

## Enfermedad y puesta en abismo en *El pasado* de Alan Pauls

Ignacio Lucia  
Universidad Nacional de La Plata  
ignaciolucia@hotmail.com

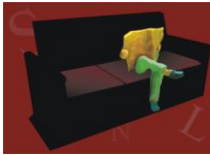
### Resumen

En *El pasado* (2003) de Alan Pauls, el personaje del pintor Riltse tiene un papel fundamental, porque funciona como el sostén de la construcción de una puesta en abismo que escenifica y hace explícita la poética del relato. El lenguaje y los temas relacionados con el cuerpo y la enfermedad, que son parte de la obra de Pauls desde sus comienzos aunque con más insistencia desde *Wasabi* (1994), traban aquí una relación con la historia contada mediante la "biografía" del pintor Riltse y la historia de su "Sick Art". Si en *Wasabi* la enfermedad era el núcleo que abría la posibilidad para hacer literatura o arte con la propia vida, en *El pasado* la enfermedad es ya, directamente y desde el principio, narración y arte.

**Palabras clave:** puesta en abismo - Alan Pauls - enfermedad

### I.

En *El pasado* (2003) de Alan Pauls nos encontramos con la biografía de un pintor ficticio, Riltse, cuya inserción en la novela lleva a preguntarse sobre su motivación: ¿cuál es la función de la historia de Riltse en la economía narrativa de *El pasado*? La primera conexión, la más evidente, se encuentra en el hecho de que la obra de este pintor fue objeto de la adoración casi incondicional de parte de los dos protagonistas de la novela, Rímini y Sofía. Por lo que percibimos en la trama, este fanatismo estuvo ligado a varios momentos de la pareja (incluso llegaron a presenciar la mutilación de uno de los cuadros por parte de un ex amante del pintor en un museo europeo). La otra conexión probablemente se perciba en la última etapa de la estética de Riltse, cuando éste comienza a producir las obras del "Sick Art" o "Arte Enfermo": según se desprende de los esbozos biográficos entrettejidos a lo largo de la novela, en esta etapa lleva a su punto cúlmine el proceso de "aniquilación del gusto como variable



de la percepción artística" (194).<sup>1</sup> El año 1991 es aquel con que la novela fecha los primeros borradores que Riltse dedica a su serie "Historia clínica": "*Afta, Herpes y Placa* prueban hasta qué punto Riltse eligió ese año [...] y ese proyecto de serie para llevar hasta las últimas consecuencias la idea antigua, extraordinariamente persistente, de que arte y desequilibrio orgánico son consustanciales" (373). Esa relación entre arte y desequilibrio orgánico alcanza realización mediante las intervenciones quirúrgicas caseras que Riltse aplica a su propio cuerpo, extrayendo, por ejemplo, un pedazo de herpes para engramparlo en la tela, o haciendo lo mismo con un pedazo de la placa de soriasis que asola su pierna. Riltse no busca una objetivación artística de sus enfermedades para curarse:

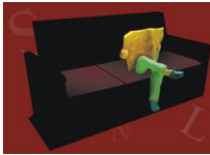
El triunfo del Sick Art no es, *no puede ser* la salud del artista [...] sino la renovación perpetua de su enfermedad y de su arte. El Sick Art como economía de *doble don*, como infección cruzada: no donar enfermedad al arte sin donar arte a la enfermedad y viceversa; "artistizar" la enfermedad no sin enfermar al arte. (376)

Así, a medida que su cuerpo se degrada, Riltse busca consagrarse "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).

Riltse y su Sick Art parecen jugar el papel de un correlato para la separación de Sofía y Rímini, que el narrador de *El pasado* describe, también, con los términos usados habitualmente para hablar de las afecciones del cuerpo y de su tratamiento. En Rímini se manifiesta primero como una "infección", originada por la sospecha de que podría existir una vida "sin Sofía". Luego, a medida que la separación se va efectuando, ésta es descrita como una "extirpación", una "cirugía", que Rímini va haciendo sobre su memoria para eliminar a Sofía de sus recuerdos; pero Sofía, atada al pasado, va quedándose en él y las fantasmales reapariciones que hace en la vida de Rímini dejan ver en su cuerpo los restos físicos que parecen dejar los dolores de la separación, como

---

<sup>1</sup> Cuando se trate de citas de la novela *El pasado*, se indicará entre paréntesis el número de página.

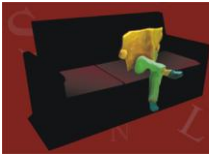


por ejemplo el herpes que aparece sobre su boca. Rímini, por su parte, en su intento de huida, extirpando a Sofía gradualmente, pasando por una etapa de adicción a la cocaína donde su cuerpo se anestesia y donde no percibe otra cosa que el puro presente, va despojándose del pasado, como si operara sobre él un “despellejamiento” (92). Las secuelas que esa operación quirúrgica dejan sobre él se manifiestan, luego, como una nueva enfermedad: la rápida pérdida de las cuatro lenguas que Rímini domina como traductor.

[...] las pérdidas, más bien acotadas área de la competencia lingüística, eran indoloras, incluso placenteras, de la misma manera en que para Rímini, en verano, por ejemplo, era placentero excederse con el sol para luego poder pasarse horas arrancándose capas de piel muerta. (237)

Esa homologación entre lengua y cuerpo lograda por el símil, una constante en la obra de Pauls, lleva a emparejar su muerte como traductor con un cada vez más rápido hundimiento en la inacción, en una especie de “grado cero de la emoción”, que culmina en el momento en que Rímini se convierte en un instructor de tenis, en un puro conjunto de músculos; el corolario es su relación con Nancy, la millonaria con la que tiene encuentros sexuales, vacíos de toda significación más allá de la descarga. Mientras tanto la imagen de Sofía se va construyendo como la del fantasma de una muerta, acompañada siempre por un vaho rancio que para Rímini representa el pasado al que ella está apegada.

En una antología de publicación reciente, *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*, aparece un relato de Pauls, titulado “Ex”, en donde reencontramos los personajes de *El pasado*, y cuya historia parece ser un pequeño paréntesis que viene a sumar significación a la novela. En este texto, Rímini, en su etapa de mayor abandono, previamente a su conversión en deportista, recibe la visita del novio actual de Sofía, que le viene a pedir que vuelva con ella, para librarlo a él de la enfermedad que ella le ha contagiado; la enfermedad de ella es fruto de su anclaje en el pasado. Según dicen Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo en la introducción de la antología:



Sofía no es capaz de dejarlo morir [a Rímini] y, paradójicamente, la enfermedad de ella –que radica en no poder olvidar su historia pasada con Rímini– produce a su vez el padecimiento de él, su desmemoria. Cada vez que ella recuerda (algún aniversario, una fecha importante) es como exterminarle a Rímini una parte importante de su cuerpo. (Guerrero y Bouzaglo 2009: 30-31)

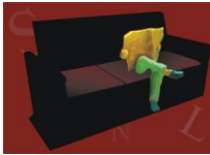
Pareciera como si la historia narrada en “Ex” fuera un paréntesis que viene a explicar cómo funciona la relación entre Sofía y Rímini una vez terminada.

En un momento de la novela, se dice que el amor entre ellos no ha terminado, sino que simplemente ha cambiado de forma. De la misma manera, cuando Riltse dice que se extirpa la llaga de la lengua para ponerla en el cuadro, esto no lo hace para curarse, sino para que su enfermedad, simplemente, cambie *de estado*. “La enfermedad es ahora la incisión que quedó en el lugar de la llaga” (375). Y así también queda la incisión en Rímini: Sofía es lo que vuelve en esa incisión, para recordarle que el pasado sigue vivo en ella.

## II.

En un trabajo titulado *El relato especular*, Lucien Dällenbach realiza un acercamiento narratológico al problema de la *mise en abyme*, definiendo a ésta como un “órgano de reflejo”, un espejo interno a la obra que reduplica el conjunto del relato (1991: 49):

todo reflejo es un procedimiento de sobrecarga semántica o, por decirlo de otro modo [...], el enunciado en que se apoya la reflectividad funciona por lo menos en dos niveles: el del relato, donde continúa significando [...]; el del reflejo, donde entra en calidad de elemento de una metasignificación merced a la cual puede el relato tomarse a sí mismo como tema. (Dällenbach 1991: 59)



Esta doble repercusión semántica que tiene la *mise en abyme* puede efectuarse por medio de tres tipos de reflejo: del enunciado, de la enunciación y del código (Dällenbach 1991: 59), es decir, que la *mise en abyme* puede estar reflejando o bien la historia contada, o bien las condiciones de escritura o lectura de la misma, o bien el código empleado para construirla.

Según Dällenbach, en muchas ocasiones el medio elegido para realizar ese reflejo es una obra de arte. Los ejemplos con los que trabaja en su análisis

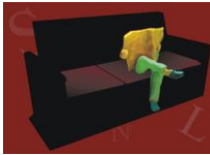
atestiguan suficientemente que no alcanzan su pleno régimen más que cuando se adscriben a una colaboración de este tipo. Pintura, obra de teatro, fragmento musical, novela, cuento, novela corta... Es como si todo reflejo, para tomar impulso, tuviera que pactar antes con una realidad homogénea a la que refleja: *una obra de arte*. (Dällenbach 1991: 87)

De modo que cuando Sofía, poco tiempo antes de que la relación comience a romperse, dice que "somos una obra de arte" (58), lo que está diciendo, quizá, es que "somos una obra de Riltse". En su análisis de la *mise en abyme*, Dällenbach se detiene en un fragmento de la *Recherche* de Proust para mostrar cómo la descripción que su narrador hace de una obra del pintor ficticio Elstir, "resulta ser una auténtica poética ficcionalizada" (1991: 121): el arte de Elstir es una ilustración de cómo opera el sistema metafórico proustiano. Es difícil no pensar en "Riltse" como un anagrama de "Elstir", y en que, como la de éste, la pintura de aquel tiene una función de reflejo metatextual, al poner en escena el código con el que está construida la obra.

Así como Sofía estaría diciendo "somos una obra de Riltse", la obra de Riltse podría estar diciendo: "así está escrita *El pasado*".

### III.

El segmento de texto más extenso dedicado a Riltse aparece inmediatamente después de que Rímini descubre, en el baño de Nancy, y luego de una de esas descargas sexuales vacías, un cuadro de Riltse original. Es decir, que se inserta en la novela en el



mismo momento en que Rímini parece haber llegado a ese “grado cero”, en que lo ha convertido la pérdida del trabajo de traductor, o sea, cuando se ha convertido en casi un puro cuerpo, en *carne*. A continuación del descubrimiento del cuadro, en el capítulo siguiente se produce un brusco cambio de registro en la narración, en la cual se cuenta la época en que Riltse concibe el Sick Art y uno de sus últimos hitos: el cuadro *El agujero postizo*, que es el cuadro que está colgado en el baño de Nancy. *El agujero postizo* es una obra-bisagra en la producción de Riltse, según se desprende de estos segmentos:

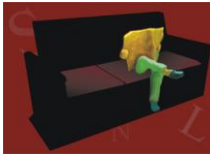
Con *Herpes*, *Afta* y *Placa*, tan fulgurantes alguna vez y ahora, sólo unos meses después, tan antiguas, el artista había comunicado con la mutación en su aspecto exterior, visible, fenomenológico. Con *El agujero postizo* [...], Riltse se prepara para “entrar adentro”, para “internarse en las galerías de esa madriguera secreta y dar vuelta mi organismo como un guante”. (383)

El Sick Art, “al revés que la homeopatía”, procede de afuera hacia adentro. Es razonable que, tras agotar las afecciones que sufría en la piel, Riltse se proponía pasar directamente al interior, a lo invisible, a ese reino –lo orgánico– cuyo nombre no podía pronunciar sin largar un suspiro de voluptuosa nostalgia. Y la bisagra que aseguraría ese pasaje era *Agujero postizo*. (374)

Como un eco deliberado de la estructura de los borradores, concibe una nueva serie, un tríptico, con los órganos, dice, que tiene “más a mano”. Primer objetivo: el recto. Después vendrán próstata y vejiga, y más tarde, probablemente, hígado. (384)

*El agujero postizo* es obra-bisagra en la medida en que su forma, que está dada por una pila de bastidores pegados, y estos a su vez atravesados por un orificio practicado en su centro, preparado para la penetración, abre, como se decía en la cita, las puertas al reino interior, lo orgánico. Por eso es significativo que esta historia se inserte en la novela luego de que Rímini descubra ese cuadro; así como Riltse lo concibe, dentro de la serie “Historia clínica”, como el eslabón que permite pasar de lo





exterior a lo interior, del mismo modo lo concibe Rímini cuando lo roba; una vez que su enfermedad lo ha despojado de sus lenguas y se ha convertido en pura carne, debe ir, ahora, hacia adentro. Rímini roba el cuadro para penetrarlo, para restituir la misma sensación que tuvo Riltse cuando su compañero de habitación lo penetró, esa puntada rectal que aseguraba la conexión y la llegada hacia lo interno.

La puesta en abismo sirve entonces, en este caso, para generar una oscilación entre el interior y el exterior. Según Dällenbach, la *mise en abyme*

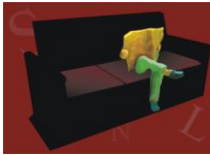
nos hace penetrar en un espacio curvo donde se cortan los círculos excéntricos y concéntricos, y donde volvemos a encontrarnos con el espejo de los pintores, con todo su poder simbólico: la integración de lo otro en lo mismo, la oscilación entre dentro y fuera. [...] La función del espejo-espía no estriba tanto en integrar una realidad "exterior" en la novela como en anular la antítesis de lo interior y lo exterior, o más bien en crear una especie de oscilación entre ambos campos. (Dällenbach 1991: 44-45)

Esa antítesis resulta anulada, literalmente, en *El pasado*. "Lo que persigue Riltse con el Sick Art", dice el narrador, "es [...] la alteración del balance, de todo balance, por medio de la *desproporción*. Y la desproporción [...] es la fuerza que le permite romper el 'cerco perverso del arte' y 'derramarse' [...] en los 'lugares comunes de la vida social' (377-378).

Ese "derrame" es el que comenzó al inicio de la novela, al volcarse la enfermedad sobre la vida de Rímini y Sofía, pero también sobre la de su entorno. Así, lo que supuestamente es un "exterior", es parte integrante también de lo "interior", confundiéndose las fronteras que las separan.

#### IV.

En 1992, Pauls había pasado una temporada en la Maison des Écrivains Étrangers de Saint Nazaire, al término de la cual, en pago de la estadía, debía entregar un escrito que tuviera relación con el lugar. Al aparecer *Wasabi*, en 1994, en su solapa se nos informaba de esto, y además, de que *Wasabi* era la "secuela" de esa hospitalidad.



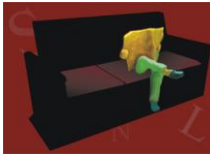
## Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

Rosario 2009

Centro de Estudios de Literatura Argentina  
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FH y A-UNR

Aunque esa aclaración de la solapa, más una serie de biografemas distribuidos en el texto, llevaban a pensar, en un principio, en la existencia de un pacto autobiográfico, a medida que se avanza en la lectura ese pacto va siendo abandonado, llevando a pensar más bien en la existencia de un pacto autoficcional. El narrador-protagonista describe su estancia en Saint-Nazaire, y da cuenta de su imposibilidad de escribir el texto con que debía "pagar" la estadía. Más bien, lo que hace es narrar cómo evoluciona un quiste en la base de su nuca, cómo éste va creciendo y va deformando su imagen y la percepción que tiene de los hechos. *Wasabi* termina siendo, efectivamente, una *secuela* de esa hospitalidad de Saint-Nazaire. La enfermedad desaloja a la propia vida "real", asumiéndose como la salida posible para esa parálisis de la escritura. Beatriz Sarlo veía en esto la demostración de que todavía era posible seguir narrando aun después de la "crisis de la narración" (2007: 296). Como dicen los compiladores de la antología ya citada, *Excesos del cuerpo*, "La literatura es una enfermedad. Leer y escribir son sus síntomas. No solo desajusta e instala metáforas, la literatura en ocasiones usa la propia enfermedad como metáfora de sí misma. [...] El cuerpo autoral exhibe las marcas que la enfermedad produce" (Guerrero y Bouzaglo 2009: 26-27). Lo que en *Wasabi* era la marca que dejaba sobre el cuerpo autoral esa condición enfermante de la literatura, y que, ante la crisis de la narración, se planteaba como salida posible, en *El pasado* se manifiesta desde el inicio con la figura de Riltse. Lo que en *Wasabi* era la apertura de un umbral para seguir narrando y haciendo arte, en *El pasado* es ya, directamente y desde el principio, narración y arte.





## Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

Rosario 2009

Centro de Estudios de Literatura Argentina  
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FH y A-UNR

### **Bibliografía**

Dällenbach, Lucien (1991). El relato especular, Madrid, Visor.

Guerrero, Javier y Bouzaglo, Nathalie (comps.) (2009). Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Pauls, Alan (2003). El pasado, Barcelona, Anagrama.

----- (2005). Wasabi, Barcelona, Anagrama.

Sarlo, Beatriz (2007). Escritos sobre literatura argentina, Buenos Aires, Siglo XXI.