

## **Las reflexiones sobre las condiciones de posibilidad de escritura de Alan Pauls en “Wasabi” y las peripecias y consecuencias del crecimiento del quiste que sufre el protagonista**

Hay varias maneras de ver las condiciones de posibilidad de escritura que se plantean en esta obra de Pauls. Entre las líneas encontramos algunas condiciones que el escritor mismo considera necesarias o justas para producir literatura cualitativa. Así por ejemplo cuando miramos a su protagonista sufriendo todos los accidentes y dificultades con los cuales crece él personalmente, pero también con las cuales se hace viejo, entendemos que para Pauls la experiencia es una condición necesaria. El autor mismo explica que para poder escribir *Wasabi* él se decidió de “trabajar con la experiencia” de esos dos meses de estada en Saint-Nazaire<sup>1</sup>. Además, como sigue explicando Laera, “la novela plantea que para alcanzar ese estado de experiencia es necesario, primero, haber sido despojado de todo [...]”<sup>2</sup> Estas calidades personales no son las únicas que Pauls considera inevitables para la creación de una nueva obra, también “parece necesario que el escritor imagine y realice alguna diferencia, de cualquier tenor”<sup>3</sup>

Inevitablemente venimos a la conclusión después de tantos sufrimientos por estar muy condicionado en su trabajo creativo, que “sólo se puede escribir por deseo, por placer y, mejor todavía, por goce.”<sup>4</sup> Por eso las dos condiciones, planteadas por la MEET, tienen consecuencias fatales por el escritor mismo y la posibilidad de su escritura.

La primera condición es la de la obra futura. Como lo ubica Laera, esta condición encaja perfectamente con “los progresivos condicionamientos de un mercado que el mismo romanticismo había impulsado a formar”<sup>5</sup>. Una obra literaria que hoy en día es un modo de pago por los beneficios, ofrecidos por el editorial, el premio recibido o el compromiso como lo nombre Pauls mismo.<sup>6</sup> Lo que causa la situación para este escritor 'contratado' personalmente es una crisis de la libertad individual y un trauma material, de que se debe liberar<sup>7</sup>. La condición pone el autor en la posición de un deudor, lo que hace de su obra un material de pago, un sólo objeto. Él siente una “deuda en términos éticos”<sup>8</sup> y experimenta una “incomodidad”<sup>9</sup>, por entonces se encuentra frente a un dilema. ¿Qué debe hacer en este punto y de verdad tiene una opción o es una sola ilusión de una elección? “[O] pasa por la imposibilidad de cumplir con la deuda [...] o pasa por aceptar un

1 Laera, Alejandra: *Monstruosa compensación. Peripecias de un escritor contemporáneo en Wasabi de Alan Pauls*.

Revista Iberoamericana, Vol. LXXV, N°m 227, Abril-Junio 2009, 459-474, p.465

2 Laera, Alejandra: Fuente véase arriba, p.466

3 Jarkowski, Anibal: *Sobre Wasabi*, de Alan Pauls. Alfaguara, Buenos Aires 1994, p.47

4 Laera, Alejandra: Fuente véase arriba, pp. 462-463

5 Laera, Alejandra: Fuente véase arriba, p.464

6 Compará: Laera, Alejandra: Fuente véase arriba, p.466

7 Laera, Alejandra: Fuente véase arriba, p.463

8 Laera, Alejandra: Fuente véase arriba, p.466

9 Amato, Mariana: *Escrito desde un cuerpo: Estética de la dolencia en Wasabi de Alan Pauls*. Sarah Lawrence College, Estudios 17:33 (enero-junio 2009): 99-125, p.115

reconocimiento material allí donde debería haber sólo un valor simbólico (es decir ceder a exigencias extraartísticas).”<sup>10</sup> Esta situación necesariamente plantea un conflicto interno en el protagonista de *Wasabi* tal como en el autor mismo, quien al mismo tiempo es limitado y condicionado en su expresividad y beneficiado del modo material.

Lo que de un modo más fuerte capta la posibilidad de escritura en *Wasabi*, es el “requerimiento de referencialidad que pesa sobre [la novela].”<sup>11</sup> Así el editorial que ofrece al protagonista los beneficios que este acepta, le demanda que escribe autorreferencialmente e incluyendo al editorial mismo en su obra, lo que produce “una sensación de endeudamiento mucho más incómoda que el ligero requerimiento inicial.”<sup>12</sup> En este momento Pauls está obligado a producir una obra literaria que no sea completamente ficcional por la referencia a la experiencia propia y el editorial real, pero tampoco exclusivamente descriptivo por la obligación de escribir un relato ficcional. Estas condiciones parecen molestar a las propias premisas por estar implicándose tanto en la escritura misma que así “ponen en cuestión los límites de la ficción.”<sup>13</sup> Al mismo tiempo Pauls está en un lugar, donde “su identidad autorial corre el riesgo de devenir materia informe [...] esta doble demanda amenaza con hacer tanto del escritor como de su obra una pura materia – carne [...].”<sup>14</sup> Y por fin esta paradoja, incluso si el autor intentaría ignorar su propio papel y el valor de la escritura, en los ojos de este se arrecia así: “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.”<sup>15</sup>

Pauls decide no solamente incluir este tema en su novela, sino hacerlo el tema principal, el contenido y su experiencia personal, como lo formuló la invitación de la MEET, con la paradoja, limitando la escritura, se convierte en el desarrollo fictivo de la novela. Las reflexiones sobre estas condiciones presenta de una manera irónica<sup>16</sup> o hasta paródico<sup>17</sup> en su presentación de los personajes, tomados de la realidad, las relaciones, los hechos reales, pero retorcidos hasta lo grotesco y monstruoso.

Entonces él plantea y responde varias cuestiones sobre el acondicionamiento de escritura y su relación con el autor y su valor estético. Entre ellos serían las siguientes: “¿De qué modo conciliar las demandas externas, de corte simbólico o contractual, con los compromisos internos, sean del orden de la imaginación o de la estética? ¿Cuál es la porción de control sobre el acto de creación y

---

10 Laera, Alejandra: Fuente véase arriba, p.462

11 Amato, Mariana: Fuente véase arriba, p.102

12 Amato, Mariana: Fuente véase arriba, p.104

13 Amato, Mariana: Fuente véase arriba, p.104

14 Amato, Mariana: Fuente véase arriba, p.110

15 Amato, Mariana: Fuente véase arriba, p.106

16 Jarkowski, Anibal: Fuente véase arriba, p.47

17 Amato, Mariana: Fuente véase arriba, p.105

la obra que es posible resignar sin renunciar al derecho total sobre ambos? ¿Cómo compensar esa pérdida? ¿Dónde se expresan esos dilemas: en la escritura, en el propio cuerpo del autor o en el tipo de circulación del escritor y del libro? ¿De qué hablan esos dilemas: de problemas individuales de modelos de escritor, de poéticas, de disputas estéticas, de un cambio de paradigma artístico?”<sup>18</sup> De este modo Pauls obviamente está cumpliendo con la demanda de escribir autorreflexivo, es una literatura, creada, tratando el tema de la creación de literatura. Como está frente una relación casi económica, donde intercambia su obra literaria por circunstancias materiales, reflexiona sobre esta relación casi como un caricaturista como sobre “la prostitución en el arte”<sup>19</sup>. Estira una paralela entre la obra literaria (o la creación artística) y el cuerpo humano. Este puede ser un individuo entero, libre y fuerte o convertirse en pura carne, devaluar- y degradarse. Así por ejemplo la narcolepsia se puede entender como un momento simbólico para la demanda de la identidad consigo mismo, sea la autorreferencia<sup>20</sup>. En adelante incluye una deformación física como una alusión a la “[delineación de] la figura del artista moderno”<sup>21</sup>. Esta deformación se puede interpretar de varias maneras, como interpreta Amato a este símbolo, 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”<sup>22</sup>.

Aparte de lo que sufre el narrador a causa de las condiciones, siente que sufre una pérdida de tiempo por estar obligado a estar físicamente en la Maison. Esto se expresa por parte de los robos en las calles de París.<sup>23</sup> Estando en las calles el protagonista está en una búsqueda permanente. Es una búsqueda de su lugar – el lugar social (entre la Maison y lo nada), el lugar en la relación con su obra literaria. Estas relaciones entre el cuerpo del escritor y su obra se vean en los efectos de la crema que llaman wasabi<sup>24</sup>. Esta crema que no llega a servir al escritor con su problema, sí influye a su manera de ver la escritura, como la hace más carnal, más física, así menos de valor estético y más negociable y además en lugar de estar allá, formada e inventada por el autor, es el quiste, la deformación, o sea la obra que reinventa al escritor.<sup>25</sup>

Sigue reflejando Pauls cómo se puede reaccionar en esta situación como todavía se ubica frente a una opción, igual si es engañosa. Y resulta que en “su gesto antimodernista, el escritor no puede hacer más que aceptar el compromiso de la MEET; en su gesto modernista, no puede hacer más que ficcionalizar la experiencia del rechazo.”<sup>26</sup> En este momento de una parecida traición a sí mismo o a la obra, decide de tratar que escribir la obra ficcional y compone toda la novela como una respuesta

---

18 Laera, Alejandra: Fuente véase arriba, p.460

19 Laera, Alejandra: Fuente véase arriba, p.463

20 Amato, Mariana: Fuente véase arriba, p.106

21 Laera, Alejandra: Fuente véase arriba, p.463

22 Amato, Mariana: Fuente véase arriba, p.102

23 Amato, Mariana: Fuente véase arriba, p.106

24 Amato, Mariana: Fuente véase arriba, p.110

25 Amato, Mariana: Fuente véase arriba, p.117

26 Laera, Alejandra: Fuente véase arriba, p.473

a este compromiso, a las condiciones puestas.<sup>27</sup>

El quiste es el símbolo de la obra literaria, siendo parte del escritor y no, perteneciendo a su cuerpo y al mismo tiempo siendo extraño, facilitándole situaciones, pero al mismo tiempo empezando a tener una propia existencia sin la voluntad del autor. Como la propia obra, es “una sombra creciente”<sup>28</sup>. Entonces como la obra se forma en momentos del trabajo mental, el quiste crece en momentos donde el narrador tiene que “tratar con el editor, comparecer en eventos [...] y] invierte el orde e las actividades.”<sup>29</sup> Como consecuencia del crecimiento llega poco a poco “la transformación en monstruo del narrador”<sup>30</sup>, se desarrolla una simbiosis<sup>31</sup> hasta que al final la deformación se hace tanto cargo de él que lo hace irreconocible.

Después el crecimiento sigue en el shopping, el cual figura en la novela como el replacamiento del lugar de escritura, la oficina. Los momentos que debería estar desarrollandose la obra, el escritor pasa en el shopping y justo ahí pasa el próximo momento cuando él nota que el quiste ha crecido. “No me fue fácil reconocerlo.”<sup>32</sup> explica él. Y entonces empieza el cambio tremende, él cual lo convierte al narrador en un un jorobado, excluye a Tellas de su vida común por los cambios y plantea la idea de la búsqueda a Klossowski en la cabeza enfermada del narrador<sup>33</sup>. Un poco más tarde introduce “el tema de los celos”<sup>34</sup> y por fin lo cambia tanto que se encuentra “[i]ncapacitado ya para mirar a la gente a la cara.”<sup>35</sup>

En conjunto se puede decir que las condiciones planteadas en la novel por el editorial, que son la de una obra futura y la de la autorreferencia ficcional en esta causan un sentimiento de deuda estética, de culpa y de incapacidad de crear literatura. Pauls lo expresa en una relación simbólica entre el cuerpo como el autor y el quiste, lo carnal y extraño como la obra. El desarrollo presentado termina en el hecho de que el quiste toma cargo del narrador completamente y lo deforma de una manera que este ya no sigue siendo reconocible, se convierte en un entero con su obra y está tomado y reconocido para ella, no para si mismo.

### **La narración de voces triviales en conversación en la novela “La traición de Rita Hayworth” de Manuel Puig**

Las palabras de Alberto Giordano, planteando que Manuel Puig inventa una forma literaria que es “la narración de voces triviales en conversación” se pueden entender mejor si consideramos el

---

27 Laera, Alejandra: Fuente véase arriba, p.463, Amato, Mariana: Fuente véase arriba, p.104

28 Jarkowski, Anibal: Fuente véase arriba, p.47

29 Méndez, Marcelo: Aproximación a Wasabi, de Alan Pauls, p.1

30 Méndez, Marcelo: Fuente véase arriba, p.1

31 Méndez, Marcelo: Fuente véase arriba, p.104

32 Pauls, Alan: Wasabi, p.46

33 Compará: Méndez, Marcelo: Fuente véase arriba, p.104

34 Méndez, Marcelo: Fuente véase arriba, p.105

35 Méndez, Marcelo: Fuente véase arriba, p.105

trasfondo del escritor mismo. Este tenía una larga historia de pasión para el arte del cine y mucho fondo de su escritura resultó, si no pensado como material para el cine, por lo menos influido por esto. Puig lleva otro tipo de arte en la obra literaria y con esto una visión diferente, cuenta diferente y inventa una narración distinta. Más bien acuerda al teatro, a la escritura de piezas del teatro, donde en cada acto nos presentan una ubicación y después siguen conversaciones. Lo que es diferente en la escritura de Puig es que él lo ha dejado todo tan minimal que ni siquiera se quedaron las descripciones de emociones o por lo menos los nombres de las personas hablando.

Como lo explica Piglia, “Puig ha sabido encontrar técnicas narrativas en zonas tradicionalmente ajenas a la literatura: las revistas de modas, la confesión religiosa, las necrológicas se convierten en modos de narrar que permiten renovar Las formas de la novela.”<sup>36</sup> Así también se siente la lectura de la novela *La traición de Rita Hayworth*, si el autor ahora en lugar de encontrar técnica narrativa en estas zonas lejanas de la literatura, ahora llevaría estos temas a la literatura. Los personajes parecen hablar de todo y nada al mismo tiempo, de estar conscientes de ubicarse en cualquier lugar aparte de la literatura.

Ya desde el principio nos encontramos en una conversación muy confusa. No hay una línea de narración seguida, ni un narrador. Empieza como una conversación de dos personas que hablan de una manera distraída. No están respondiendo a las ideas claves de su interlocutor, sino parecen estar sacando una palabra trivial y refiriéndose a esta o no refiriéndose a las réplicas de los demás para nada. “¿Es un lindo hospital nuevo? / - El farmacéutico que estaba a cargo del laboratorio antes de Mita mequinaba todo como si todo fuera de él y no del hospital en realidad. / - Vi la última película de Carlos Palau.”<sup>37</sup> Así pasa la conversación, narrando el desarrollo de partes de la novela, pero hablan voces sin cuerpos, sin descripción ni emociones algunas, absolutamente triviales. Poco a poco se añaden más personajes, pero sin introducciones, solamente aparecen nombres o posiciones (Abuelito, abuelita) y ya en la segunda página estamos siguiendo la conversación de y sobre nueve personas sin conocer o entender sus relaciones. Se habla de cosas triviales como cubrecamas y plantas y aparece una constante repetición. Se hace la pregunta “¿Es tan feo Coronel Vallejos como dice Mita? / - No, Violeta.”<sup>38</sup> le responden y sigue un largo monólogo que supone exactamente lo contrario de lo dicho antes, que sí es feo este lugar de que hablan. Entonces tiene que estar repetido la pregunta: “¿Entonces no están feos?”<sup>39</sup> y otra vez sigue una descripción sin responder a la pregunta de una manera concreta. Parece que no se escuchan las voces que están hablando, pero aunque no responden a lo que dicen sus interlocutores, siempre vuelven a los temas de que ya han hablado. Las plantas, los cubrecamas, el trabajo, Mita, la casa. Así con la repetición constante el

---

36 Piglia, Ricardo: *La Argentina en pedazos*, Ediciones la Urraca, 1993

37 Puig, Manuel: *La traición de Rita Hayworth*, p.2

38 Puig, Manuel: *La traición de Rita Hayworth*, p.2

39 Puig, Manuel: *La traición de Rita Hayworth*, p.2

lector se da cuenta de que esto son los temas principales de la obra.

Los personajes de Puig practican mucha demagogia, hablan del hecho de hablar: “Me parece que Violeta le escribió a Mita y Mita no le contestó.”<sup>40</sup> dice uno de sus personajes, haciendo el proceso de escritura posible el contenido de la escritura de la novela real. Se trata mucho de los planes para el futuro, planes posibles y sueños irreales como cuando dice la niñera en casa de Berto “Si tu papá tuviera mucha plata como el padre de la Mora Menéndez no me iba más de esta casa como la niñeta de la Mora Menéndez...”<sup>41</sup>. Ella dedica su palabra a un niño que todavía no le puede responder y probablemente ni siquiera la entiende, lo que hace obvio que para los personajes de esta novela no está importante ni recibir una respuesta, ni siquiera estar escuchados o entendidos, sino el hecho mismo de hablar. Así se forma la narración: Entre el ruido de varias voces sin cara en la conversación, por medida de repetición se señala el hilo del trama literario.

La segunda parte de la narración se forma de un monólogo interior de uno de los personajes, siempre cambiando. Estamos conociendo a sus pensamientos, algo como una parte de un diario personal, pero más de una forma de una narración hablada: “Si a mí me dijeran que ella lo quiere todavía... Pero qué lo va a querer, con esa barriga y medio pelado. El doctor Garófalo, quién se los toca... Pero se casó con un médico, la vieja revienta de chocha que la nena se casó con un médico, nunca se imaginó que Laurita iba a tener tanta suerte, de casarse con un médico.”<sup>42</sup> Aquí Delia está obviamente hablando y no escribiendo, se esta contradiciendo a sí misma, no termina las frases y utiliza un lenguaje muy coloquial.

La combinación de estas dos maneras de narración – la de una presencia en una gran sala con genta, hablando todos al mismo tiempo sin realmente escucharse – y después las entrevistas a cada uno de los personajes importantes, hablando de sus pensamientos y más que todo de los otros, parece más a una telerrealidad que a una novela. Podría fácilmente ser el Gran Hermano o otro show cualquiera de MTV, contando la vida de un par de jóvenes. Esta “narración intercalada de filmes a cargo de personajes primarios enriquecerá, por ejemplo, el relato principal gracias a su capacidad de complejizar la lectura lineal del texto primero mediante sutiles conexiones que pondrán de relieve una ingenuidad de perspectiva que el narrador oculto -- junto con el lector -- colaborará a desmontar.”<sup>43</sup>

Además el lenguaje que está percibido aquí como argótico, también forma parte de la narración alternativa, inventada por Puig: “La ausencia de narrador trabaja contra el estilo como marca fuerte de la propiedad y de la originalidad y pone de relieve la carencia de todo lenguaje estrictamente

---

40 Puig, Manuel: La traición de Rita Hayworth, p.5

41 Puig, Manuel: La traición de Rita Hayworth, p.7

42 Puig, Manuel: La traición de Rita Hayworth, p.34

43 Amícola, José: Manuel Puig y la narración infinita, Historia de la literatura argentina (en 12 tomos), tomo 11, Buenos Aires, 2000, p.8

privado.”<sup>44</sup>

---

44 Amícola, José: Fuente véase arriba. p.16