

**La reverberación del espanto:
Espectros de la Historia en *El pasado* de Alan Pauls**

Álvaro Fernández

Queens College (CUNY)

–Usted también estudió y enseñó
Marx. Pero no se conformó con la
teoría como yo, usted actuó.

–¿Quién llega antes a casa, usted o su
esposa?

Manuel Puig. *Maldición eterna a quien
lea estas páginas*, 1980.

El proceso de concentración editorial que se consolida en España y llega a controlar el mercado latinoamericano a fines del siglo XX, tiene efectos concretos en la producción, difusión e interpretación de la literatura en español. En un contexto dominado por grandes emporios comerciales de la edición, las variables que intervienen en las distintas etapas que van desde la escritura hasta la venta de un libro son múltiples y condicionan seriamente la forma en que finalmente una obra será promocionada y recibida por sus lectores. Debido a que estos factores son extraliterarios, no suelen ser considerados por la crítica, aunque ejerzan sobre la literatura una ascendencia decisiva. Desde las limitaciones ideológico-políticas que cruzan la sociedad española posfranquista hasta los criterios comerciales de producción y venta de cultura, las variables que confluyen alrededor de la publicación de cada obra son tan diversas que complican la

constitución de un punto de vista para leer la producción literaria contemporánea.¹

A partir de los años noventa, cuando comienza el impresionante desarrollo de la industria editorial, la literatura se produce en España bajo crecientes presiones comerciales que privilegian la legibilidad y la superficialidad antes que la experimentación formal y la complejidad, que exigen un trabajo activo de lectura.² Son tiempos de desprestigio de la literatura comprometida, asociada con el pasado de la lucha antifranquista, que la España moderna quiere dejar atrás para incorporarse a una Europa modernizada, unida y voluntariamente amnésica.³ Las capas de silencio que pesan sobre el pasado incómodo de la sociedad española, por otra parte, no contribuyen—en una cultura renuente a reconocer y discutir la permanencia del pasado en el presente—a promover las lecturas histórico-políticas de la literatura cuando esta no aborda explícitamente ese tipo de temática.⁴

El avance de las compañías multinacionales sobre Latinoamérica a partir de la década del noventa, pone la literatura del continente bajo la consideración de las grandes editoriales que deciden su edición desde la península con sus criterios de selección, producción y distribución.⁵ La literatura latinoamericana que quiera editarse en España para aspirar a una difusión internacional debe cumplir con requisitos estrictos de universalidad que limitan seriamente sus posibles anclajes

¹ Un buen comienzo para entrar en tema son las dos antologías coordinadas por López de Abiada que abordan aspectos materiales de la edición a escala multinacional y sus efectos sobre la literatura española contemporánea.

² Neuschäfer analiza los profundos cambios que sufre la literatura española con el desarrollo de la industria editorial que fomenta una literatura *light* y encuentra, entre sus efectos más negativos, la constitución de una nueva forma de censura en manos de las grandes empresas informativas, el fomento de premios literarios arreglados previamente para difundir obras y autores, la connivencia entre periódicos y editoriales, y la creación de un *star system* de escritores que prestigia una literatura de baja calidad (214).

³ Hacia 1992, las políticas de la memoria europeas proponen la posibilidad de *volver a empezar* una narrativa de la Historia después de 1989 (Pakier y Stråth 3-11). Este relato recomienda evitar discusiones político ideológicas sobre el pasado incómodo y mirar con esperanza hacia un futuro común, un proyecto especialmente atractivo para la transición española, que ve sus propios mecanismos amnésicos naturalizados e insertos cómodamente en el contexto prestigioso de la nueva Europa (Fernández, *Recuerdos*, 33-37).

⁴ Mainer señala la íntima relación de los escritores españoles promocionados por la industria editorial, con la cultura promovida por el gobierno socialista que lleva adelante una transición amnésica (173-78). La discusión sobre la memoria histórica en la cultura española se potencia públicamente recién a comienzos del siglo XXI y se reaviva con la crisis económica que se hace insoslayable en 2009.

⁵ La edición de autores españoles supera ampliamente la de los latinoamericanos, seleccionados estos con un criterio “panhispanista” que se consolida en la Transición, al tiempo que se da una suerte de reconquista de América a través del control de las principales empresas de comunicación, financieras y culturales de los países en crisis (Pohl 274-77). La literatura latinoamericana se piensa, entonces, desde la península, en función de sus posibilidades de distribución internacional, de su adaptación a un mercado globalizado.

nacionales, desde el nivel léxico hasta la posibilidad de trabajar con alusiones a episodios históricos locales que no estén debidamente aclarados en el libro. Las tramas no explicitadas, las alusiones sutiles que requieran de un lector activo, devalúan el potencial comercial del producto y dificultan su comercialización global.

Por otro lado, la activa maquinaria comercial que las grandes compañías editoras ponen en marcha condiciona la interpretación de sus productos y establece una lectura consensuada que se repite mecánicamente a través de los medios masivos de difusión asociados a la empresa. El sistema de promoción de un libro incluye la aparición en diversos medios de reseñas, entrevistas al autor y fragmentos del texto, que confirman la lectura que la editorial propone de la obra (Acín 17-20; Echevarría, *Trayecto*, 27-28). Si bien esta estructura comercial que funciona de forma aceptada en España y Latinoamérica contribuye a la difusión de la literatura en español, el peso de esta maquinaria de producción, difusión y venta puede imponer criterios de lectura que oscurecen tramas centrales de las obras. El caso que analizaremos a continuación sirve de ejemplo para ilustrar cómo los evidentes anclajes políticos de una novela argentina aparecen silenciados desde su edición en España y condicionan hasta las lecturas que se hacen sobre el texto en su país de origen, donde sus referencias locales son evidentes.

El pasado de Alan Pauls gana el premio Herralde de novela en 2003 y es editada y distribuida desde España con un mandato que parece cumplirse fatalmente: ser leída como una historia de amor. Desde la contratapa se plantea como una “novela de amor-horror, que pone al desnudo” el otro lado, “a la vez sórdido y revelador, siniestro y desopilante, de esa comedia que los seres humanos llaman ‘pareja’” (Pauls, *Pasado* contratapa). La propuesta editorial presenta el texto a su potencial lector en un coqueteo ambiguo con varios géneros, y suaviza así su inscripción en el horror, una categoría posiblemente incómoda en términos de mercado para la casa editora. La sugerencia de que la novela es una *comedia* neutraliza los aspectos góticos sugeridos por *amor-horror* y dibuja la imagen de un texto de múltiples matices en los que el terror es sólo un elemento más (relativizado, además, por el humor) en un juego de géneros en diálogo que llevan adelante, en todo caso, una historia de amor.

Las tres novelas que luego publica Pauls en la misma editorial son presentadas como textos políticos que tematizan la compleja década del setenta en Argentina. En las solapas de estos libros, la editorial menciona *El pasado* como antecedente prestigioso y deja definitivamente de lado la confluencia de géneros para definirla claramente como *historia de amor*: citas de reseñas periodísticas

argentinas la describen como “un bellissimo tratado contemporáneo sobre el amor y como la primera gran novela de amor del siglo XXI”.⁶ A tono con estas propuestas de marketing, la mayoría de las reseñas periodísticas y reportajes al autor reproducen y naturalizan estas líneas de lectura: *El pasado* es una historia de amor y Pauls recién decide abordar la política y la historia argentina en la trilogía sobre los años setenta que publica después—*Historia del llanto* (2007), *Historia del pelo* (2010) e *Historia del dinero* (2013).

Más allá de la ambigüedad propia de las categorías genéricas (¿qué es una historia *de amor*? ¿cómo debe leerse y hasta dónde? ¿qué se espera de ella?), la influencia de la propuesta de lectura de la editorial en la crítica de la novela es evidente: la reproducción mediática de estas formas de entender el texto termina condicionando cómo va a ser leído. La promoción editorial—que se copia sin cuestionamientos en los suplementos culturales de la prensa escrita—consolida y calcifica una lectura de la novela de Pauls que deja de lado aspectos centrales de su trama, estilo y sentido último.

El pasado trabaja menos con la lógica y el tono de una comedia romántica que con la persecución, el horror, la enfermedad y las políticas de la memoria; elementos que requieren no sólo otro tipo de encuadre genérico sino también otra clase de lectura. De hecho, el anclaje histórico se desarrolla de forma sutil, espectralmente, a lo largo del texto. Sin embargo, la editorial y gran parte de la crítica en español no señalan la posibilidad de utilizar este eje de lectura para entender una novela situada en los años noventa que se llama *El pasado*, cuyos protagonistas se definen repetidamente como *sobrevivientes* después de la dictadura militar argentina y que están en conflicto porque uno de ellos no quiere enfrentar las fotos que lo retratan rodeado de amigos que en el presente están muertos. La propuesta editorial para su producto y su reproducción sistemática a través de la prensa dibujan los límites de las lecturas posibles y definen un área de sombras y silencio en la que habita una presencia insoslayable: el espectro de la Historia.

Si bien es evidente que el texto puede leerse como una novela de horror en la que explícitamente los espectros ocupan un lugar central, no es tan claro de dónde vienen, qué representan y en qué dimensión se mueven. De hecho, no están en primer plano, se materializan ocasionalmente y necesitan de un trabajo de recuperación para ser claramente expuestos y analizados. *El pasado* es una novela

⁶ La cita que propone leer *El pasado* como un “tratado contemporáneo sobre el amor” recorre un camino que pone en escena las estrechas y endogámicas relaciones del mercado editorial español que generan limitados horizontes de lectura: aparece primero en la contratapa de la novela, es parafraseada en la reseña del diario *La Nación* de Buenos Aires y finalmente esta parafrasis vuelve a la editorial española, reproducida en las solapas de las tres *Historias* como testimonio de la recepción de *El pasado* en la prensa argentina.

en la que *algo* inquietante ronda constantemente a sus personajes, *algo* impreciso a lo que un narrador experto se aproxima cautelosamente pero que no siempre define. Los espectros abundan en el texto, a veces señalados, la mayoría del tiempo como una mera presencia, una amenaza que está fuera del plano de la visión y del relato, de lo narrable. Si se les presta atención, si se hace lo que debe hacerse con los fantasmas—escucharlos—, entonces *El pasado* puede leerse como una novela de la memoria, una novela histórica que da cuenta de un espíritu de época, de sus proyectos, sus alcances y su fracaso.

La gramática del horror

Desde la superficie del texto, la novela se inscribe en una narrativa del horror cotidiano: el espanto, la amenaza, la catástrofe inminente, la enfermedad, forman parte de la variada sintomatología que experimenta el personaje principal, Rímini; profundamente afectado por sus avatares sentimentales. Desde la escena inicial, se introduce la idea de que *algo* impreciso, ausente e inexplicable lo acecha. Rímini está tomando una ducha cuando lo interrumpe el timbre: tiene que bajar a firmar el recibo de una carta. Los inconvenientes triviales y cotidianos que rodean la escena contrastan con la interpretación dramática que el personaje le da al episodio: “todo se desmoronaba... Estaba perdido. Ya no era víctima de una glosa sino de un complot” (Pauls, *Pasado*, 14). El vapor de agua le provoca “algo parecido a la náusea”, se ve desnudo en el espejo de la puerta, temblando “como si la sombra de un intruso lo sorprendiera en una habitación que creía desierta” (Pauls, *Pasado* 13). La escena, exagerada en su selección léxica para narrar un episodio cotidiano, se vuelve ridícula cuando baja a recibir el sobre y enfrenta, envuelto en una toalla rosa, los piropos que le gritan, burlándose, desde un camión que pasa por la calle. Sin embargo, el tono extremadamente dramático se restablece en la recelosa inspección de la materialidad de la carta:

Lo que le resultó extraño fue el modo en que las habían acorralado [a las señas] en un ángulo del sobre, como si el autor de la carta hubiese reservado el espacio principal para *algo* que nunca llegó a ocurrírsele o que se arrepintió de escribir. Ahí había *algo*, pensó, y se le ocurrió que tal vez la destrucción de su felicidad matutina no sería del todo gratuita. [...] *Algo* de su inocencia se desmoronó. Cuando dio vuelta la foto, Rímini, que presentía lo que iba a encontrar, era menos joven que diez segundos antes. (Pauls, *Pasado* 16; mi énfasis)

Las amenazas indefinidas que parecen no tener sentido en el comienzo del texto tardarán en explicarse: la novela viaja al pasado para volver al momento de la recepción de la carta casi doscientas páginas después, en el capítulo veinticuatro, cuando analice de cerca los pensamientos de Rímini sobre la postal

que le manda Sofía. En ese momento, si bien no es posible develar el significado preciso de cada uno de los *algo* que perturban al personaje al comienzo, sí se podrá entender un poco más por qué ver una foto puede ser tan peligroso para él. La escena, ahora, después de pasar por la etapa de la separación de Sofía, los celos de Vera y su experiencia con la droga; no tendrá en absoluto giros de comedia. En ese momento, Rímini está comenzando un romance con la joven y celosa Vera, y vive acosado por la presencia de Sofía que asoma en pequeños signos y hasta en la ausencia: cada aparición lo altera e incluso cuando no hay mensajes en el contestador, se preocupa—“faltaba algo” (Pauls, *Pasado*, 114). Rímini no quiere repartir los miles de fotografías que acumularon durante doce años en pareja y que Sofía insiste en analizar juntos. Cuando ella por fin decide hacerle llegar las fotos una por una como estrategia para vencer su resistencia, Rímini no sólo sufre el efecto físico que la imagen le provoca—“hipersensibilidad: el simple roce del calzoncillo contra la piel de los muslos le arrancaba unos gemidos ambiguos, a mitad de camino entre el dolor y el deleite” (Pauls, *Pasado*, 120)—; también sospecha de los atributos maléficos que la fotografía como objeto mágico puede ser capaz de portar:

Algo en la foto parecía esconderse cada vez que Rímini la miraba—*algo* que, invisible pero agazapado, hacía que la foto no fuera del todo suya. De regreso del baño... se le ocurrió una idea que lo alarmó: ¿y si la foto estaba poseída? Tal vez ella no estaba restituyéndole nada, pensó: tal vez la foto era simplemente el vehículo, el único que Rímini no había frenado o ignorado, por medio del cual Sofía buscaba entrar en la nueva vida de Rímini, entrar y establecerse en ella sin tener que moverse, como si la foto fuera su agente a distancia o su fantasma. (Pauls, *Pasado*, 122; mi énfasis)

La inocente foto de la infancia descrita con términos diabólicos se transforma en el anuncio de desgracias futuras, se vuelve otra amenaza sobre la precaria vida de Rímini.⁷ Poco después, el mismo objeto, destrozado en el piso por la furia de su joven pareja, aparece extrañado a través de otra descripción donde lo indeterminado (*algo*) es portador de otro tipo de peligro: los celos de Vera. Los trozos de la foto rota esparcidos por el piso se reproducen, filtrados por la excitada sensibilidad que la droga le impone a Rímini, con la violenta percepción de los restos de una dolorosa mutilación:

su corazón, su percepción de las cosas y sobre todo su sentido del tiempo estaban todavía bajo los efectos de la cocaína, de modo que su relación con el mundo cambiaba minuto a minuto. La huida de Vera, por ejemplo, había sido un suceso casi sobrenatural, *algo* súbito como un relámpago y largo, a la vez, como un paso de nubes en el cielo, sólo que

⁷ Rímini siente que *algo* indeterminado lo observa desde la foto y se esconde para no ser visto, una característica de los espectros cuya importancia veremos más adelante.

concentrado en una porción mínima de espacio—*algo* que al principio sólo atinó a contemplar impávido, como si tuviera lugar en una dimensión inaccesible [...]. Un metro antes de llegar, cuando pasaba por el escritorio, uno de sus pies desnudos pisó *algo* que casi lo hace resbalar. Era más que “*algo*”: un trozo de su cara, de la cara que había tenido a los siete años, pero ya no estaba en condiciones de iluminar nada. Se agachó y reconoció en otro pedazo unos barrotes cortados y, más allá, parte de un codo o una rodilla, y un pedazo de cielo, y un lóbulo de oreja que asomaba bajo unas hebras de pelo rubio, y un muñón de frase (“ardes con su / vía vive, si está / pee tres veces”) que casi lo hizo llorar de dolor. (Pauls, *Pasado*, 123-24; mi énfasis)

Al principio, la foto tenía la capacidad espectral de acecharlo e implicaba un peligro potencial para el futuro. Bajo los efectos de la droga, el objeto indeterminado de la amenaza se desplaza fuera de la fotografía y los pedazos rotos de la imagen devuelven una historia del pasado cruzada ahora por la violencia de un acto ausente (evocado por las imágenes) que la vuelve siniestra: barrotes cortados, trozos de cara, muñones de frases.⁸ La descripción de los restos opera, como la novela, con alusiones a un campo semántico que trae a cuento una época que Rímini quiere dejar de recordar. Espectralmente, a través de la selección léxica, la violencia del pasado asoma y construye un presente que, aunque objetivamente no tiene mayores conflictos, está descrito con un lenguaje de pesadilla. El tiempo se desequilibra cuando la descripción evoca otros terrores: tortura, cárcel, mutilaciones; horrores que no pertenecen al momento puntual al que remitiría directamente la fotografía original, sino a un contexto histórico-político reprimido que los fragmentos desperdigados son capaces de convocar.⁹

La estética de *El pasado* parece resumirse en la definición que Rímini hace de los celos: la novela puede pensarse como una “máquina arbitraria pero implacable, especializada en traducir el idioma diáfano del amor a una jerga de pesadilla” (Pauls, *Pasado*, 190). La realidad que construye el texto está descrita a través de términos extremos que no parecen provenir de datos objetivos del mundo real (en el que se cuenta simplemente una separación de común acuerdo, una mudanza y los intentos de formar nuevas parejas) sino más bien de la percepción que Rímini tiene de él. Su vida en el Buenos Aires de 1995 está poblada por amenazas, catástrofes, desastres, degradación, decadencia, desesperación, devastación, deterioro, pavor, espanto, terror, horror, escalofríos,

⁸ El efecto “autorreferencial” de la cocaína es crucial en el proyecto de eliminación del pasado, para vivir siempre en lo inmediato: “eliminaba literalmente todo lo que no era ella” (Pauls, *Pasado*, 101). El poder evocador de las fotografías, sin embargo, logra romper ese aislamiento utópico y traer a cuento a través de esa “media lengua que habla el pasado” una historia que Rímini no quiere recordar (Vittor 48).

⁹ Esta desincronización del tiempo que superpone pasado, presente y futuro es vital para negar la pureza e inmediatez del presente en la postura de Derrida que, como veremos más adelante, la novela está poniendo en escena.

desmayos, mareos, heridas, muertos, monstruos, fantasmas, desapariciones, entre otros términos que remiten a un mundo siniestro y peligroso y que se usan para contar la vida cotidiana de un traductor que se separa de su pareja. Los personajes aparecen muchas veces *en carne viva* y, de hecho, la novela abunda en llagas, herpes, hongos, heridas, sangre, semen, orín y lágrimas.

El pasado, como máquina de traducir al lenguaje del horror, es, posiblemente, implacable pero no es arbitraria en absoluto. La traducción se opera de forma consistente entre dos épocas o, más bien, entre sus imaginarios, sus códigos, sus lenguajes. La retórica del horror que invade el presente de Rímini como un espectro del pasado que se asocia con Sofía, corresponde al mundo tal como se entendía en los años setenta.

Ya bastante cambiado está todo

Ella vive en el presente y en la misma ciudad que tú.

Jensen, *Gradiva*

Rímini y Sofía se conocen en la escuela. En 1976 comienzan una relación amorosa que terminará en 1989. Las fechas son significativas, marcan el comienzo de la dictadura militar argentina y la caída del muro de Berlín. La pareja se aísla de sus amigos y vive en lo que repetidamente se caracteriza como una burbuja protectora de la que depende tanto el amor como la seguridad y, en última instancia, la supervivencia

como si la membrana que lo amparaba fuera también el conservante que lo mantenía intacto, separado de todo, inocente y rancio a la vez, vencido, como esos personajes de película de ciencia ficción que, un segundo antes de la catástrofe, consiguen acceder a un refugio antiatómico y permanecen años confinados, rumiando a solas el privilegio de la supervivencia, y cuando por fin salen otra vez a la superficie, creyendo que el peligro ha pasado y que el mundo ha vuelto a su lugar, descubren que la catástrofe nunca ocurrió, que si no se enteraron fue gracias, precisamente, al hermetismo y la profundidad del refugio, y que el mundo, ahora, tantos años después de haber formado parte de él por última vez, está desfigurado, es irreconocible, es indiferente y los mira con el azoramiento divertido con que dentro de algunos años, no muchos, la población infantil del mundo contemplará todas las cosas que hoy son el emblema del presente. (Pauls, *Pasado*, 54)

La comparación, fechada y puesta en relación con la historia, sirve para comprender mejor qué está contando *El pasado*. En los años setenta, Rímini y Sofía son miembros de un grupo marxista althusseriano (Pauls, *Pasado*, 53). En lugar de seguir el espíritu revolucionario de la época, se refugian en su amor y se aíslan del mundo real para escándalo de sus amigos (Pauls, *Pasado*, 52). Detrás de

las membranas protectoras del amor, el exterior se vuelve cada vez más lejano. Emergen luego como sobrevivientes en 1989 y perciben horrorizados que el mundo es otro, que ya nada es igual y que ni siquiera hay registro del cambio ni de la hecatombe que lo hizo posible. Si bien la imagen es parte de una comparación que serviría para entender los sentimientos de los personajes, si se la sitúa históricamente a partir de los esporádicos anclajes de la novela, expone claramente el origen de los fantasmas que la habitan. Rímini y Sofía emergen de la burbuja en la que se refugiaron como sorprendidos testigos de un tiempo ido. Como un hipotético personaje que se duerme en 1976 y despierta luego de la caída del muro de Berlín, enfrentan la sorpresa de no reconocer ya el mundo: es el mismo, efectivamente, pero es otra época y ya no se piensa como antes.

El pasado es, así, una novela que narra los amnésicos años noventa cruzados, hechizados, por los fantasmas de la década del setenta. El paisaje del horror que aflora en la selección léxica y contamina de espanto los plácidos tiempos del fin de la historia, se complementa además con imágenes más completas que evocan la narrativa de la desaparición y la tortura. De viaje por Europa, después de que Sofía estuviera unos días enferma, Rímini sale de un trance de desesperación extrema y siente un alivio que suena a todas luces exagerado. Lo justifica pensando que “Sofía no había desaparecido, no había muerto, estaba con él y todavía lo amaba: ¿qué era el resto, *cualquier* resto, sino pura frivolidad?” (Pauls, *Pasado*, 35). Cuando estaban juntos “[n]o se abrazaban como amantes sino como víctimas, víctimas por fin liberadas” (Pauls, *Pasado*, 24) y luego, cuando está en pareja con Vera y sus celos se vuelven insoportables decide “pasar a Sofía a la clandestinidad” (Pauls, *Pasado*, 95). Cuando Carmen (su pareja después de la muerte de Vera) está en el hospital iniciando el trabajo de parto, “un rosario de inminencias inquietantes se desplegó en su imaginación [...]. Se iba y Carmen era raptada y paría en cautiverio y los secuestradores se apropiaban del bebé para venderlo” (Pauls, *Pasado*, 261). No hace falta profundizar mucho en la lectura ni hacer grandes operaciones hermenéutico-simbólicas para dilucidar de dónde llegan estas imágenes que saturan una novela titulada *El pasado*. Evidentemente, son las que pueblan también el pasado histórico del país y desde ahí invaden el presente.

Los centros clandestinos de detención se vuelven explícitos en una escena violenta, cuando en una fiesta Rímini encuentra a uno de sus conocidos que le confiesa que estuvo desaparecido, fue torturado y aguantó para no denunciar a nadie (Pauls, *Pasado*, 147-48). Aunque una página después estén hablando en realidad de la relación de Rímini con el grupo de terapia que compartían, el

diálogo evoca directamente a través de frases hechas la retórica sobre los años setenta, la época que el ex preso político acaba de traer a cuento:

“Vos te salvaste”, le dijo Javier. “Te escapaste a tiempo.” “Bueno”, dijo Rímíni, “yo sólo acompañaba. Nunca tuve nada que ver.” “Vos sabés lo que quiero decir”, lo interrumpió Javier. Rímíni notó en su voz un tono de amenaza. “Se te ve genial”, dijo Javier. Rímíni asintió sin mucha convicción. (Pauls, *Pasado*, 148)

Efectivamente, Rímíni y Sofía son sobrevivientes que, como miembros de un grupo de estudios marxistas en los setenta, podrían haber terminado también en un centro clandestino de detención. Al aislarse en su amor, se salvaron, se escaparon a tiempo y, como se decía en esos momentos para eludir cualquier responsabilidad comprometedora, no tuvieron *nada que ver*.

La novela sigue de cerca el proyecto de Rímíni que, dolorosamente, emprende un camino de autodestrucción para diluir el efecto del pasado en el presente: cuando se separa de Sofía, abandona la burbuja protectora y sale por fin al mundo, adopta un ritmo de trabajo que lo mantiene concentrado en un presente completamente actual e inmediato (Pauls, *Pasado*, 81-82; Vittor 58-60). Toma cocaína y traduce frenéticamente, y al mismo tiempo forma pareja con Vera, una mujer joven que “[n]o tiene pasado [...]. Atrás ya no hay nada. Ahora todo está adelante” (Pauls, *Pasado*, 176). Sofía se transforma en una presencia inquietante para ese proyecto de vivir en un presente plano, sin espesor, porque no sólo insiste en revisar las fotos que comparten, sino, especialmente, porque también recuerda y es capaz de historizar cada imagen. *El pasado* pone en escena un conflicto de políticas de la memoria: mientras Rímíni elige comenzar una vida nueva, flamante y luminosa (Pauls, *Pasado*, 67), Sofía opta por contener el pasado (sus recuerdos, su historia, el sentido detrás de las cosas) ante la marea de olvido que los años noventa le imponen (Pauls, *Pasado*, 69). El espíritu de la época exige poner fin a las lecturas históricas, a la historia misma y a la política. Aunque el resultado es devastador—Rímíni y Sofía no reconocen ese mundo plano sin sentido que encuentran al salir de su refugio—, la lógica del pasado se resiste a morir y permanece activa como un espectro que organiza la novela.

De tu mano, la flor del olvido

¿Es una alucinación de nuestro héroe deslumbrado por el delirio, un espectro “real”, o una persona de carne y hueso? Y no es que debamos creer en espectros para formular esas alternativas.

Freud, “El delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen”

Desde su epígrafe, la novela parece reclamar que escuchemos la voz de los muertos. De hecho, la inquietante frase del epígrafe (“Desde hace tiempo me acostumbré a estar muerta”) sólo puede ser enunciada por un espectro, por ese lugar indecible entre la vida y la muerte que incomoda el mundo de los vivos con reclamos que llegan del pasado.¹⁰

En *Gradiva* la joven Zoe interpela a su enamorado desde el lugar espectral en que él la colocó con su olvido. Norbert Hanold, el joven arqueólogo que estuvo enamorado de ella en su juventud, la ha olvidado completamente y la confunde ahora con un lejano espectro de la Roma clásica. El proyecto de vivir en un mundo plano sin recuerdos incómodos y de dejar atrás el pasado pone a Rímini en una situación similar a la de Hanold: su percepción de la realidad está alterada por la presencia de restos espectrales que no puede leer ni historizar correctamente. El protagonista de *Gradiva* ha olvidado inconscientemente, mientras que el de *El pasado* sabe que olvidar es necesario para vivir tranquilamente en una nueva era en la que la memoria no es compatible con la superficialidad que la época le exige. Sin embargo, el olvido no es fácil, los *signos del amor* con Sofía (cualquier cosa que remita a ese pasado) siguen evocando recuerdos e historias:

¿Qué clase de criaturas podían tener la fuerza, la obstinación necesarias para atravesar ese verdadero cambio de era geológica que era la extinción de un amor de doce años? [...] [D]e la mano de uno de esos signos banales un bloque entero de pasado, surgiendo de la noche sin aviso, hacía crujir su alma con una violencia brutal, como si fuera a partirla en dos [...]. [D]e haber algún recurso quirúrgico que le garantizara el vaciado completo de todos y cada uno de aquellos signos, su restitución a un estado de opacidad original, él se habría sometido al procedimiento sin chistar [...], soñaba entristecido con un mundo que promoviera el uso personal y voluntario de la amnesia. (Pauls, *Pasado*, 127-8)

Significativamente, *Gradiva* está conectada con Pompeya, la ciudad destruida y a la vez eternizada como ruina en el momento de la catástrofe que la enterró, “ese desaparecer con conservación del pasado” (Freud 43). Freud analiza detenidamente el texto de Jensen para exponer los mecanismos de retorno de lo que permanece oculto por la represión, esa “clase de olvido que se singulariza por

¹⁰ El epígrafe pertenece a *Gradiva*, de Wilhelm Jensen, publicado en 1902. Hacia el final de la novela de Pauls, la frase vuelve de labios de la señorita Sanz, un ícono del erotismo infantil de Rímini, en un contexto de penas de amor que anticipa y duplica las de la pareja protagonista de la novela: “Hace tiempo que me acostumbré a estar muerta” (Pauls, *Pasado*, 486).

lo difícil que es despertar el recuerdo aun mediante unos intensos llamados exteriores, como si una resistencia interna se revoliera contra su reanimación” (Freud 29). Hanold, que no es consciente de su olvido, visita Pompeya al mediodía (la hora de los espectros), el momento en que cree que el tiempo se descalabra y el pasado invade el presente. Busca la oportunidad para tomar contacto con un fantasma que le es esquivo y que no termina de entender, un hechizo que lo fascina, lo enamora y lo perturba. Cuando por fin puede charlar con la que cree un espectro y es en realidad Zoe (su actual vecina y un ex amor de su infancia), ella le sigue la corriente, le dice que ya se acostumbró a estar muerta (porque él la ha ignorado todos estos años) y que es consciente de que mientras otras mujeres más afortunadas esperan rosas en primavera, ella sabe que de su mano sólo recibirá la flor del olvido (Jensen 76). Gradiva/Zoe es la paciente guía que ocupa voluntariamente el lugar del fantasma adorado para rehabilitar y recuperar para sí al amnésico y hechizado Hanold en el paisaje de Pompeya, donde el tiempo parece coagular pasado y presente en una combinación fascinante y mágica. Rímini, en cambio, vive aterrorizado bajo amenazas indefinibles en el paisaje de un Buenos Aires que es capaz (en cualquier momento, sin aviso) de evocar sucesos de ese pasado violento que él quiere dejar atrás; una ciudad que en su descripción conserva—como Pompeya—una inquietante memoria latente de la catástrofe.

Su voluntad consciente de olvidar hace que rechace el saber del espectro y no quiera enfrentarlo. En lugar de ser una aparición que pasea al mediodía por las ruinas de Pompeya, deseada y cargada de positivos valores clásicos de belleza; Sofía aparece a sus ojos como un espectro nocturno que trae a cuento un horror de muerte:

Saltó sobre él, lo agarró de las orejas, una mano en cada una, como si fuera a arrancárselas, y le escarbó la boca con los labios y la lengua hasta abrirla, y una vez sorteada la doble barricada de dientes Rímini sintió que una ráfaga de aire frío y húmedo, tan inhóspito que parecía venir de las profundidades de la tierra, le escarchaba la boca y la garganta. Estaba aterrado pero se dejó hacer. (Pauls, *Pasado*, 232)

El saber de Sofía es parte de un pasado negado e incómodo que contamina el presente con su carga de muerte y espanto. Al negarse a escucharla, Rímini la condena a estar muerta y hasta fantasea, brutal: “acostarme con esta muerta para liberarme para siempre de ella” (Pauls, *Pasado*, 301).¹¹

¹¹ La contratapa de Anagrama caracteriza a Sofía como “mujer-zombi” posiblemente porque ese fue durante un tiempo el título de trabajo de la novela (*La mujer zombi*). La categoría, sin embargo, no condice con Sofía: los zombies no se destacan por su afición a la historia, la memoria y la responsabilidad ética con el pasado.

El proyecto de Rímini, sin embargo, no es exitoso. A pesar de vivir en tiempos en los que la memoria es incómoda y poco aconsejable, para poder ejercer plenamente el olvido es necesario no sólo evitar el recuerdo sino también dejar de leer históricamente, posar la mirada en la mera superficie de las cosas. Si bien Rímini trata de hacerlo ayudado por la cocaína, la traducción compulsiva y el amor con mujeres sin historia, las irrupciones constantes del recuerdo en un paisaje familiar poblado de espectros del pasado ponen en riesgo su proyecto. A su manera, él también vive atrapado entre dos tiempos, el presente que se resiste a permanecer opaco y el pasado que lo carga de sentidos y reaparece inesperada y constantemente con sus imprecisos signos de amenaza.

Este carácter espectral del mundo en el que viven Sofía y Rímini está anunciado en el cuadro del pintor que idolatran, Riltse, frente al que se abisman en su viaje a Europa.¹² En la descripción de *Spectre's portrait* se condensa el proyecto que esta novela (compleja y rica en referencias y duplicaciones) lleva adelante. Como *El pasado*, es un “típico cuadro de transición, en el que las voces del pasado se niegan a morir y el futuro, con sus efusiones de luz y de maldad, no es más que un balbuceo desconcertado” (Pauls, *Pasado*, 39). Riltse lo pinta “con el único propósito de alejarse de su amante” y el cuadro (como la novela) “ilustra el fracaso de esas tentativas” (Pauls, *Pasado*, 39) de alejamiento y olvido: la pintura muestra una ausencia tan intensa que termina interpelando a quien la mira. De hecho, la descripción del cuadro que cifra la poética de la novela, culmina en una interpelación al lector/espectador:

el punto oscuro es una boca abierta que aúlla de espanto, los círculos son el eco de ese aullido y las manchas, por fin, los rostros que dibuja la reverberación del espanto. Un paso más y todo se define con nitidez, [...] los ojos, acompañando el espanto de la boca, están desorbitados y miran *directamente* al espectador, que a esa altura, si el sortilegio surtió efecto, ya debería tener la cara pegada contra el cuadro. El espectador entiende, cree entender que están pidiéndole auxilio y se compadece. Pero luego desvía los ojos hacia la placa de bronce, lee el título del cuadro y comprende, a la vez, la grosería de su error y la voluntad secreta del artista. *Spectre's portrait*. Es su propia cara la que inspira el espanto de las manchas. Él mismo es el espectro que Riltse ha retratado. (Pauls, *Pasado*, 40)

El espectro, en definitiva, devuelve al que lo contempla su propia imagen, así como Zoe/Gradiva y Sofía les devuelven a sus enamorados una imagen de sí mismos que ellos desconocen. El retrato del espectro es también el del espectador. En la reveladora escena en la que contemplan el cuadro, aparece el

¹² Los capítulos que narran la vida de Riltse y las peripecias de sus cuadros dejan de lado la historia principal e introducen un espacio de intertextualidad, juegos de espejos y reflexiones teórico-estéticas muy productivos para analizar la novela.

modelo, el amante de Riltse, y habla con ellos: está destrozado, enloquecido y obsesionado con la pintura. Es, efectivamente, *su* retrato y en el cuadro puede leer la historia que vivió con el artista: “Hay que saber mirar [...]. Todo está ahí”, sin embargo, sólo falta su rostro, que como ausencia, interpela al que mire la pintura (Pauls, *Pasado*, 46).

Si el lector de la novela se detiene en medio de las variadas peripecias de Rímini y Sofía, y lee el texto con atención; si se acerca a él como el espectador al cuadro de Riltse, para ver mejor; si *sabe mirar*, comprende que la novela está hablando en realidad de *algo* que pesa sobre todos, que está cargado de horror y nos hechiza porque no puede verse pero que, como un espectro, está ahí nunca explícito y siempre presente. El esforzado lector sólo tiene que leer el título de la novela para saber qué es ese *algo* que no puede mirarse a los ojos: el pasado.

Espectros de la historia

La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos.

Marx, *18 Brumario de Luis Bonaparte*

Aunque la novela se dedica a dar cuenta de los avatares personales de Rímini y Sofía de espaldas a la historia argentina que durante su relación de pareja vivió años sangrientos y macabros, *El pasado* remite claramente a un espíritu de época y, así, a un pasado no sólo individual sino también colectivo. La inscripción histórica de la novela se da, como vimos, de forma espectral a través de alusiones que el lector debe situar en el contexto de los años noventa que en Argentina cargan con la tarea de dejar en el olvido la sangre y la violencia de los setenta, y que en Occidente coinciden con la consolidación de la revolución conservadora. El proyecto de olvido de Rímini comienza, de hecho, con la caída del muro de Berlín, con los anuncios triunfalistas del fin de la historia y la consolidación de una celebración de la amnesia y la superficialidad del presente.¹³

Si bien *El pasado* no tematiza la historia sociopolítica de los tiempos que narra, esa elección está en consonancia con el espíritu de época de los años noventa, marcados especialmente por un culto al individualismo y a la inmediatez del presente. Para ponerlos en escena, el texto evita referirse directamente a la historia y la política. Sin embargo, la novela contiene la crítica a esa lógica anti histórica de amnesia voluntaria porque pone en evidencia el fracaso del proyecto

¹³ Pierre Bourdieu alerta sobre los efectos de la restauración conservadora en sus intervenciones en *Contrafuegos*. Alcira Argumedo da cuenta del cambio cultural en el marco de los procesos históricos, políticos y económicos argentinos (625-26).

de olvido de Rímini a través de un texto saturado de referencias al pasado en diferentes niveles. Como vimos, en el nivel lexical se hace evidente la condición espectral del pasado que interrumpe el presente cuando se trata de propiciar el olvido. Por otro lado, el epígrafe inicia un juego intertextual con la trama de *Gradiva* y también con la teoría del retorno de lo reprimido en Freud. Finalmente, a través de la presencia de Derrida como personaje, la novela hace una conexión directa con las discusiones teóricas sobre el problema de la memoria histórica en los años noventa (Vittor 69).

En su escape de los signos del pasado que perturban el presente, Rímini comienza a perder su capacidad de traducir, a olvidar las lenguas que conoce. Sufre un ataque de amnesia lingüística cuando tiene que officiar de intérprete de Jacques Derrida. La imagen no es casual: en el momento de su visita a Buenos Aires el filósofo está trabajando activamente en contra de los proyectos de olvido y superación del pasado que se habían difundido festivamente como *el fin de la historia* después de la caída del muro de Berlín.¹⁴ Rímini tiene un conveniente ataque de *Alzheimer lingüístico* en medio de la conferencia y no puede comprender ni traducir porque el filósofo en esos momentos recomienda escuchar las voces de la historia, los fantasmas del pasado, la potencia crítica del marxismo. En 1995, Derrida está hablando, literalmente, de espectros como parte de un desarrollo teórico que pone en cuestión la posibilidad de que se pueda vivir sin más, en presente. La violencia histórica lo contamina todo y no hay forma de eludir la responsabilidad: el presente estaría cruzado por evocaciones del pasado que se proyectan también hacia el futuro, ya que vuelven en forma de amenazas imprecisas. Los espectros hacen sentir su presencia de forma inquietante, son una “Cosa [que] nos mira y nos ve no verla incluso cuando está ahí”, lo que provoca una disimetría espectral, la desincronización que remite a la anacronía (Derrida 21). Este juego con el tiempo (que pone en crisis el presente) es lo que distingue al espectro de espíritus y fantasmas en su sentido de simulacro o de representación de *alguien* determinado. Para Derrida, el espectro trae a cuento un *algo* indeterminado y esa indeterminación impide fijar el sentido y vuelve a la presencia más activa e inquietante. No se trata de un mero ícono, simulacro, imagen de un “yo, sujeto, persona, conciencia, espíritu, etc.”, sino de “algún otro”, lo inquietantemente inidentificable que nos mira y, a su manera, nos interpela en un

¹⁴ Si bien no se menciona en la novela, ese año Derrida publica la edición en español de *Spectres de Marx*, editado originalmente en francés en 1993. La relación con el cuadro de Riltse (*Spectre's portrait*) y con el proyecto personal de Rímini es evidente.

perturbador reclamo de justicia (Derrida 21).¹⁵ El espectro señala, precisamente, la existencia de asuntos no resueltos que vuelven al presente espeso, cargado de sentidos históricos, compuesto también por evocaciones del pasado y prevenciones sobre el futuro. El presente, vivo, múltiple y complejo, rico en sentidos y en historia, no puede ser considerado como *simplemente* presente:

Sin esta *no contemporaneidad a sí del presente vivo*, sin aquello que secretamente lo desajusta, sin esa responsabilidad ni ese respeto por la justicia para aquellos que *no están ahí*, aquellos que no están ya o no están todavía *presentes y vivos*, ¿qué sentido tendría plantear la pregunta “¿dónde?”, “¿dónde mañana?”. (Derrida 13)

Las injusticias que pueblan la historia y la carga de responsabilidad hacia sus víctimas (ausentes y por venir) invaden el presente con voces que reclaman la necesidad de justicia. La voz de los espectros exige ser escuchada, interpela, incomoda: reclama una política de la memoria responsable a través de las generaciones con el objetivo utópico de hacer justicia más allá de la venganza (Derrida 35).

El pasado presenta un protagonista que se niega a repartir las fotos que registran los doce años que compartió con su ex pareja porque el paisaje que le devuelven las imágenes está lleno de muertos. Como sobreviviente de una generación diezmada, debe vivir primero con el dolor de “no haber muerto con ellos” (Pauls, *Pasado*, 252) y luego, al final del implacable proceso de autodestrucción que lleva adelante a lo largo del texto para borrar la memoria, con el asombro de no reconocer “a nadie” (Pauls, *Pasado*, 549). El presente, en una novela que desde su título habla del peso del pasado, es un tiempo desequilibrado y endeble, que los personajes perciben desplazado, fuera de secuencia, intervenido por fuerzas inmanejables e imposibles de vislumbrar y describir. La novela pone en escena la gran épica del olvido de los años noventa (con su derroche de superficialidad, mal gusto y dinero, encarnado en la última relación de Rímimi con Nancy) desde el punto de vista de quienes no pueden, aunque hagan lo posible por lograrlo, disfrutar de los beneficios de la amnesia. Como personajes prefigurados por el texto de Derrida, Rímimi y Sofía siguen escuchando las voces de un pasado que les convendría dejar atrás para poder comenzar de nuevo, pero que no pueden hacer callar.¹⁶

¹⁵ Estamos parafraseando a Derrida, pero ¿hay forma más clara de explicar el asedio que sufre Rímimi a lo largo de la novela por esos *algo* que desde las primeras páginas minan su proyecto de comenzar una vida sin pasado? La descripción del cuadro de Riltse, *Spectre's portrait*, pone en escena esta situación: la pintura (como *El pasado*) exige una toma de conciencia por parte del espectador.

¹⁶ Sofía se queja de que ha guardado las fotos, esa “colección de retratos de muertos con la que me condenaste a vivir desde que nos separamos. Las conté: son mil

Retrato del espectro

Si se lee *El pasado* inserta en un contexto socio histórico—no sólo en el de su edición, sino también en el amplio periodo al que se hace referencia en el título—, es posible explicar el profuso entramado de espectros y peripecias emotivas que atraviesa su protagonista. La novela pone en escena la necesidad de olvidar los traumáticos tiempos recientes para construir una subjetividad individual, desconectada de razones políticas. Anclada en los amnésicos años noventa, *El pasado* señala desde su título el peso y la presencia ineludible de ese tiempo que se quiere dejar atrás, la densa carga de sentidos inquietantes que contaminan el paisaje voluntariamente amnésico del presente y frustran los intentos de fundar un tiempo pacificado, sin memoria.

La traducción inglesa de la novela tampoco sugiere esta posible lectura en su contratapa. La presenta como exquisitamente escrita, en la tradición novelística del siglo dieciocho—por sus largas reflexiones filosóficas—, y no la conecta con ninguna clasificación regional ni nacional (no menciona a Argentina ni a Latinoamérica, en la breve biografía del autor sólo se apunta que nació en Buenos Aires). Un escueto resumen de la trama explica el sentido del título dentro del ámbito de la intimidad de la pareja, sin sugerir la confluencia de géneros—amor, horror, comedia—que propone la edición española, pero sin indicar tampoco los posibles anclajes sociohistóricos del texto: Rímini, después de separarse quiere comenzar una nueva vida, encuentra una novia más joven y consume cocaína, mientras que Sofía no puede olvidar. El amor no ha muerto, pero se ha transformado en otra cosa y mientras los caminos de los protagonistas se vuelven a cruzar, el pasado supura y los atormenta como una infección.

Más allá de esta propuesta editorial, las reseñas periodísticas inglesas leen *The Past* como literatura argentina y en consecuencia la relacionan con un imaginario cargado de referencias históricas que ese anclaje reclama. Así, los críticos reconocen el espesor de las ausencias que pueblan la novela, ya que no evitan seguir las conexiones que el texto propone con un pasado cercano denso y doloroso que quien esté familiarizado con Argentina no puede evitar evocar en la lectura. En forma casi unánime, las reseñas se preguntan algo que en España parece no tener visibilidad: ¿cómo es que una novela argentina como *El pasado* no menciona el terrorismo de Estado? ¹⁷ Bollig centra su reseña en la *extraña ausencia*

quinientas sesenta y cuatro [...]. ‘Basta’, dijo. ‘Se acabó, Rímini. Dejame en paz, por favor. Devolveme mi vida’” (Pauls, *Pasado*, 308).

¹⁷ A diferencia de las activas políticas de la memoria en Argentina, la transición española está marcada por un silencio sobre los crímenes de la dictadura franquista. *El pasado* puede ser entendida como una novela de transición que sufre una obturación de sus contenidos políticos similar a la que padecen otros textos españoles con los que tiene

que, intuye, asoma en pequeñas y sutiles pistas y concluye que la obra *no cuenta* una historia que permanece hechizando el texto, que está estrechamente vinculada con la trama política del pasado traumático de los años setenta.¹⁸ Desde esa perspectiva, la novela ofrece un problema evidente al lector extranjero: por un lado, carece de los elementos de color local esperables para un texto anclado en la cultura argentina (no hay mate, golpes de estado ni peronismo). Por otro, parece reclamar un cierto conocimiento de lugares y fechas, aunque no quede claro cómo funcionan en la economía de la obra. Estas marcas de ausencia son, para la reseña de Bollig, señales claras de que *El pasado* oculta algo que el lector debe desentrañar, algo que sin dudas tiene que ver con la historia cercana del país y que el texto se niega a poner en escena.

En España, en cambio, el anuncio del premio Herralde pone en marcha una campaña de promoción que reproducirá mecánicamente en distintos medios una imagen de la novela y de su autor, para ubicarlos en el mercado local. La noticia con la que se inicia el proceso en *El País* describe a la ganadora del premio como “una extensa obra cargada de humor negro que ahonda en la relación entre pasión y tiempo”, la encuadra en la “literatura suramericana” que “marcó esta edición de los premios de novela de Anagrama” y reproduce palabras del autor en las que reconoce a “Marcel Proust y al humorista Jerry Seinfeld [sic] como las dos grandes influencias de esta novela” (Ramos Martín). Pauls aparece como “un autor prácticamente desconocido en España”, pero recomendado por algunos escritores—Rodrigo Fresán, Roberto Bolaño y Enrique Vila-Matas—a los que se les adjudica autoridad y conocimiento en el área (Ramos Martín).

Un mes después, el periódico publica la reseña del libro, escrita por uno de los críticos menos complacientes con la mercantilización del sistema editorial español.¹⁹ Echevarría sitúa la novela en el marco de las operaciones comerciales

parecidos notorios, como *Corazón tan blanco*, de Javier Marías (Fernández, *Traductores* 251-53).

¹⁸ “*The Past* is peopled with spectres; characters are described as zombies, as ghosts, as ghosts haunting other ghosts or simply as dead. Rimini and Sofia both on occasion refer to each other as dead people, and there are lengthy sections discussing loss, mourning and the status of the survivor. But surviving what? There is a strange absence in this novel, hinted at with references that may remain unnoticed or inexplicable to the general reader” (Bollig 2007). En el estrecho marco de la reseña, el crítico hace una enumeración de elementos laterales que evocarían puntualmente la trama histórica (el Ford Falcon del padre de Sofia, el temor de Rimini a que secuestren a su hijo) y sospecha de la mención del año del golpe de estado (1976), despojado de referencias a la violencia institucional que reinaba en el país.

¹⁹ Ignacio Echevarría presenta una imagen de crítico severo en el periódico, ya que se atreve a evaluar negativamente a autores consagrados por el sistema comercial de las compañías editoras. Perderá su puesto como reseñista en el diario por una crítica disonante con el “coro casi unánime de bendiciones” que recibe *El hijo del acordeonista*, de Bernardo Atxaga (Echevarría, *Trayecto*, 49). En el prólogo a una recopilación de sus textos

de la industria cultural española y pone de relieve la relación económica que se establece cuando una editorial premia y publica una novela latinoamericana en España.²⁰ En ese contexto, la novela significa el ingreso de un nuevo escritor a la categoría *literatura latinoamericana* de las empresas editoras. La reseña destaca los antecedentes del autor y le da la bienvenida en su ingreso al mercado español pero, en cambio, la valoración del libro no es entusiasta: la estructura digresiva de la novela resulta para el crítico un exceso de prosa bien escrita que desluce el resultado final.²¹ Aunque la evaluación negativa de la obra subraya la independencia del crítico respecto del sistema editorial, el abordaje que Echevarría hace del texto está guiado por las sugerencias de lectura que acompañan al libro desde su edición.

Mejor que ningún otro, a *El pasado* le convendría como lema aquel verso de Borges: “No nos une el amor, sino el espanto”. De hecho, por algún lado se alude en la novela a “el espanto del amor”, y es cierto que, bajo su costra de comedia, *El pasado* es tanto una historia de amor como de horror. “Una novela de amor-horror”, según reza el texto de la sobrecubierta. O, como ha declarado el propio autor, “una novela gótica de amor protagonizada por dos enamorados fantasmas condenados a enloquecerse uno a otro”. (Echevarría, *Gordura*)

La clasificación genérica de la novela vuelve a aparecer como eje para comprenderla, más allá de las sugerentes ausencias y los significativos anclajes históricos que desvelaban a los críticos ingleses. Echevarría lee *El pasado* según el mandato que la editorial explícitamente indica en la contratapa del libro y que se reproduce en la nota que anuncia la entrega del premio. De hecho, la estructura de la reseña sigue los mismos caminos que la nota y la contratapa: se clasifica la novela genéricamente y luego se habla del autor y sus influencias internacionales:

críticos, Echevarría se lamenta por la presión que ejerce el aparato comercial de las editoriales sobre la crítica, que termina inserta en las campañas de promoción de los libros, destinada a reproducir la información de las gacetillas y las alabanzas a los autores. Allí también aclara que sus “valoraciones de la narrativa hispanoamericana las realizo siempre asumiendo muy conscientemente la perspectiva española, lo cual implica un cierto desentendimiento del específico contexto literario de los diferentes autores y un suplemento estratégico de intencionalidad” (Echevarría, *Trayecto*, 40).

²⁰ “En el río revuelto de las letras hispanoamericanas, del que los editores españoles, cuando van de pesca, no es raro que se traigan latas, neumáticos, botas y zapatos chorreantes, el Premio Herralde ha sacado esta vez un escritor auténtico, un pez gordo, reluciente y plateado. [...] Llega a España, por fin, Alan Pauls” (Echevarría, *Gordura*).

²¹ Echevarría explica su lectura de la novela a través de una comparación poco delicada: “Alguien dijo que todo hombre gordo lleva dentro un flaco queriéndose escapar. Esta novela demasiado gorda lleva dentro, pugnando por abrirse paso, una novela ejemplar, verdaderamente ejemplar, [p]ero su acumulación (fruto sin duda de los largos años empleados por Alan Pauls para escribirla) termina por deformar hasta casi borrarle la silueta de *El pasado*, que ofrece al lector el espectáculo de una belleza devastada por su propia bulimia, de una carcajada deforme” (Echevarría, *Gordura*).

Alan Pauls ha invocado los nombres de Marcel Proust y del humorista Jerry Seinfeld [sic] como las dos grandes influencias de su novela. Los editores, por su parte, la sitúan “entre el analítico Stendhal de *Del amor y las feroces psicopatías* de Philip Roth”. Puestos a ello, cabría también hablar de la cerebral y escudriñadora ironía de Musil chapoteando en la ciénaga estilística de Thomas Bernhard. Cualquiera de estos sugerentes combinados, entre tantos posibles (pues Alan Pauls es escritor de cultura vastísima e interdisciplinar, buen aficionado a la coctelería literaria), vale tanto para indicar el linaje mestizo de *El pasado* como para deducir qué ingredientes han equivocado sus dosis. (Echevarría, *Gordura*)²²

El perfil de Pauls como escritor culto se construye a partir de conexiones con una cultura internacional reconocible y valorada desde España. De estas asociaciones se desprende un celebrado cosmopolitismo que entra en sintonía con la categoría de *literatura latinoamericana* en la que se inserta la novela y que está saludablemente desconectado de anclajes histórico políticos argentinos.

Si bien en el marco de la comercialización de la literatura en España la reseña de Echevarría puede resultar adecuada para dar cuenta de la edición de *El pasado*, cuando se publica en un diario de amplia difusión en Buenos Aires, su sentido se trastoca sensiblemente. Sarlo reacciona contra la lectura de “Gordura” y publica “La extensión”, que desde el título corrige el basto abordaje de la reseña española y sitúa la novela de Pauls en relación con sus conexiones literarias más inmediatas, en un marco más cercano al de su escritura, la literatura argentina. Sarlo reemplaza el canon literario internacional con el que se quería dar profundidad a la escritura de Pauls (Stendhal, Roth, Proust, Musil, Bernhard) por las productivas conexiones que establece la novela con Fogwill, Cortázar, Bioy Casares, Aira y Borges, y ubica el desafío de la extensión en el contexto de las grandes novelas nacionales, como una necesidad para llevar adelante un proyecto inmenso y no—como sostiene Echevarría—como efecto de la impericia del escritor. Aunque no explicita las múltiples condiciones extratextuales que intervienen en la discusión, Sarlo resitúa la novela en un ámbito nacional e invalida una lectura profundamente enraizada en el contexto de la edición española.²³

²² Las reseñas se producen a través de una ostensible estrategia de reciclaje de otros textos (la contratapa del libro, las notas anteriores sobre el mismo libro) que muchas veces repiten frases mecánicamente y arrastran sus erratas. El nombre de Seinfeld aparece dos veces escrito como “Seinfeld” en la nota de Ramos Martín que anuncia el premio Herralde (escrita a partir de gacetillas de la editorial) y pasa luego a la reseña de Echevarría (escrita a partir de la contratapa del libro y de la nota de Ramos Martín).

²³ De hecho, Sarlo escribe visiblemente molesta porque el diario *Clarín* de Buenos Aires publica una reseña española para leer el libro de Pauls. No trae a cuento en sus argumentos los problemas que acarrea la centralización de la edición y distribución internacional de la literatura en español, sino que acusa al diario de “extraño desgano periodístico” (444).

Sin embargo, la refutación de los argumentos de Echevarría no menciona la adhesión del crítico a la limitada lectura genérica que sugiere la editorial en la contratapa del libro. Al contrario, Sarlo también señala la ausencia de la trama política, aunque la considera más bien una elipsis deliberada del texto: “Pauls, de modo programático, explora cómo puede ser una ficción sin política y sin historia, que prescindiera de sus alegorías o de sus representaciones” (447). La imposibilidad de leer las alegorías y representaciones políticas en la novela no sorprende en el caso de Echevarría, que entiende *El pasado* como una propuesta literaria latinoamericana que se excede en páginas de prosa virtuosa para sobresalir y ganar el premio Herralde. En cambio, es extraño que Sarlo (especializada en leer la trama política del siglo XX en la literatura argentina) afirme que la política y la historia simplemente *no están* en *El pasado*, ni siquiera cifradas a través de representaciones y evocaciones sutiles. Si bien en su artículo desplaza la novela del sistema de lectura al que la somete Echevarría—el de una *literatura latinoamericana* definida desde Madrid—, la respuesta a la reseña española no llega a proyectar el texto más allá de los limitados horizontes que le impone la editorial. La novela llega a Argentina con un mandato de lectura propio del sistema literario español que prefiere no leer en clave dramática la dolorosa historia de Rímini y su frustrada construcción de un presente perfecto a partir del olvido voluntario del pasado.

Las críticas y reseñas de la novela, así como los reportajes al autor, reproducen esta forma de entender el texto que proviene (como un hechizo que ciega) de la propuesta editorial española. Desde la contratapa de un libro plagado de espectros y presencias inquietantes, de ecos de una historia cercana y del planteamiento directo de políticas de la memoria y el olvido; se incita al lector a leer la comedia, el grotresco, incluso el horror, pero no se le avisa de los evidentes anclajes políticos del texto. Quien se asome a *El pasado* deberá encontrar ese camino por sí mismo y construir una lectura independiente de la que hace la editorial española y que se reproduce sistemáticamente en la promoción del libro. La posición del lector ante la novela parece reproducir la de uno de sus personajes, el desconsolado amante que ante *Specter's portrait* se siente estafado porque a pesar de haber posado para el cuadro, no puede ver su rostro claramente reproducido en la tela. Toda su historia de amor con Riltse está ahí, menos su cara. En su lugar, hay un vacío para que el espectador que enfrente el cuadro se reconozca en el espectro y asuma que la obra le está gritando un espanto que también lo incluye. Ese vacío es “Usted, yo: todos...esa es la idea del cuadro” (Pauls, *Pasado*, 45).

Para comprender el caso de *El pasado* es necesario, como vemos, contemplar una multiplicidad de factores extraliterarios que condicionan su recepción. Las políticas de la memoria del país que publica la novela, las estrategias comerciales para presentarla enmarcada en géneros legibles que puedan interesar a un público amplio a escala internacional, la consideración del texto como parte de una literatura latinoamericana publicada y difundida desde España, son factores que inciden directamente en la forma en que el texto se ofrece a la lectura. *El pasado* es, sin embargo, una novela situada en los amnésicos años noventa y lo que narra es precisamente el fracaso de un proyecto identificado con esa época: el pasado es incontenible, invade el presente y lo descompone con incómodas referencias a aquello que se quiere dejar atrás. A través de su título, de sus referencias literarias y teóricas, de su selección léxica; en fin, de su denso sistema de evocaciones, la novela convoca inquietantes imágenes de un pasado que se resiste a desaparecer. Como el cuadro de Riltse, la novela interpela al lector para que entienda (*todo está ahí, hay que saber mirar*) que ese horror, esa trama macabra que parece escaparse, esos espectros del pasado son también suyos y le pertenecen.

Obras citadas

- Acín, Ramón. *En cuarentena. Literatura y mercado*. Zaragoza: Mira, 1996.
- Argumedo, Alcira y Aída Quintar. “Argentina ante una encrucijada histórica”. *Estudios Sociológicos* 21.63, 2003, 613-42.
- Bollig, Ben. “In Search of Argentina’s Lost Times” *The Observer*, 22 Jul 2007, www.guardian.co.uk/books/2007/jul/22/fiction.features1, acceso 25 Feb 2017.
- Bourdieu, Pierre. *Contrafuegos. Reflexiones para servir a la resistencia contra la invasión neoliberal*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1995.
- Echevarría, Ignacio. “Gordura”, *El país*, 6 Dic 2003, elpais.com/diario/2003/12/06/babelia/1070671812_850215.html, acceso 25 Feb 2017.
- _____. *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española*. Barcelona: Debate, 2005.

- Fernández, Álvaro. *Recuerdos de Mágina. Una ciudad literaria para la transición española*. Madrid: Libertarias, 2015.
- _____. “Traductores en transición. Políticas de la memoria en *Corazón tan blanco* y *El pasado*”. *Literatura y Re/escritura*. Ed. Diego Santos Sánchez, Alexia Dotras Bravo y Sara Augusto. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa - Universidade de Coimbra, 2015. 245-56.
- Freud, Sigmund. “El delirio y los sueños en la *Gradiva* de Jensen”. *Obras completas*. Tomo IX. Traducido por José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992. 1-77.
- Jensen, Wilhelm. “*Gradiva*”. Freud, Sigmund. *Delusion and Dream*. Traducido por Helen M. Downey. New York: New Republic, 1927. 3-125.
- López de Abiada, José Manuel y Julio Peñate Rivero. *Éxito de ventas y calidad literaria. Incursiones en las teorías y prácticas del best-seller*. Madrid: Verbum, 1996.
- López de Abiada, José Manuel; Hans-Jörg Neuschäfer y Augusta López Bernasocchi. *Entre el ocio y el negocio: Industria editorial y literatura en la España de los 90* (eds.). Madrid: Verbum, 2001.
- Mainer, José-Carlos. *De posguerra (1951-1990)*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1994.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. “Diferencias. Consideraciones sobre el mercado literario en Alemania y en España”. *Entre el ocio y el negocio: Industria editorial y literatura en la España de los 90*. Ed. José Manuel López de Abiada, Hans-Jörg Neuschäfer y Augusta López Bernasocchi. Madrid: Verbum, 2001. 209-17.
- Pakier, Malgorzata y Bo Stråth. “A European Memory?”. *A European Memory? Contested History and Politics of Remembrance*. Ed. Malgorzata Pakier y Bo Stråth. Nueva York: Berghahan, 2010. 1-20.
- Pauls, Alan. *El pasado*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- _____. *The Past*. Traducido por Nick Caistor. Londres: Vintage, 2008.
- Ramos Martín, Manuel. “El argentino Alan Pauls gana el Premio Herralde con una ‘novela gótica de amor’”. *El país*, 4 Nov 2003, elpais.com/diario/2003/11/04/cultura/1067900406_850215.html, acceso 25 Feb 2017.
- Pohl, Burkhard. “¿Un nuevo boom? Editoriales españolas y literatura latinoamericana en los años 90”. *Entre el ocio y el negocio: Industria editorial y literatura en la España de los 90*. Ed. José Manuel López de Abiada, Hans-

Jörg Neuschäfer y Augusta López Bernasocchi. Madrid: Verbum, 2001. 261-92.

Ratcliffe, Sophie. "Mounds of Flesh, Organs and Fluids". *The Telegraph*, 26 jul 2007, www.telegraph.co.uk/culture/books/fictionreviews/3666778/Mounds-of-flesh-organs-and-fluids.html, acceso 25 Feb 2017.

Sarlo, Beatriz. "La extensión". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. 444-48.

Vittor, Carolina. "La memoria histórica en *El pasado* de Alan Pauls". *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente*. Ed. Roberto Pittaluga, Juan Pablo Giordano y Luis Escobar. Santa Fe: María Muratore Ediciones, 2016. 75-95.