad de la vida, ésta es sólo otra manera de decir que vivimos en una sociedad de trabajo” (126). (La traducción es mía).

⁹ En cuanto a Esposito, ver nota 9. Agamben ha planteado que “[Los] totalitarismos del siglo XX constituyen verdaderamente la otra cara de la idea hegel-cojeviana del fin de la historia: desde entonces, el hombre ha alcanzado su *télos* histórico y, para una humanidad redevenida animal, no queda más que la despolitización de las sociedades humanas, por medio del despliegue absoluto de la *oikonomia*, o bien la asunción de la vida biológica misma como tarea política (o más bien impolítica) suprema”(2002: 116)(La traducción es mía).

Bibliografía

- Adorno, Theodor (1983) *Teoría estética*. Trad. Fernando Riaza. Buenos Aires: Hyspamérica ediciones.
- Agamben, Giorgio (2002) *Louvert. De l'homme et de l'animal*. Trad. Joël Gayraud. París: Éditions Payot & Rivages.
- Arendt, Hannah (1998) *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Canguilhem, Georges (2003) “Le normal et le pathologique”, “La monstruosité et le monstrueux”. *La connaissance de la vie*. París: J. Vrin.
- Giordano, Diego y Alan Pauls (2002) “Deshacer el saber” *El Ciudadano* en <http://www.sololiteratura.com/pauls/paulsdeshacer.htm> (visitada el 09 de julio de 2009).
- Esposito, Roberto (2008) *Bíos. Biopolitics and Philosophy*. Trad. Timothy Campbell. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Foucault, Michel (1963) *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médicale*. París: Presses Universitaires de France.
- _____ (1999) *Les anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*. Paris: Gallimard Seuil.
- _____ (2003) *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France, 1973-1974*. París: Gallimard Seuil.
- Kant, Immanuel (1951) *Critique of Judgment*. Trad. J. H. Bernard. New York: Hafner Press.
- Laera, Alejandra (2009) “Monstruosa compensación. Peripecias de un escritor con-

- temporáneo en *Wasabi* de Alan Pauls” *Revista Iberoamericana* LXXV: 227: 459-474.
- Nancy, Jean-Luc (2000) *L’Intrus*. París: Galilée.
- Nouzeilles, Gabriela (2000) *Ficciones somáticas: naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Pauls, Alan (1984) *El pudor del pornógrafo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (1986) *Manuel Puig. La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Librería Hachette.
- _____ (1990) *El coloquio*. Buenos Aires: Emecé editores.
- _____ (2003) *El Pasado*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2005) *Wasabi*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2006) *La vida descalzo. Playas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pauls, Alan y Nicolas Helft (2000) *El factor Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pauls, Alan, Juan Carlos Martini, Beatriz Sarlo y Héctor Tizón (1995) “Experiencia y lenguaje I”. *Punto de vista* XVIII: 51: 1-6.
- Salessi, Jorge (1995) *Médicos maleantes y maricas: higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina. (Buenos Aires, 1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Scarry, Elaine (1985) *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press.
- Silva Beauregard, Paulette Cécile (2000) *De médicos, idilios y otras historias. Relatos sentimentales y diagnósticos del fin de siglo (1880-1910)*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Sontag, Susan (1988) *Illness as metaphor*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.
- _____ (1989) *AIDS and its metaphors*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.