

WASABI, DE ALAN PAULS: UNA LECTURA ALEGÓRICA EN CLAVE AUTOFICCIONAL

KRISTINE VANDEN BERGHE
Université de Liège

La verdad del Ser ha sido traspuesta a un lenguaje simbólico: la esencia íntima de las cosas, aunque independiente de la metáfora como medio expresivo, se encuentra en ella como el padre lo está con relación a su hijo. (Sarah Kofman sobre Nietzsche)

Le nombre sept, par ses vertus cachées, maintient dans l'être toutes choses; il dispense vie et mouvement; il influence jusqu'aux êtres célestes. (Hipócrates)

En 1994 Alan Pauls publica *Wasabi*, un libro cuyo narrador protagonista anónimo se encuentra junto con su esposa en Saint-Nazaire, Francia, en calidad de escritor invitado por Christian Bouthemy en la *Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs* (MEET)¹. El relato, dividido en siete capítulos, cuenta sus desventuras: mientras no es capaz de escribir nada, intenta en vano curar, con un bálsamo homeopático cuyo sabor se parece al del wasabi, un quiste que le crece en la base de la nuca; al mismo tiempo padece de momentos de extravío en los que desaparece del mundo, "narcolepsias" que le duran invariablemente siete minutos; se obsesiona con matar a Pierre Klossowski yendo a París tras su busca; es apaleado por un conserje cuando intenta entrar por la fuerza en el piso del escritor-pintor antes de ser golpeado y despojado de todos sus bienes por tres irlandeses; convalece durante siete días en casa de un colega dramaturgo chino que se topa por casualidad con él en el metro; entretanto, su esposa se fue a Londres donde comparte un piso con unas siete personas; de vuelta a Francia, su mujer le comunica que está embarazada y le pide que les acompañe a Buenos Aires a su futuro hijo, al que propone llamar Wasabi, y a ella. Pero antes de hacerlo, el narrador vuelve a dar con la pista de Klossowski, al que otra vez intenta

¹ Anagrama volvió a publicar el libro en 2005 después de que Pauls ganara el premio Herralde de novela con *El pasado* en 2003.

matar sin éxito. Al final una prostituta “cabalga” sobre su quiste, que ha crecido de forma desmesurada.

En la escasa literatura crítica que hasta ahora se puede consultar sobre *Wasabi* destacan algunas lecturas profundizadas (Amato 2009; Laera 2009) cuyo punto de partida lo constituye la situación pragmática del contexto de producción de esta novela que Alan Pauls escribió en el marco de una residencia en el MEET (<http://www.meetingsaintnazaire.com/Les-ecrivains-d-Amerique-du-Sud-et.html>). Tal estancia en Saint-Nazaire implica cierto compromiso de parte de los escritores que residen allí ya que se les pide que escriban un relato de un mínimo de treinta páginas donde de alguna u otra forma las condiciones materiales de producción se reconozcan (Laera 2009: 461; Pauls 2012). Entre paréntesis, puede que no sea casual que el primer capítulo de *Wasabi* –al menos en la edición por Anagrama de 2005 que hemos utilizado– cuente treinta páginas y que en la última de ellas se mencione por primera vez el contrato: “Bouthemy no se había movido; una larga oruga de ceniza temblaba en la punta de su cigarrillo. ‘Te lo digo porque forma parte de nuestro contrato’, me dijo, y la ceniza reventó en un estallido mudo sobre su rodilla izquierda” (39). La atención que los lectores críticos han dedicado a las circunstancias de producción de la novela lleva consigo que hasta ahora se haya considerado el quiste que crece en la nuca del narrador como una imagen literaria esencialmente negativa²: según Laera representaría el peso que supone para un escritor su inserción en un circuito literario hecho de imposiciones, “una respuesta ficcional a sus propias condiciones de producción” (2009: 461), “casi una puesta en abismo de corte psicologista de la experiencia sufrida por el escritor ante el premio, el encargo y la deuda” (462). Aunque para Amato la imagen es menos peyorativa, también desde su perspectiva se vincula con una obligación, la de producir autorreferencialidad: “Quisiera demostrar cómo los síntomas y accidentes que sufre el narrador condensan los modos en que la novela a la vez cumple y se evade del requerimiento de referencialidad que pesa sobre ella” (2009: 102).

En lo que sigue quisiéramos proponer una lectura alternativa partiendo de la presencia del número siete, que, como se habrá leído en la síntesis, es recurrente en la novela, aunque quizás no muy visible, pues al menos hasta donde hemos visto no ha sido comentada antes. Partiendo del significado simbólico tanto bíblico como general del número (Chevalier y Gheerbrant 1995: 860-865), argumentaremos que el quiste también puede leerse como una imagen positiva de lo dinámico y de la totalidad, abordando para ello la novela esencialmente en clave genérica. Después de razonar que la novela de Pauls se adscribe a un tipo particular de autoficción para el que propondremos el término de autoficción neofantástica, procederemos a una lectura alegórica de la novela que relaciona el quiste con el género autoficcional pero también con la creación novelesca en general. En los últimos apartados profundizaremos en esta lectura al avanzar algunas hipótesis de lectura que sugieren una intertextualidad con *Fils* (1977),

² Se lo ve entonces como un signo de monstruosidad, deformidad y exceso, lo cual no deja de ser lógico, en la medida en que, como argumentan los autores del libro *Excesos del cuerpo*, “la enfermedad siempre ha sido metáfora del castigo y del mal” (2009: 12).

la autoficción fundacional de Serge Doubrowsky y con "Continuidad de los parques", uno de los cuentos donde Julio Cortázar juega con las fronteras entre ficción y realidad³.

UNA AUTOFICCIÓN NEOFANTÁSTICA

Como se deduce de la sinopsis que precede, no cabe duda de que *Wasabi* ofrece a sus lectores un pacto de lectura novelesco, pacto que ya se anuncia en ciertos elementos que conforman el aparato paratextual: la portada de la edición por Anagrama (2005), que incluye un cuadro de David Hockney llamado "Hombre en la ducha en Beverly Hills", sugerente y poco realista, el título de la novela y la mención de la colección "Narrativas Hispánicas", en la que se publica, apuntan en una dirección que no es muy referencial. Al mismo tiempo, aunque el narrador-protagonista es anónimo y por lo tanto no hay identidad onomástica con el autor, diversos indicios sugieren que se trata de Alan Pauls. El más evidente es la circunstancia de que el yo está en Saint-Nazaire constantemente en contacto con Christian Bouthemy, lo cual coincide con la circunstancia genética real del libro ya que en la primavera de 1992 Bouthemy era director del MEET y anfitrión de Pauls cuando este residía allí; también coincide con la realidad el hecho de que el Bouthemy de la novela ha decidido publicar el texto del protagonista sobre *La traición de Rita Hayworth*, novela sobre la cual Pauls publicó un ensayo en 1986. A estos datos se añade el nombre así como la nacionalidad argentina de Tellas, la mujer del narrador, que lleva el apellido de la esposa real de Alan Pauls, la argentina Vivi Tellas. Ambos rasgos –identidad sugerida y género novelesco– adscriben *Wasabi* al género de la autoficción tal y como lo han definido Jacques Lecarme en 1994 y Manuel Alberca en 2007 en su estudio titulado *El pacto ambiguo*⁴.

Pero el resumen también demuestra que la ficción invade el texto de manera masiva. Así, el crecimiento imparable del quiste y la firme intención del narrador de matar a Klossowki son ingredientes que alejan la novela de aquellas autoficciones en las que "predominan los genes moleculares biográficos" (Alberca 2007: 29). Por lo tanto, *Wasabi*, lejos de provocar la vacilación interpretativa del lector sobre si la historia ocurrió de verdad o no, se acerca al polo que Vincent Colonna ha denominado "autoficción fantástica" (2004): a la par de que transgrede, como es consustancial al género de la autoficción, la última instancia

³ Por su parte, Marcelo Méndez (2008) se ha centrado de manera convincente en la intertextualidad de la novela con *Otelo* y con *Nuestra Señora de París*.

⁴ Esto supone un cambio radical en la práctica novelística de Pauls, como él mismo dijo: "antes de *Wasabi* yo tenía la impresión de que para escribir ficción había que internarse en un ecosistema muy específico, cerrado, que era el ecosistema de la literatura (o de la cultura si querés), y que había que dejar la experiencia afuera. Cuando digo la experiencia, digo la experiencia personal sobre todo, el yo, la memoria, el capital, el archivo, y así creí escribir esos primeros libros. [...] Y creo que ese sistema como de tabicación se resquebraja y empieza a hacer agua en *Wasabi* que es muy, casi escandalosamente, personal en ese sentido. Aparecen nombres propios reales, que para mí son como el tabú máximo, como el incesto. Como escritor, poner un nombre propio real ya fuera de calle o de persona era como un tabú del incesto para la cultura occidental y ahí, en esa novela, me tiré un poco a esa piletta" (Rossi 2012: 52).

realista que le quedaba por subvertir –ya que hace un uso novelesco del nombre (sobrentendido en este caso) del autor–, transgrede los principios básicos del canon realista al proponer una historia totalmente indiferente a la verosimilitud biográfica⁵.

Cabe detenernos un momento acerca en esta denominación de “autoficción fantástica” –que es utilizada también por Manuel Alberca respecto a la autoficción en lengua española (2007: 190)– teniendo en cuenta las reflexiones que surgieron sobre el fantástico en el ámbito hispánico en gran medida como respuesta ante la dificultad de incluir en el género a la obra de Julio Cortázar. En su estudio *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar* (1983), Jaime Alazraki parte de algunas de las definiciones más generalmente aceptadas y conocidas de lo fantástico –Caillois, Vax, Todorov– y de la constatación de que los cuentos de Cortázar no se conforman con ellas. En la literatura fantástica tradicional se produce una rajadura, una irrupción en la armonía causal por un acontecimiento extraño que provoca miedo o escalofríos en el lector. Al contrario, en el fantástico nuevo también llamado neofantástico –el subtítulo del ensayo de Alazraki es *Elementos para una poética de lo neofantástico*–, el suceso extraño no causa asombro en los personajes ni produce horror en el lector. Un ejemplo elocuente de ello siendo *La metamorfosis* de Kafka. Como destacó Louis Vax: “La familia de Gregorio no se pregunta si el monstruo es realmente Gregorio, si es posible que ocurran tan extraños sucesos. No se consulta al sacerdote ni al médico...; su metamorfosis no les produce asombro” (1965: 85). Y también Todorov subraya que la novela de Kafka “parte de un acontecimiento sobrenatural para darle, en el curso del texto, un aire más y más natural” (1972: 180). Al reflexionar sobre las formas que toma lo fantástico en su propia obra, Julio Cortázar llegó a una conclusión semejante: “La irrupción de lo otro ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias” (1978: 29).

En *Wasabi* pasa algo parecido: el crecimiento impresionante del quiste –que en cierto momento sirve de perchero y que en otra ocasión se convierte en sucedáneo del miembro viril– causa tan poca inquietud en el narrador como en su esposa o conocidos. Es verdad que el yo al principio de la novela está consultando a una médica pero lo hace cuando el quiste aún casi no se nota, alarmado por cierto cambio en su textura. Al contrario, cuando comienza a crecer de forma excepcional, toma nota y la cosa deja de preocuparle. En cuanto a sus conocidos, como veremos más adelante, el quiste les suscita cierta curiosidad o lo admiran desde cierto interés estético pero, salvo una clienta en una tienda, nunca se espantan u horrorizan ante un fenómeno tan sobrenatural. En este sentido, el relato de Pauls es más neofantástico que fantástico y se allega a *La metamorfosis*⁶ y a algunos cuentos de Cortázar, como el emblemático “Carta a una señorita en

⁵ Como ejemplos de una poética parecida en el ámbito hispanoamericano podemos pensar en *Cómo me hice monja* (1993) de César Aira y en *El gran vidrio* (2007) de Mario Bellatín.

⁶ Es interesante notar que el propio Pauls compara *Wasabi* con *La metamorfosis*, aunque sea a partir de otra coincidencia: “Creo, a este respecto, que *Wasabi* puede ser leída como una novela de horror, al igual que *La metamorfosis* de Kafka puede también ser leída como tal. O, digamos, como novelas donde el acontecimiento fundamental es una transformación” (en Miquel 1998: 35).

París”, donde el protagonista vomita conejos y se preocupa solo porque llegan a ser demasiado numerosos.

Según razona Alazraki, si el fantástico nuevo no sacude al lector al transgredir un orden inviolable, es porque la transgresión forma parte de un orden nuevo que escapa a la lógica racional (1983: 35). El género neofantástico surge así paralelo a los recientes descubrimientos en la ciencia que, por ejemplo, se alejan de la geometría euclidiana, de la creencia sin fisura en el conocimiento lógico o en la omnipotencia de la razón. Se trata de desarrollos que cambian la idea previa de lo que era el “orden” y la “realidad”. Ahora bien, esta circunstancia no deja de evocar las circunstancias que acompañan el auge reciente de la autoficción, que también se produce en el contexto de un cambio epistemológico fundamental: la postmodernidad y las dudas que esta implica en cuanto a la posibilidad de acceder a la verdad o aun de conocer la realidad. En este sentido y en cuanto a su contexto epistemológico, quizás incluso se podría considerar que la autoficción se encuentra en la continuación de lo neofantástico: si este parte de una nueva visión de la realidad que incluye lo irracional y lo sobrenatural, aquella supone la imposibilidad de conocer la realidad o de acceder a ella en la medida en que demuestra un profundo escepticismo acerca de la posibilidad de escribir un relato que sea una autobiografía verdadera sobre un sujeto que se pueda conocer y que sea estable. Así, tal y como la literatura neofantástica, la autoficción se relaciona con una quiebra en el poder representativo de las poéticas realistas.

El recurso principal que permite al escritor de textos neofantásticos aprehender un orden que escape a la lógica racional habitual es la metáfora (Alazraki 1983: 35). Se trata de metáforas de un tipo particular en la medida en que son sumamente ambiguas e indefinidas: no siempre es posible precisar qué base comparte lo comparado con la comparación (1983: 63). Dicho de otro modo, estas metáforas suscitan interrogantes e interpretaciones que nunca agotan el significado del texto, por lo cual los textos neofantásticos suelen ser ejemplares de la “obra abierta” en el sentido que le ha dado Umberto Eco a la expresión: “los sobreentendidos no se dan de un modo unívoco, no están garantizados por ninguna enciclopedia, no reposan sobre ningún orden del mundo” (1965: 35-36).

En la autoficción neofantástica de *Wasabi* abundan este tipo de metáforas que permiten leer el texto como una alegoría. Se trata de una alegoría sutil, fragmentada y ambigua cuya sugestión es difícil de percibir y que no se puede reducir a un sentido unívoco. A nuestro modo de ver, el quiste es la principal de las metáforas que permiten interpretarla y por esto en el apartado siguiente se procederá a una lectura alegórica de la novela partiendo de él. En tanto metáfora abierta, permite y aun invita a que se hagan lecturas distintas de ella. Incluso, sin duda, todas estas lecturas juntas no lograrán recuperar o restaurar el sentido total de la metáfora –por consiguiente, mucho menos lo pretendemos hacer en el marco de este artículo–, también porque la novela de Pauls ofrece un entramado denso de imágenes y metáforas que no es nada fácil interpretar⁷. Pero, si

⁷ Birns, Castro y Corral constatan lo mismo en relación con *El pasado*, novela posterior de Pauls:

bien complica la tarea del lector y del crítico, esta dificultad o imposibilidad no es tanto una desventaja como una riqueza, pues como dijo Alazraki con respecto a la obra de Cortázar: “En un cuento que está construido sobre las tensiones y silencios de una metáfora, restablecer el plano de la literalidad hubiera equivalido a destruir esa magia que relampaguea a lo largo de todo el cuento” (1983: 77).

EL CUERPO, EL QUISTE Y LA AUTOFICCIÓN

Al principio de la novela el narrador se encuentra en un consultorio homeopático adonde se dirigió con la esperanza de que le quitaran el quiste. Pero la médica es tajante: “la homeopatía no tiene nada para borrar el quiste; a lo sumo una pomada para impedir que crezca. De todos modos, dice, no tengo por qué preocuparme: es sólo una acumulación insignificante de grasa, sin raíz” (9). El quiste se encuentra en la piel del narrador pero carece de raíz; crece sobre su cuerpo sin que nada lo arraigue realmente en él. ¿Cómo no pensar aquí en el género de la autoficción y en muchas formas de novelas del yo, mezclas en grados y proporciones distintas de *bios* –cuerpo– y de ficción –quiste–? En *Wasabi* el cuerpo del narrador puede leerse como una metáfora de la vida del escritor mientras, según esta misma lectura, el quiste que parte de él sería el ropaje, la máscara, el disfraz, los elementos añadidos, el *striptease* al revés (Vargas Llosa), es decir, la ficción.

Distintos aspectos que tienen que ver con la forma del quiste apoyan esta lectura. Así, llama la atención que el quiste se aleje del cuerpo ya que crece a lo largo de la novela. Al principio casi no se ve: la médica lo encuentra “insignificante” (9), lo califica de “un vulgar quiste sebáceo” (10) y Bouthemy, su huésped, ni siquiera lo nota: “Mi quiste, por suerte, le había pasado inadvertido” (15). Pero rápidamente toma proporciones sobrenaturales. Es significativo que Bouthemy al final no reconozca a su amigo: cuando una persona le pregunta “si conocía a ese jorobado”, contesta: “Es la primera vez en mi vida que lo veo: pretende hacerse pasar por un autor de mi editorial” (138). Además, como ya hemos dicho, el narrador se preocupa porque el quiste tiene otra textura que la piel de su cuerpo:

... seguía adelante con su trabajo silencioso y ya tenía pocas afinidades con una alteración de la carne: al ritmo de un sostenido endurecimiento, su textura había olvidado gradualmente la suavidad de la piel y coqueteado un poco con la aspereza de la escama. (Pauls 2005: 30)

El crecimiento cuantitativo y el cambio sustancial del quiste pueden asociarse con el proceso de la creación literaria que, a medida que avanza, se aleja de la realidad referencial. Es más, algunas expresiones hacen pensar en los términos utilizados por Alberca cuando habla de la historia del género autobio-

“The references are so profuse that critics and reviewers hardly know what to do with all of them. Those allusions seem to point to different directions, multiple readings” (2013: 382).

gráfico que, al tomar la forma de la autoficción, conoce una “mutación” de la especie” (2007: 155) para convertirse en un “híbrido literario” (159)⁸.

De forma más específica, el crecimiento y el cambio de sustancia pueden referirse autorreferencialmente a lo que pasa en *Wasabi*. El tamaño inicial reducido del quiste coincide con la índole relativamente realista del principio de la novela que, en las primeras páginas, se deja leer como un relato irónico y autoirónico sobre algunas experiencias del autor en Saint-Nazaire. Pero pronto y paralelamente con el rápido crecimiento del quiste, este registro se abandona a favor de un relato de acontecimientos poco verosímiles. Lo posiblemente autobiográfico disminuye a favor de lo claramente novelesco: el quiste-texto pierde la sustancia de la carne y se distingue cada vez más de ella. Esta lectura es apoyada por la evolución del propio cuerpo, que empieza a vivir a ras del suelo. De ello se encargaron el portero de Klossowski y los asaltantes irlandeses: “Tal vez ‘cuerpo’ no sea la palabra para nombrar el ovillo mugriento que yo era cuando los zapatos del dramaturgo chino tropezaron con él” (74). A la par que el quiste crece, el cuerpo se encoge y se disocia del yo, que se refiere a él en tercera persona: “tropezaron con él”. A esto se añade que el estatus social del narrador se empequeñece porque se convierte en un mendigo hasta que lo salva su compañero chino⁹. En resumidas cuentas, el quiste crece a medida que crecen los ingredientes de ficción, el cuerpo del narrador se encoge y se aleja del yo a medida que se diluye lo estrictamente autobiográfico.

Esta figura que toma el personaje del autor en la novela recuerda los comentarios del mismo Alberca acerca de cómo se suele representar a sí mismo el autor de autoficciones contemporáneas. Las últimas tres décadas del siglo XX han visto confluír varios factores favorables al auge de la autoficción. En 1968 Roland Barthes proclama la muerte del autor: lo consideraba como una figura que expresaba la ideología egoísta del individualismo burgués y que estorbaba la libre circulación de la obra y sus significados. Aproximadamente por las mismas fechas comienza a calar más hondo la idea postmoderna de que la distinción entre el relato histórico y el relato de ficción no es tan tajante como se solía pensar antes¹⁰. Como tercer elemento contextual, Alberca apunta a la incidencia que tiene sobre los individuos la sociedad capitalista en su fase neoliberal. Aunque a menudo se exaltan las posibilidades que se dan a los individuos, los cuales tienen cada vez más acceso a productos personalizados y disfrutan de la sociedad narcisista, otros observadores más críticos, entre quienes se encuentra el propio Alberca, advierten que esta misma sociedad fragiliza a los individuos.

⁸ En este sentido el presente análisis comparte la idea que ya expresamos anteriormente (Vanden Berghe 2012) en relación con *Cómo me hice monja* de César Aira de que una novela autoficcional poco realista puede leerse como una alegoría del género de autoficción.

⁹ Recuerda al personaje autoficcional de Javier Marías, que se compara distintas veces con un mendigo en *Todas las almas* (1989). De hecho, *Wasabi* comparte otros rasgos con esta novela, como cierta tendencia digresiva, visible por ejemplo en la abundancia de los paréntesis.

¹⁰ Amícola abunda en el mismo sentido: “el éxito de la autoficción tiene que ver con la entronización de una ‘era de la sospecha’ (título de un ensayo de Nathalie Sarraute sobre la novela moderna) a partir de 1970” (2009: 192).

El que cambiemos más que antes de trabajo, residencia o familia, así razonan, no significa necesariamente que seamos más libres sino que, todo lo contrario, se debe a que el capitalismo neoliberal necesita que se incrementen la movilidad y la fragilidad sociales para poder imponerse con la mayor autoridad posible. Según el razonamiento de Alberca, la fragilidad es el precio que el individuo debe pagar por ver triunfar sus deseos de consumo personificado y por no verse sometido a una conciencia moral demasiado exigente o un compromiso social importante¹¹. A partir de la década de los setenta la autoficción se relacionaría estrechamente con estos elementos contextuales no solo por cuanto cuestiona la verdad y ficcionaliza la realidad, sino también, lo que nos interesa ahora, porque presenta figuras del autor poco heroicas cuya pequeñez propaga la idea de fragilidad del sujeto y, al mismo tiempo, da un suplemento de ficción literaria a este sujeto debilitado:

La figura del escritor pierde su carácter heroico y en consecuencia se “democratiza”, es decir, se hace más pequeña y banal. Por ejemplo, la figura del personaje escritor, que aparece con frecuencia en los relatos de estos últimos años, resulta en ocasiones la imagen de un creador improductivo y parásito, un misántropo de frágil personalidad y de autocaracterización grotesca y denigratoria. (Alberca 2007: 24)

La imagen del escritor en *Wasabi* es ejemplar de esto: estando lejos de su país de origen, que presumiblemente es Argentina, se fragiliza al quedarse varios días agonizando en una estación de metro y sobreviviendo como mendigo; su figura es además excesivamente grotesca e irónica; y es un escritor que no logra escribir nada.

EL TEXTO LITERARIO Y SUS LECTORES

Asimismo, la imagen del autor en la novela confirma la teoría de Dominique Maingueneau acerca de la paratopía creadora. En *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (2004), Maingueneau sugiere que el lugar desde el cual se enuncian los discursos filosóficos y literarios (que llama discursos constituyentes), si bien varía en el tiempo, siempre se define como una complicada y difícil negociación entre el lugar y la ausencia de lugar, como una imposibilidad de estabilizarse. Para el escritor es problemática su pertenencia a un lugar o a una función, así como a un grupo:

Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s'assigner

¹¹ La exposición de esta tesis se apoya en el ensayo de Gilles Lipovetsky *El crepúsculo del deber* (traducción española de 1994). Este contexto del consumo contemporáneo aparece de forma insistente en el relato, principalmente en la figura de Tellas, la esposa del narrador, que consume sobre todo vestidos/moda y pastillas.

une véritable "place". Localité paradoxale, paratopie, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. (Maingueneau 2004: 52-53)

Una implicación fundamental de su posición paratópica es que el escritor explota las roturas que se abren en la sociedad, presentándose como bohemio, solitario o, simplemente, distinto de alguna forma de los demás: Maingueneau lo define como el que no está en su lugar allí donde está, el que se desplaza de un lugar a otro sin arraigarse nunca de manera más o menos definitiva, el que no encuentra su lugar, el que no se acomoda. En los textos literarios la situación paratópica del escritor se manifiesta mediante embragues, una de cuyas manifestaciones pueden ser los personajes: cuantos atraviesen y crucen las fronteras trazadas entre grupos sociales, como los judíos, los aventureros, los indígenas de América, se convierten en los personajes predilectos de la ficción literaria (2004: 77).

El autorretrato del autor en *Wasabi* ilustra esta idea ya que incluye una larga serie de rasgos paratópicos: es un escritor pero no escribe; es geográficamente paratópico ya que no se encuentra a gusto en la ciudad de Saint-Nazaire; también París lo defrauda ya que allí es atacado, desaparece en el anonimato y se convierte en pordiosero, es decir que ocupa una posición socialmente paratópica; su aspecto de jorobado hace que aparezca físicamente como paratópico, lo cual es apoyado por el hecho de que su piel tiene algo del pez o del reptil (escama). Ya que la teoría de Maingueneau sobre la paratopía se aplica a todos los discursos literarios y a sus productores, la imagen del quiste también puede verse como una metáfora de la creación y de la escritura literaria en general y, por consiguiente, no solo en clave autoficcional. El crecimiento del quiste no significaría entonces solamente el aumento de lo ficticio en relación con lo referencial o la hibridez genérica de la autoficción sino también el mero desarrollo del texto literario y el trabajo de la creación en su globalidad.

Si consideramos que el quiste es una metáfora de la creación y, por lo tanto, del texto, los personajes que de alguna u otra forma se ponen a contemplarlo se convierten en lectores y, de hecho, las reacciones muy diversas ante el quiste hacen pensar en las distintas lecturas que cualquier texto puede suscitar, y más aún si es neofantástico –por proponer metáforas en esencia indeterminadas (Alazraki)– y/o autoficcional –por basarse en un pacto ambiguo (Alberca)–. El único personaje que se sobresalta por el quiste es una clienta en una tienda de ropa: "Estaba por esconderme en el probador cuando descubrí, congelada en el espejo, a la chica de ojos aterrorizados" (46). Ya hemos señalado que el "lector" Bouthemy no reconoce al narrador por causa del quiste, reacción que se entiende, pues el Christian Bouthemy real representante del MEET pidió al Alan Pauls real que escribiera un texto en el que su experiencia en Saint-Nazaire fuera reconocible para el lector. La ficción es tan dominante en comparación con la realidad que Bouthemy no sabe "leer el texto". La reacción de su colega, el dramaturgo chino, es muy diferente. Admira el espolón y el léxico que el narrador usa para hablar de su reacción ante él apoya la idea de que el quiste

puede representar el texto y la creación ya que incluye varias alusiones a lo estético:

Lo había cautivado desde el primer día; sus cuidados, que siempre fueron minuciosos, adquirirían un extraño carácter sentimental cada vez que los consagraba al espolón, como si esa anomalía no fuera la aberración ósea que era sino un prodigio del cuerpo, un milagro que alguna providencia había puesto en su camino para que él, su único devoto, lo mantuviera vivo. Su interés, en realidad, iba de lo religioso a lo estético. Siempre que llegaba a esa parte de la inspección [...], daba vueltas a mi alrededor, primero en un sentido y luego en el otro, como si él fuera mi escultor y yo su pieza. No necesitaba mirarlo para comprender que admiraba el espolón como un hallazgo artístico, y que ese apéndice ignominioso era lo que me convertía para él en una masa de piedra cincelada. (Pauls 2005: 94-95)

En el caso de la prostituta, la atracción del espolón ya no tiene un sentido estético-textual sino sexual: "La mujer cabalgaba sobre el espolón. Sacudía a un lado y a otro la cabeza y sus largos mechones de pelo negro que martirizaban como látigos mis omóplatos" (153). Quizás podamos ver en ella un guiño irónico del autor a ciertas lecturas de corte psicoanalítico que identifican el deseo por el texto con el deseo por el sexo.

KLOSSOWKI, DOUBROVSKY, *WASABI* Y *FILS*

En la historia contada en *Wasabi*, al narrador le mueven dos proyectos. El primero es escribir un texto para respetar el contrato con Bouthemmy. Sin embargo, el tema es bastante secundario en el libro y el narrador no parece preocuparse demasiado por él. El segundo, con el que se obsesiona más, es el de matar a Klossowski. En contraposición con este proyecto de muerte que fracasa, el narrador logra dar vida ya que al final de la novela su mujer le anuncia que está embarazada. Aunque a primera vista el relato parece destacar sobre todo la doble "enfermedad" del protagonista –el quiste y las narcolepsias–, por lo tanto también se refiere a la vida y a la muerte. Comentaremos estos temas a continuación a partir de los personajes de Klossowski, al que el protagonista quiere matar, y del futuro hijo, al que habrá dado vida.

Rápido en la novela, el narrador anuncia su propósito de matar a Pierre Klossowski pero en ningún momento explica por qué desea matar a alguien ni tampoco por qué la víctima escogida es el escritor-pintor famoso al que admira. Es probable que el conocimiento de la obra de Klossowski pueda contribuir a formular hipótesis pero esto supone lecturas que rebasan el marco del presente estudio, que se centra en el propio texto de Pauls¹². Este permite proponer otra hipótesis que apoya lo que hemos dicho hasta ahora a favor de una lectura alegórica de la novela en clave autoficcional. A Tellas le causa dificultad el apellido

¹² Laera piensa que el narrador elige a Klossowski porque encarna a un tipo particular de figura de escritor: "al escritor maldito, al último libertino, al escritor del goce, al modernista total que lo deja todo" (2009: 470).

de Klossowski y no lo recuerda bien. Lo llama Korovski (92) en una ocasión y en otra el propio narrador dice: "Él era Kieslowski, Korovski, Kosinski" (135). De manera paradójica, esta vacilación llama la atención sobre el propio apellido. Ahora bien, al lector que se interesa por la índole autoficcional de la novela, el apellido Klossowski no dejará de recordarle el de Serge Doubrowky, el escritor francés al que se le concede la paternidad del término de autoficción y de la práctica autoficcional contemporánea autoconsciente: los dos apellidos Doubrowky y Klossowki constan de tres sílabas de las cuales las dos últimas son fonéticamente casi idénticas. Al querer matarlo, el narrador protagonista de *Wasabi*, doble de Alan Pauls, querría perpetrar un parricidio y suplantar con su propia novela al que bautizó al género. También se puede pensar que desea deshacerse del padre de la vertiente más realista de la autoficción para reemplazarla por la fórmula más ficticia y neofantástica de la misma.

Si bien esta lectura puede parecer algo rebuscada, otro aspecto aumenta su plausibilidad. La novela autoficcional con la que Doubrovsky se aseguró su lugar definitivo en la práctica y la teoría de la autoficción se titula *Fils* (1977). Con este título *Wasabi* se relaciona como un ejemplo frente a una categoría, como un nombre propio frente a un nombre genérico. Recordemos que *Wasabi* es el nombre sugerido por Tellas al narrador para el futuro hijo de ambos. Los títulos *Fils* y *Wasabi* por lo tanto se refieren ambos a los hijos de los narradores, que son dobles de sus autores. Esta posible alusión intertitular refuerza además el sentido alegórico de "creación" que la palabra Wasabi tiene en la novela de Pauls, creación que es al menos doble: es la descendencia física del narrador, su hijo, y al mismo tiempo su producto intelectual, pues el título se refiere al propio libro. A esto se podría objetar que el wasabi debe usarse para frenar el quiste, por lo cual sería contrario y opuesto a la idea de creación, ya que hemos considerado el quiste como una metáfora del texto. Pero aquí cobra relevancia el hecho de que la médica consultada es homeopática y que la homeopatía se basa en el principio de que lo similar se cura con lo similar, que lo que causa determinados síntomas puede curar esos mismos síntomas: la creación/quiste se cura con la creación/wasabi. Señalemos aún, como bien ha visto Amato (2009), que el wasabi provoca cierto efecto afrodisíaco en el narrador y su esposa: rápido después de que Tellas lo haya probado, se da cuenta de que está preñada. Metafóricamente, Tellas representa una de las figuras de lector en el texto: se interesa por el quiste, lo estudia e incluso prueba el wasabi que se le aplica. Al mismo tiempo es la que dará vida al hijo del narrador (posiblemente por el wasabi): es un lector cuya labor de creación es resaltada. Cuanto hemos dicho hasta ahora demuestra que la novela no trata solo de deformación e imposición sino también de vida y de creación.

La recurrencia de la cifra siete a su modo contribuye a esta lectura. En el *Dictionnaire des symboles* (1995), Chevalier y Gheerbrant dedican seis páginas al siete y lo asocian ante todo con el ciclo completo, la perfección dinámica; simboliza además la totalidad del espacio y del tiempo:

Sept est le nombre, a-t-on noté d'abord, de l'achèvement cyclique et de son renouvellement. Le monde ayant été créé en six jours, Dieu chôma le septième

et en fit un jour saint: le sabbat n'est donc pas vraiment un repos extérieur à la création, mais son couronnement, son achèvement dans la perfection. C'est ce qu'évoque la semaine, durée d'un quartier lunaire. (Chevalier y Gheerbrant 1995: 860)

Es de notar que la curación del protagonista escritor por el dramaturgo chino toma siete días, lo cual coincide con el periodo del Génesis; de la misma manera las narcolepsias que aparecen parejas con el quiste duran siempre siete minutos. El narrador considera que "cada vez que yo caía en esos agujeros *perdía* siete minutos de vida" (18) pero es Tellas quien reflexiona más sobre el fenómeno y quien se pregunta si las narcolepsias le quitan o si le añaden vida, si los siete minutos deben sustraerse o sumarse:

¿Qué hacer, me decía, con esos siete minutos perdidos? Si era cierto que me faltaban, ¿había que considerarme más joven o más viejo? Si no eran sueños y tampoco un descanso, ¿por qué pensar en deducir de mi vida esa parcela de tiempo y no en ponerla a un costado como una especie de ahorro, como la reserva que, atesorada en esa dimensión en la que naufragaba al desvanecerme, alguna vez habría de reaparecer bajo la forma de una prórroga? (Pauls 2005: 22-23)

Esta reflexión junto con la presencia del siete permite que les demos a las narcolepsias el valor de una metáfora semejante al valor del quiste: se trata de imágenes de una creación que se añade a la vida cotidiana, la interrumpe o la cambia. Por último, el que la novela se divida en siete capítulos orienta la lectura en la misma dirección, sobre todo porque en el séptimo capítulo el protagonista narrador está sentado en el suelo con un libro y mirando a su esposa encinta: es como un dios que contempla satisfecho su doble obra –el libro y el hijo, *Wasabi* y *Wasabi*–, una vez terminada su labor de creación¹³.

UN ÚLTIMO DOBLE

Esta imagen del escritor sentado con un libro en los muslos, apoyado contra el pie de un sillón, no deja de evocar el cuento "Continuidad de los parques" de Cortázar: aparte de las imágenes del libro, el sillón y la mujer, también la presencia de una metalepsis hace pensar en él; contribuye al efecto de neofantástico y a la confusión entre los niveles ontológicos¹⁴. En las últimas páginas el relato va y viene entre la escena de la prostituta que cabalga sobre el "perchero" del narrador y la imagen de un doble de este que está sentado en su piso en Saint-Nazaire con un libro en las manos: "Yo (alguien con mi cara y mis gestos, alguien que era mucho más joven que yo) estaba sentado en el piso con el pie

¹³ Esta imagen del escritor como dios, junto con las referencias a lo monstruoso, acercan la figura del escritor en *Wasabi* a ciertas ideas románticas decimonónicas. Aparecen junto con otras distintas, representativas del siglo XXI, del escritor parodiado y pequeño.

¹⁴ Es curioso que esta metalepsis no haya llamado la atención de los críticos. Así Amato dice que la escena de la prostituta es "el final de la novela" (2009: 461).

del sillón a modo de respaldo, un libro abierto olvidado entre los muslos" (152)¹⁵. Esta frase sugiere que la historia narrada desde el inicio puede ser hipodiegética en vez de intradiegética, que el relato sobre el quiste, las narcolepsias, la convalecencia y la vocación de matar a Klossowski tal vez no corresponda a la vida del narrador sino a la historia del libro que está leyendo. De hecho, si consideramos que la novela de Pauls es, en tanto autoficción, una metalepsis discursiva del autor en un texto de ficción, tendríamos aquí una metalepsis dentro de la metalepsis, una especie de metalepsis en segundo grado y una *mise en abîme* de la práctica autoficcional. Tal y como en el cuento de Cortázar, esta doble metalepsis suscita numerosas preguntas en torno a la relación entre vida y literatura, preguntas que el género autoficcional evoca de por sí porque el pacto ambiguo que implica estimula que el lector indague activamente en las relaciones entre el texto y el mundo exterior. Pero al revés del cuento de Cortázar, que termina con una focalización indeterminada, en la novela de Pauls, el focalizador final es el personaje-narrador-autor del libro, que observa a su doble, el lector que a su vez observa a su esposa, Tellas, personaje que reúne la función lectora y la escritora, como hemos argumentado antes.

Por lo tanto, el último lector al que encontramos en el texto es el propio narrador, que habla de sí mismo como si fuera otro: "yo, que contemplaba a ese hombre joven, sentado en el piso, con un libro olvidado entre los muslos, como quien se compara con el retrato de un muerto" (154). Aquí no se puede dejar de pensar en la idea de que yo siempre es otro o, incluso, al propio autor de autoficción sobre el cual Alberca observa que es como si nos dijera: "Este soy yo y no soy yo, parezco yo pero no lo soy. Pero, cuidado, porque podría serlo" (2007: 129). Al mismo tiempo, la expresión "retrato de un muerto" utilizada para hablar del doble del autor en *Wasabi* evoca "La mort de l'auteur" de Barthes, ensayo importante en la formación de Alan Pauls, cuyo interés por el crítico francés es de sobra conocido¹⁶, pero ensayo también significativo para la autoficción contemporánea y para *Wasabi*, que juega con la idea de Barthes de un modo contradictorio, al destronar al autor convirtiéndolo en un personaje de ficción grotesco y, de esta manera, multiplicar aún más su figura.

OBRAS CITADAS

- Alazraki, Jaime (1983): *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid, Gredos.
- Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.

¹⁵ La diferencia de edad entre los dos yoes a su vez hace pensar en el cuento autoficcional de Borges titulado "El otro", donde un Borges dice al otro: "Lo raro es que nos parecemos, pero usted es mucho mayor, con la cabeza gris" (1985: 403).

¹⁶ Alan Pauls se interesa por la teoría en general y la introduce en sus historias, como dijo en una entrevista a Miquel Osset: "siempre pensé que se podía narrar con cualquier cosa o material, y que la teoría literaria o filosófica puede ser un material narrativo tan legítimo como la vida de alguien o su interioridad" (1998: 34).

- Amato, Mariana (2009): "Escrito desde un cuerpo: estética de la dolencia en *Wasabi* de Alan Pauls", *Estudios*, vol. 17, n.º 33, pp. 99-125.
- Amícola, José (2009): "Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)", *Olívar*, vol. 9, n.º 12, pp. 191-207. Disponible en <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3713/pr.3713.pdf>. Última visita: 28.04.11.
- Birns, Nicholas; de Castro, Juan Enrique; y Corral, Will H. (2013): *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*. Nueva York/Londres, Bloomsbury Academic.
- Borges, Jorge Luis (1985): *Ficcionario. Una antología de sus textos*. Edición, introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal. México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Chevalier, Jean, y Gheerbrant, Alain (1995): *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. París, Robert Laffont.
- Colonna, Vincent (2004): *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch, Tristam.
- Cortázar, Julio (1978): "The Present State of Fiction in Latin America". En: Jaime Alazraki e Ivar Ivask (eds.): *The Final Island*. Norman, Univ. of Oklahoma Press, pp. 28-30.
- Doubrovsky, Serge (1977): *Fils*. París, Galilée.
- Eco, Umberto (1965): *Obra abierta; forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona, Seix Barral.
- Guerrero, Javier, y Bouzaglo, Nathalie (2009): *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Kofman, Sarah (1971): "Nietzsche et la métaphore", *Poétique*, n.º 5, pp. 77-98.
- Laera, Alejandra (2009): "Monstruosa compensación. Peripecias de un escritor contemporáneo en *Wasabi* de Alan Pauls", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV n.º 227, pp. 459-474.
- Lecarme, Jacques (1994): "Autofiction: un mauvais genre?", *Autofictions & Cie. Ritm*, n.º 6, pp. 227-249.
- Maingueneau, Dominique (2004): *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. París, Armand Colin.
- Marías, Javier (1989): *Todas las almas*. Madrid, Anagrama.
- Méndez, Marcelo (2008): "Aproximación a *Wasabi*, de Alan Pauls", *Hispanamérica*, vol. III, pp. 103-108.
- Navarro, Justo (2007): "Prólogo". En: Manuel Alberca: *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 15-18.
- Osset, Miquel (1998): "La enfermedad del mundo. Entrevista a Alan Pauls", *Quimera*, n.º 167, pp. 34-38.
- Rossi, María Julia (2012): "Alan Pauls", *Hispanamérica*, n.º 123, pp. 51-59.
- Todorov, Tzvetan (1972): *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Vanden Berghe, Kristine (2012): "Retrato del autor como sujeto posmoderno y escritor autoficcional en *Cómo me hice monja* de César Aira", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 41, pp. 265-276.
- Vargas Llosa, Mario (2001): *Historia secreta de una novela*. Barcelona, Tusquets.
- Vax, Louis (1965): *El arte y la literatura fantásticos*. Buenos Aires, Eudeba.