
El factor Pauls

Diego Trelles Paz



Photo by Nicolas Goldberg

Más que escritor o literato se diría que Alan Pauls (Buenos Aires, 1959) es un hombre de letras cuya pluma arriesgada no teme aventurarse en cuanto género lo intrigue. Además de ejercer la crítica cinematográfica, escrita y televisiva, ha escrito guiones, entre otros, para Eduardo Calcagno, Carlos Sorín, Fito Páez y su hermano Christian Pauls (Gastón Pauls, actor de la película Nueve Reinas, es también su pariente). Es traductor, ensayista (Manuel Puig, La traición de Rita Hayworth, 1986; El factor Borges, 2000) y cultiva, con igual virtuosidad, la novela (El pudor del pornógrafo, 1984; El coloquio, 1990; El pasado, 2003, “Premio Herralde de novela”) y el cuento (luego de leer “El caso Brecciani”, en un artículo que más parecía la misiva de un escritor-detective intrigado por otro, Roberto Bolaño lo calificó como “uno de los mejores escritores latinoamericanos vivos”). Alterando un poco la frase de Onetti, se podría decir que el señor Pauls no sabe escribir mal y tiene una cultura cinéfila impresionante. Precisamente, es sobre literatura y el destape del nuevo cine argentino que hablamos en la siguiente entrevista.

Luego de leer *Wasabi*, nouvelle en la que abordas algunos de los tópicos que aparecerán luego en *El pasado* (la autodegradación corporal; el amor obsesivo, brutal, casi patológico y la manera en la que el tiempo lo va corrompiendo; el artista que puede convertirse en criminal; la deformación física; la enfermedad; los dobles, etc.), no pude evitar asociarla al cine de David Cronenberg. Hablando de *El pasado* dijiste en una entrevista que “tiene unos toques de autoexperimentador un poco cronenbergianos”. Me pregunto qué tan influyente es el cine del canadiense (o de otro cineasta) en tu escritura.

A la hora de escribir, la presencia de Cronenberg – como la de cualquier “influencia” – es más espectral que efectiva. Son fantasmas que revolotean en el aire y cada tanto bajan a susurrarme cosas insidiosas al oído. De Cronenberg lo que estaba presente, sí, era una cierta vocación extrema: la idea de llevar un material, una historia, una experiencia, hasta sus últimas consecuencias, y después ver qué queda, qué es lo que ha sobrevivido

y qué forma tiene. Creo que esa actitud presidía de algún modo mi encarnamiento con la relación entre Rímimi y Sofía.

Tanto en *Wasabi* como en *El pasado* son las mujeres las que se muestran ambiguas con respecto al tema de la infidelidad (Tellas) o, directamente, confiesan haber sido infieles (Sofía). Has descrito a Sofía como “una muerta viva” que tiene “una gran teoría del amor que justifica esa especie de romance eterno que no puede terminar” y que ha fundado el club de las *Mujeres que Aman Demasiado* cuyo fin es hacerles recuerdos a los hombres, hacer de ese pasado conjunto algo cotidiano e interminable. El tema del “amor como una cosa monstruosa” es algo que la novela aborda y me pregunto si el complejo personaje de Sofía es la encarnación del mismo.

Sofía encarna ese amor monstruoso tanto como Rímimi. Sólo que ella milita en la rememoración insomne (hay que recordarlo todo todo el tiempo) y él en las filas de la amnesia (para avanzar hay que olvidar). Es

obvio que son tal para cual. Dicho esto, tengo la impresión de que no hay amor que no sea de algún modo una monstruosidad.

Los extraños nombres de tus personajes y de ciertos espacios en tus novelas nacen, por lo general, de referencias literarias o cinematográficas (Rímimi es la ciudad en donde nació Fellini, Riltse remite al Elstir de la novela de Proust, el bar de Adela H. al filme de Truffaut, etc.) ¿Qué tan importante es para tu lector estar al tanto de estas referencias? ¿Las concibes como pequeños homenajes, guiños al lector ilustrado, juegos metatextuales?

El lector (espero) puede perfectamente prescindir de esos reconocimientos eruditos. Esos nombres no están ahí para sofisticar la novela con resonancias culturales sino más bien como vestigios de un pasado – la génesis del libro, el modo en que uno va encontrando o exhumando lo que escribe – del que me gusta no borrarlo todo. Son más bien ruinas, o monumentos, de la época en que la novela se buscaba a sí misma y para encontrarse saqueaba lo que más a mano tenía, que en este caso es la Cultura. Por lo demás, los nombres siempre son un problema a la hora de escribir. Siempre me parecen insípidos, o demasiado significativos, o muy “culturales”, o demasiado simbólicos, etc. No hay satisfacción con los nombres. Nunca. Por eso mi política es la de la resignación: encuentro uno que sobrevive dos o tres frases y – aunque no me satisfaga del todo – lo apoyo y lo sostengo hasta que, dos o tres capítulos más adelante, ya es demasiado tarde: es el nombre que tiene, y cambiárselo por otro

sería ya una crueldad que no se merece. Y ahí queda todo.

El deterioro corporal, la malformidades físicas y la proliferación de enfermedades (hongos, herpes, quistes, tuberculosis, soriasis) es algo que constantemente sufren tus personajes quienes, al mismo tiempo, aman con locura. ¿Dirías que esta relación delirante entre el amor y la enfermedad es un tema medular en tu obra?

Sí, y creo que cada vez más. (De hecho, tengo la impresión de que siempre quise ser médico, pero como no me daba el cuero —sólo

La enfermedad, como el amor, lo cambian todo: el cuerpo, la percepción de las cosas, el estado del mundo

la palabra sangre me da vértigo— me volví hipocondríaco.) Pero la pregunta es: ¿hay alguna diferencia entre el amor y la enfermedad? No para mí, en todo caso, que veo ambas experiencias como campos donde las cosas están en una especie de mutación permanente. La enfermedad, como el amor, lo cambian todo: el cuerpo, la percepción de las cosas, el estado del mundo. Para saber cómo es alguien, el médico frustrado que hay en mí preguntaría sólo dos cosas: cómo ama y qué enfermedades “hace”.

En una entrevista declaraste que no te gustaba la “literatura profesional” – esa literatura acabada que se moldea a través de los decálogos de un buen novelista – y que “lo interesante es no saber escribir”. Además que en tu evolución como narrador pensabas estar

yendo “hacia no saber escribir más que hacia saber escribir”. Curiosamente, de las pocas objeciones que he encontrado a *El pasado*, me llamaron la atención aquellas que veían en tu prosa una “corrección exasperante”, un exceso de perfección y preciosismo. ¿Consideras justas esas críticas? ¿Podrías ampliar un poco el concepto de literatura profesional?

Lo que yo llamo “literatura profesional” (que no tiene nada que ver con el dinero, ni con la situación socioeconómica de los escritores) es una literatura que se limita a *ejecutar* un programa estético apoyado en valores como la buena factura, el equilibrio de los componentes y la eficacia del resultado. Es una literatura que sabe todo lo que va a decir antes de decirlo —y por eso es tan fácilmente traducible, no sólo a otras lenguas sino a otros lenguajes. No creo que *El pasado* entre en ese horizonte, y si la “corrección” (palabra que detesto) resulta “exasperante” (palabra que me intriga), entonces la objeción empieza a halagarme, porque no conozco correcciones que exasperen. Involucionar en la escritura, no saber escribir o escribir a tientas no implica escribir torpemente ni reducir las po-

Involucionar en la escritura, no saber escribir o escribir a tientas no implica escribir torpemente ni reducir las potencias del lenguaje a las estructuras básicas y bobas de un manual escolar de gramática

tencias del lenguaje a las estructuras básicas y bobas de un manual escolar de gramática. No creo que mi escritura sea preciosista; sí que es desmesurada. Pero jamás fetichizo las

cuestiones de estilo en la literatura: el estilo sólo vale y pesa y dispara y funciona cuando entra en relación con otras dimensiones: la construcción, los materiales, el tiempo, etc. Y ahí creo que *El pasado* es todo lo contrario de un libro preciosista. Es más: los momentos más gozosos del libro son para mí aquellos en los que el estilo capitula ante la vulgaridad, la cursilería o la abyección.

Leyendo El factor Borges me di con este párrafo (“el siglo XIX [...] deja de ser un material versificable y pasa a ser otra cosa, algo a la vez más perturbador y más reconfortante: una especie de infancia imposible, el mundo del que Borges, alguna vez, fue desterrado”) y no pude dejar de remitirme al Citizen Kane de Orson Welles del que el mismo Borges escribió: “el tema [...] es la investigación del alma secreta de un hombre, a través de las obras que ha construido, de las palabras que ha pronunciado, de los muchos destinos que ha roto” ¿Ves en la vida de Borges alguna relación con esta infancia imposible del personaje de Welles?

No lo había pensado, pero tal vez sí. Tal vez el inmenso depósito de estatuas y obras de arte y chucherías que Kane ha almacenado a lo largo de su vida sea un poco como la biblioteca de Borges, no la de él, la personal, que era más bien parca en volúmenes, sino esa biblioteca-mundo en la que parecía estar siempre atrincherado. En todo caso, la “infancia imposible”, tanto en Kane como en Borges, no sería otra cosa que una cierta... *inocencia*.

Has ejercido la crítica cinematográfica escri-

ta y televisiva y has sido guionista de algunos filmes, entre ellos de *Vidas privadas* del músico Fito Páez. La película no tuvo una buena recepción crítica y saliste a polemizar porque, en tus palabras, “se la había condenado de antemano”. La película llegó al Festival de La Católica en Lima y la recepción fue dividida: hubo quienes, como en Argentina, pensaron que Páez había sido en extremo pretencioso y hubo quienes dijeron que “no estaba mal”. Me gustaría saber, ahora, a la distancia, si la película se mantuvo fiel al guión que escribiste, si como crítico dirías que es una buena película.

La película fue tan fiel al guión como lo son todas las películas. Es decir: siempre mucho y poco al mismo tiempo. Pero ése no es el problema. Todas las películas tienen los guiones que se merecen. A mí la película me pareció y me parece *interesante*, que siempre es una palabra más atractiva y compleja que “buena” o “mala”. Interesante quiere decir arriesgada, incierta, que intenta articular cosas inarticuladas, que no teme. Prefiero esa clase de primeras películas, por fallidas que resulten, antes que peliulitas prudentes y recatadas cuya única ambición sea aprobar con un 6 los exámenes de la crítica y el público. Dicho sea de paso, creo que habría que revisar los sobreentendidos que están en juego cuando se usa la palabra “pretencioso” para desacreditar una película o un libro o lo que sea. No conozco una sola obra de arte interesante que no incluya alguna clase de pretensión.

El cine argentino en los últimos años ha ex-

perimentado una evolución importante. Ha aparecido una generación de valiosos autores jóvenes (Lerman, Martel, Trapero, Caetano, Sorín, etc.). Tú has hablado de lo importante que ha sido, como en la *Nouvelle Vague*, “la idea de que la crítica hace cine tanto como el cine” y te referías al paisaje del crítico anterior como “una pandilla de burócratas mediocres, absolutamente ignorantes, muchas veces coimeros [...]”, y a los filmes como “un puñado de películas indigentes, temerosas, sin ninguna brújula estética”. En el Perú, después de años de indescriptible mediocridad, están apareciendo jóvenes con carácter y talento (Josué Mendes, Alvaro Velarde) pero aún no se consolida una generación que rompa definitivamente con el pasado. Teniendo en cuenta la experiencia argentina, ¿cuál

Creo que habría que revisar los sobreentendidos que están en juego cuando se usa la palabra “pretencioso” para desacreditar una película o un libro o lo que sea.

crees que fue el verdadero punto de quiebre?

Hubo una conspiración de factores: el largo desastre inapelable de todos los modelos “industriales” que estuvieron en boga en los últimos 30 años en el cine argentino y el agotamiento definitivo de su principal axioma político: “primero hagamos una industria; después preocupémonos por el arte”; un recambio generacional inevitable; la aparición y proliferación de escuelas de cine, que ofrecieron una alternativa para la

