



International institute
for philosophy and
social studies.

Pléyade

Revista de Humanidades y Ciencias Sociales

número 34 | julio - diciembre (2024)
online issn 0719-3696 / issn 0718-655x

Damián Gálvez

Introducción

Formas heterogéneas y materias dispersas: dos aproximaciones a *Pléyade*

Jaime Huenún

Intervención

Discurso de aceptación del Premio Nacional de Poesía Jorge Teillier

Ricardo Camargo

Artículos

Ernesto Laclau, un pensador político de influencia para la (nueva) izquierda chilena

Natalia Toledo

El arte callejero de la revuelta social chilena de 2019 y sus estrategias de persuasión para un nuevo texto constitucional

Fernando Pairicán

Liberación Nacional mapuche desde una perspectiva de la Historia Global: en el camino a construir un nuevo tipo de gobernabilidad 1977-1992

Carlos Casanova

Notas críticas sobre el discurso de los derechos humanos: reconocimiento y vulnerabilidad

Luis Felipe Alarcón

Lo sagrado profano: una relectura batailleana del problema del mal

Estefanía Di Meglio

Capitalismo, violencia contra las mujeres y última dictadura en Argentina. Un análisis en perspectiva feminista marxista

Hannah Grimmer

Reconciliación a toda costa. Algunas paradojas de la memoria oficial en Alemania

Alan Pauls
Damián Gálvez
Ezequiel Pascual

Entrevista

Vida, escritura y Berlín: Entrevista a Alan Pauls

Nicolás Ried

Reseñas

Nelly Richard. *Tiempos y modos: crítica, estética y política*. Santiago de Chile: Paidós, 2024. 213 pp

Bernardo Guerrero

Anita Carrasco. *El abrazo de la Anaconda. Crónica de la vida atacameña, minería y agua en los Andes*. Santiago de Chile: CIIR-Pehuén, 2023. 244 pp

Vida, escritura y Berlín: Entrevista a Alan Pauls¹

Life, Writing and Berlin: Interview with Alan Pauls

Vida, escrita e Berlim: Entrevista com Alan Pauls

Alan Pauls
ESCRITOR

Damián Gálvez
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

Ezequiel Pascual
INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

Resumen

En esta entrevista realizada en un café de Berlín en junio de 2024, Alan Pauls reflexiona sobre la relación íntima y crítica que esta ciudad europea establece para los/as escritores/as latinoamericanos/as que pasan por ella, y viceversa. En ese sentido, la conversación sugiere pensar Berlín como un objeto de escritura y un laboratorio de experimentación literaria. Asimismo, el presente diálogo permite distinguir los rasgos característicos de la escritura autobiográfica y las singularidades del diario íntimo desde un punto de vista personal. A partir de su vida actual en Alemania, el escritor argentino aborda su experiencia viviendo en el extranjero, principalmente en lo que refiere a los cambios que dicha transición migratoria ha provocado en sus últimas publicaciones. Por último, la entrevista concluye con algunos comentarios sobre el auge de las extremas derechas a nivel mundial y sus efectos en las formas de narrar el contexto social y político contemporáneo.

Palabras clave: Berlín, Alan Pauls, migración, diario íntimo, literatura latinoamericana.

1 Agradecemos a Delfina Cabrera por su ayuda en la preparación de algunas preguntas.

Abstract

In this interview conducted in a Berlin cafe in June 2024, Alan Pauls reflects on the intimate and critical relationship that this European city establishes for Latin American writers who pass through it, and vice versa. In this sense, the conversation suggests thinking of Berlin as an object of writing and a laboratory of literary experimentation. Likewise, the present dialogue makes it possible to distinguish the characteristic features of autobiographical writing and the singularities of the intimate diary from a personal point of view. Based on his current life in Germany, the Argentine writer discusses his experience living abroad, mainly with regard to the changes that this migratory transition has brought about in his latest publications. Finally, the interview concludes with some general comments on the rise of the extreme right wing worldwide and its effects on the ways of narrating the contemporary social and political context.

Keywords: Berlin, Alan Pauls, migration, diary, Latin American literature.

Resumo

Nesta entrevista realizada num cafe de Berlim, em junho de 2024, Alan Pauls reflete sobre a relação íntima e crítica que esta cidade europeia estabelece com os escritores latino-americanos que por ela passam, e vice-versa. Neste sentido, a conversa sugere pensar Berlim como um objeto de escrita e um laboratório de experimentação literária. O presente diálogo permite-nos também distinguir os traços característicos da escrita autobiográfica e as singularidades do diário pessoal de um ponto de vista pessoal. Partindo da sua vida atual na Alemanha, o escritor argentino discute a sua experiência de vida no estrangeiro, nomeadamente no que diz respeito às mudanças que esta transição migratória provocou nas suas últimas publicações. Por fim, a entrevista termina com alguns comentários gerais sobre a ascensão da extrema-direita a nível mundial e os seus efeitos nas formas de narrar o contexto social e político contemporâneo.

Palavras-Chave: Berlim, Alan Pauls, migração, diário, literatura latino-americana.

Vivir y escribir en Berlín

Damián Gálvez (D): *Querido Alan, nos gustaría comenzar esta conversación preguntándote por Berlín. Hace poco leíste una ponencia en la Universidad Católica de Chile titulada Berlín Ciudad Latente², en la que desarrollas una reflexión muy interesante respecto a la particular relación que esta ciudad europea establece para los escritores/as latinoamericanos/as que pasan y escriben sobre ella. Tomando esto en consideración, ¿qué significa para ti la experiencia de vivir y escribir sobre Berlín?*

Alan Pauls (A): Creo que escribo sobre Berlín porque es la primera ciudad, aparte de Buenos Aires, en la que tuve ganas de vivir. La primera vez que pisé Berlín, dije: “Ah, acá podría vivir”. Es cierto que es la ciudad donde había nacido mi papá y en la que había vivido mi abuela. Toda mi familia alemana era de Berlín. De hecho, esa primera vez que vine, mi papá había muerto hacía una semana. Después empecé a venir a menudo, por distintas razones, y siempre pensaba: “Efectivamente, en esta ciudad...” Así que el primer factor de atracción fue ese: Buenos Aires había encontrado una ciudad rival.

Siempre tuve la fantasía de que si venía a Berlín tenía que hacer algo con ese pasado familiar. Era como un pendiente, una deuda. Después me vine acá y me di cuenta de que no era tan fácil: tal vez el pasado familiar es más resistente de lo que pensaba, o yo no estoy verdaderamente dispuesto a encararlo, o ese tipo de proyectos de reconstrucción familiar no van con lo que soy como escritor... No sé. Lo cierto es que no pude ir mucho más allá.

Tal vez esa imposibilidad sea la misma que me impide aprender a hablar alemán. Traté de aprender siete u ocho veces, en distintos momentos de mi vida, y nunca pude superar ese punto en el que pienso: ah, estoy empezando a saber alemán... Pero me parece que la necesidad de escribir sobre Berlín tiene que ver con todos estos problemas. ¿Qué hace que establezcamos una relación de pelea íntima con Berlín? ¿Qué tiene la ciudad que lo justifique? ¿Por qué muchos escritores/as latinoamericanos/as que pasan por acá escriben libros sobre Berlín?³ Berlín como objeto de escritura ya es un género literario, y eso, al menos para mí, tiene que ver con esa relación crítica que uno tiene con la ciudad. Crítica en el sentido de luchada, forcejeada, negociada. No es una ciudad de grandes seducciones, no es amable, acogedora; más bien presenta resistencias. Si te gusta esa relación de resistencia con la ciudad, Berlín es insuperable. Esa era un poco la tesis de mi ponencia en la Universidad Católica de Chile. Entre los/as latinoamericanos/as que vivimos acá, en cualquier reunión social, dedicás los primeros quince minutos a hablar mal de Berlín: del tiempo, la gente, la burocracia, la ley, la policía, etcétera. Y después hay como un momento de silencio incómodo, y la pregunta que se impone es: ¿por qué seguimos acá? A mí me interesa la resistencia. Creo que por eso escribo sobre Berlín, para entender un poco mejor esa relación.

² *La ciudad y las palabras: Alan Pauls. Berlín Ciudad Latente* (04 de abril de 2024). Disponible en: <https://www.uc.cl/agenda/actividad/la-ciudad-y-las-palabras-alan-pauls-berlin-ciudad-latente>

³ Una genealogía breve de escritores/as latinoamericanos/as que han publicado crónicas, memorias, diarios, ensayos, cuentos o novelas sobre Berlín: Domingo Faustino Sarmiento, Lucio V. Mancilla, Fabio Morabito, Antonio Skármeta, Luis Chávez, Mercedes Halfon, Esther Andradí, Julio Ramón Ribeyro y Washington Cucurto.

Ezequiel Pascual (E): *A pesar de los avances tecnológicos que nos permiten mantener contacto a la distancia, la experiencia de la migración produce casi irremediabilmente una reconfiguración de redes. ¿Cómo crees que afecta eso en la vida de un escritor y cómo te afecta a ti? ¿Acaso encontraste en Berlín lecturas o prácticas que no hubieras tenido en Argentina?*

A: Para mí la experiencia Berlín es una experiencia de aislamiento. Viniendo aquí no es que haya cortado la relación con Argentina, pero hubo un cierto retiro. Que se siente cuando uno vuelve. Nadie te cierra las puertas, pero tu lugar ahí ha quedado afectado. Supongo que yo buscaba un poco eso cuando vine a Berlín: cierta distancia, ver las cosas desde afuera. Me acuerdo el placer que me daba, apenas llegado, el silencio de la ciudad. Ese aislamiento buscaba. Incluso el aislamiento de estar en medio de una lengua desconocida. Y muy pronto pasé de eso al redescubrimiento, o descubrimiento a secas —dada la dificultad que los argentinos siempre tuvimos con el asunto—, de mi “latinoamericanidad”. Y para mí, en ese sentido, fue muy importante el taller de escritura⁴. Rápidamente mi vida cotidiana se armó en una comunidad hispanohablante, y eso para mí es una novedad total. Aquí mis mejores amigos son latinoamericanos o son “mixtos”. Esa también fue una novedad para mí: el mundo mixto, el mundo germano-X, germano-mexicano, germano-peruano, germano-chileno...

Yo llegué a Berlín con una beca del DAAD⁵. Mi transición migratoria fue muy comfortable. Por un año tuve la vida resuelta, quizás como nunca antes en mi vida. Y eso también tiene que ver con Berlín. Las becas estilo DAAD son un invento de los años sesenta, cuando Alemania occidental, en plena Guerra Fría, buscaba reclutar intelectuales occidentales para competir con el fantasma comunista... Las becas son pases mágicos VIP, muy sutiles. Vivís en casas de 180 m², entre muebles estrafalarios, con camas de 2,50 por 2,50 de hace ochenta años, que crujen, y pisos de roble increíbles... Muy a la Berlín: un confort particular, poco funcional, en el que la historia está siempre presente. Y a la vez estás como en otro plano: hay doble ventana en toda la casa, uno no escucha nada. En ese sentido funciona un poco como una especie de clínica de rehabilitación. El año en que llegué, mientras escribía *La mitad fantasma*, escuchaba literalmente a las moscas volar, pero no a las de mi habitación sino a las de la cocina. Como si el paraíso y el psiquiátrico se juntaran. Algo muy interesante, y muy perturbador. Además, yo me fui [de Buenos Aires] en un momento particular, en medio de un cambio de editorial. Me estaba pasando de Anagrama a Penguin Random House (PRH). En ese sentido, el *timing* de la mudanza a Berlín no fue de los mejores. Mis libros se reeditaban, mi nueva novela aparecía en PRH y yo me iba de Argentina. El mundo editorial exige cada vez más que los escritores estén presentes, acompañando a sus libros. En ese sentido quizá no fue un buen movimiento.

Berlín ahora es como un ecosistema nuevo, que me permite aislarme y concentrarme. Pero también fueron cinco años raros, con tres de pandemia en el medio. Eso también afectó mucho la relación con la ciudad, la experiencia de aislamiento. Y también es cierto que en Buenos Aires yo nunca fui un escritor muy “social”. Era alguien a quien le gustaba hacer su trabajo en cierta soledad y después, en todo caso, salir... Acá el impulso de entrar en alguna red vino con los grupos, con los talleres. Sobre todo en la pandemia, para mí y también para los integrantes del taller, el grupo era como la célula básica de

⁴ En el 2020, Alan Pauls comenzó, por primera vez en su vida, a brindar talleres de escritura en castellano. Uno de los autores de esta entrevista asistió (y continúa asistiendo).

⁵ Deutscher Akademischer Austauschdienst (Servicio Alemán de Intercambio Académico).

una vida social posible. Era lo único que persistía cuando todo estaba discontinuado. Era un tipo de red que se establecía como una cierta práctica de enseñanza, una transmisión de algo. Pensándolo ahora, me hace acordar al papel que jugaron para mí los grupos de estudios en Argentina durante la dictadura militar: la famosa “universidad de las catacumbas”.

Algo del aislamiento cambió hace seis o siete meses, cuando [Javier] Milei llega al poder y genera en mí una especie de adicción respecto de lo que sucede en Argentina. Nunca antes me había pasado en estos cinco años. De hecho, escribí cuatro artículos sobre Milei para medios europeos, y eso cambia un poco la cosa. Una cosa es sentirse aislado aquí en Berlín, sabiendo que Argentina sigue siendo Argentina, el desastre de siempre, y otra cosa estar acá mientras Argentina entra en esta cosa nueva, aterradora.

D: *Ciertamente, no solo los escritores latinoamericanos han escrito sobre Berlín, sino también escritores como Benjamin, Brecht o Kafka. Luego de cinco años viviendo en Berlín, ¿cómo ha cambiado tú relación con la literatura en lengua alemana?*

A: Desde que estoy en Berlín dejé de leer literatura alemana. Llegué al original y me desentendí de las representaciones. Pero sigue pesando sobre mí la visión de Berlín de Walter Benjamin, sobre todo el libro *Infancia en Berlín*, uno de los más hermosos que escribió. Aunque es sobre un Berlín completamente mitológico. Creo que en la ponencia de Chile mencionaba la plaza Walter Benjamin que está en Charlottenburg. El otro día fuimos a verla y mi hija Rita dijo: “Se podrían haber esmerado un poco más, ¿no?” Es una plaza seca, una explanada bestial de piedra. Una intervención arquitectónico-urbanística muy moderna, pero la relacionás con Benjamin y no sale nada. Es como una especie de reescritura radical de Benjamin, casi un borramiento. Y encima en la plaza hay una placa con una cita de Ezra Pound sobre la usura. Raro, ¿no? Homenajean con una plaza a un escritor alemán judío, que se mata huyendo del nazismo, ¿y le ponen una placa con unos versos de un poeta como Pound? Eso es Berlín, esa especie de disparate. ¿A quién se le ocurrió la idea? ¿Es una idea *dialéctica*: Benjamín-Pound en una explanada de piedra? Uno ve ahí qué hace una ciudad con su pasado. Berlín está todo el tiempo haciendo cosas con su pasado: encubriéndolo o borrándolo muchas veces, pero también poniéndolo al desnudo.

E: *Respecto al vínculo entre ciudad y escritura que señalamos al comienzo, también mencionas que en tu última novela, La mitad fantasma⁶ –que, si no me equivoco, marca la primera que escribiste fuera de Argentina– algo de tu escritura se cerró. Al mismo tiempo, releendo, también parece un texto en el que algo ya se ha abierto, me parece un texto más “globalizado” con gran presencia de un léxico digital anglosajón, que está presente ya desde el inicio, en el epígrafe. ¿Es algo que te interesaba desde antes o surgió más bien a partir de tu experiencia en Berlín?*

A: Yo creo que ya estaba. Por ejemplo en *Wasabi*, que es una novela de 1994, hay un escritor argentino que es invitado a pasar un tiempo en una residencia en Saint-Nazaire, un puerto de Francia. A principios de los años noventa, las residencias de escritores no era tan comunes como ahora. La de Saint-Nazaire fue una de las primeras. Ya entonces me interesaba la clase de “sujeto internacional” en que se estaban convirtiendo los

6 Alan Pauls, *La mitad fantasma* (Buenos Aires: Random House, 2021).

escritores. Por supuesto, no veía el fenómeno que llegaría a ser. A principios de los noventa, la única manera de ser internacional, al menos para un escritor latinoamericano, era hacer una carrera académica. El caso de Tomás Eloy Martínez o Ricardo Piglia, que podían tener “vidas internacionales” en ese sentido. En vez de residencias eran becas. Podías vivir enganchando una beca con otra, yendo de Houston a Maryland, después a Duke... En algún momento eso pasa del mundo académico al mundo de la escritura literaria y empiezan a aparecer estas redes de residencias, los festivales literarios, y ahí cambia la lógica. No cambia para el escritor que tiene éxito, porque esos (Cortázar, Fuentes, García Márquez) viajaban siempre. Pero sí para el escritor en general, que ya no necesita ser exitoso para viajar.

Con *La mitad fantasma* es la primera vez que escribo ficción sobre Berlín. Es cierto, como decís, que hay una mitad que transcurre afuera, en ese ningún lugar nómada donde viven los *house sitters*. Una cosa para mí medio inconcebible, mucho más radical que una residencia, porque son personas que viven así, en casas de otros, y no tienen un lugar a donde volver. Eso es el futuro. De hecho, en el capítulo de *La Mitad Fantasma* que transcurre en Berlín, el personaje se mueve porque quiere ver el lugar donde está Carla con sus propios ojos. Quiere estar presente en ese lugar. Y la sensación que tuve al terminar el libro fue que ese capítulo (donde se suponía que yo escribiría sobre mi nueva ciudad de residencia) despliega una especie de realidad virtual. Como si Savoy contara ahí lo que ve o vive con un casco de realidad virtual. La primera persona, los cambios de perspectiva, todo remitía a una especie de cámara subjetiva trabajada por la realidad virtual. Y por ahí eso es lo que pasa: se vive en otro lugar, y en vez de la ciudad real ves otra cosa. Uno cree que al emigrar va a tener la experiencia real de una ciudad, porque es una ciudad nueva y la vas a ver sin los automatismos con los que veías a tu ciudad de siempre, y esa novedad se va a imponer en su desnudez de experiencia real. Y quizá no sea así.

Diario íntimo y escritura autobiográfica

D: *Hablemos un poco sobre el diario íntimo y la escritura autobiográfica. De acuerdo con Ricardo Piglia “no hay otra cosa que pueda definir un diario, no es el material autobiográfico, no es la confesión íntima, ni siquiera es el registro de la vida de una persona, lo define, sencillamente, que lo escrito se ordene por los días de la semana y los meses del año”. Desde tu punto de vista, ¿cuáles son los rasgos distintivos del género y cómo se escribe el diario íntimo?*

A: Estoy de acuerdo: lo que define al diario íntimo es cierto ritmo, una regularidad, el carácter de disciplina que tiene el género. En el sentido de auto-imposición de un régimen, una especie de dieta, y disciplina también en sentido filosófico, como de trabajo sobre sí. El diario es el único género que obliga al que lo practica a una disciplina. No se puede escribir un diario si no escribís con una cierta regularidad, una cierta obligación. Es un poco el equivalente escrito de regar todos los días una misma planta, o de ciertas prácticas orientales. Una autodisciplina. Escribir un diario todos los días es trabajarse a sí mismo, como meditar o hacer yoga. Por eso el diario es un género interesante para cualquiera que quiera escribir. Matás dos pájaros de un tiro: uno, tenés el material; escribís “lo que te pasa”, “lo que viviste”, “lo que leíste o escuchaste ese día”; dos, *tenés*

que escribir, no esperarás a tener una idea genial, una historia, un plan de novela o de libro de cuentos: escribir como hacer gimnasia. Ese es el valor metodológico del diario, y no todos los géneros lo tienen. Si vos decís: “quiero escribir una novela”, no hay nada en el género novela que te imponga “naturalmente” escribir todos los días una página.

Otra cuestión relevante es que en el diario todo puede estar al mismo nivel: no hay jerarquías de significación. La famosa cita del diario de Kafka: “Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Tarde, escuela de natación”. Es obvio que para Kafka no era lo mismo ir a nadar que saber que estalló la guerra en Europa. Sin embargo, el diario como práctica y como género lo exige de tener que dedicarle cuatro páginas al estallido de la guerra y una línea a la piscina. En la inmanencia del diario, todos los sucesos, del orden y la relevancia que sean, sean históricos o privados, son libres e iguales. Impera una suerte de democracia de los contenidos, los materiales, las significaciones. Eso también es un punto a favor del diario: hacer tabula rasa de lo que uno cree que es importante y lo que no, lo histórico y lo personal, lo que vale la pena y lo irrelevante, etcétera. A mí me gusta mucho ese aplanamiento.

Para mí, el diario siempre fue –esto está en la línea de lo que dice Ricardo (Piglia)– no un lugar de expresión de subjetividad o de confesión sino un espacio de práctica de sí, de experimentación consigo mismo. En los diarios los escritores nunca se presentan como son, ni siquiera en casos extremos, confesionales, como el de Cheever. Lo que hacen es trabajar con identidades posibles, no con identidades secretas. Si hay una verdad en el diario, no es la verdad de lo que el escritor nunca se animó a confesar; es la de todas las máscaras, alter egos, heterónimos y seudónimos con que el escritor juega o que explora. Desde ese punto de vista, el diario sería casi lo contrario de un lugar de verdad. Sería el lugar donde el escritor experimenta con simulacros, identidades falsas, posibilidades subjetivas, etcétera. Gombrowicz sería el caso paradigmático. Gombrowicz dice: “Lunes yo, martes yo, miércoles yo...” Y ves el diario y es la farsa total: el yo como instancia farsesca. Hay otro texto que se publicó póstumo, muy interesante, que se llama *Cronos*, y era la libreta en la que Gombrowicz iba anotando lo que hacía a diario de manera desnuda, totalmente seca, casi sin llegar a la frase. Y ahí aparecen cosas más privadas. La diferencia entre el diario y *Cronos* es que *Cronos* es casi ilegible; no es literatura, es como el hueso del diario: enigmático pero ilegible.

D: Hay una gran cantidad de diarios íntimos publicados de manera póstuma, es decir, son textos que, en determinados casos, no están pensados para que puedan ser leídos por nadie más aparte de quien los escribe. Ejemplos abundan: Kafka, Woolf, Plath, Pavese, Pizarnik, Arguedas. Curiosamente, todos/as los escritores señalados –excluyendo a Kafka– se quitaron la vida y dejaron en sus diarios anotaciones sobre la posibilidad de darse la muerte. ¿Cómo ves tú esa relación entre diario y suicidio?

A: No había pensado en la relación entre diario y suicidio, pero sí entre diario y enfermedad. A menudo los diarios de escritores son registros de una cierta enfermedad, un padecimiento (y agregaría a Katherine Mansfield a la lista). Tal vez la instancia suicidio propone una “solución” para el problema ontológico por excelencia del diario, que es cómo ponerle punto final. Teóricamente, el escritor es el único que *no* puede poner punto final a su diario, porque el diario es coextensivo de la vida. El suicidio sería una manera de ponerles punto final a las dos cosas.

Ahora estoy terminando de leer los diarios de Virginia Woolf –cinco largos tomos–, y me parece que ahí es mucho más importante la enfermedad que el suicidio. El diario es el lugar donde Woolf va pensando su enfermedad, y uno puede ver cómo pasa de pensarla como el fardo, el karma insoportable con el que carga, a pensarla como condición *sine qua non* de su escritura. Pasa de decir: “No soporto más esto” a decir: “Sin esto no sé si podría escribir”. El diario sería el registro del proceso por el cual Woolf se reapropia de su enfermedad para convertirla en una condición de posibilidad de escritura. El problema de la depresión como condición de posibilidad de la escritura es que cada estancia en el infierno depresivo le cuesta una libra de carne, y llega un momento en que Woolf se queda sin carne. El cuerpo ya no da. Pero en términos de “vitalidad literaria” hay una relación totalmente íntima con la depresión.

Así que primero está la relación con la enfermedad (los diarios de escritores como seguimiento, historial clínico de una enfermedad), y después el hecho de que esas clínicas de enfermedad que son los diarios van casi siempre en esa misma dirección: dejar de sufrir o de ser víctimas para entender hasta qué punto la enfermedad (tuberculosis en Mansfield y Kafka, el alcoholismo en Cheever, depresión en Woolf, etcétera) es la condición que un escritor se da para hacer lo que quiere hacer, aun a riesgo de perder la vida en eso. En ese sentido, el suicidio sería el único signo de puntuación con el cual se pueden resolver dos imposibilidades: i) terminar el diario y ii) terminar la vida —sin que sobre nada en ninguno de los dos lados. El problema de la relación entre el diario y la vida es que siempre hay algo que va a sobrar. O sobra en el diario, o sobra en la vida.

E: *En relación a las escrituras que podríamos denominar biográficas, señala en el texto El arte de vivir en arte⁸ la necesidad de poner atención a lo que llamas las “posibilidades de existencia” en una vida, es decir, aquellos acontecimientos que son importantes justamente porque no sucedieron. ¿Podrías hablarnos un poco de esta idea y también si identificas algunos acontecimientos de esa índole en tu propia biografía?*

A: Las vidas no vividas... Mi biografía es muy aburrida. Es una vida en un único eje: escribir. Me interesó desde muy temprano y nunca dejé de hacerlo, y nunca hice realmente otra cosa. Mi vida no vivida fue una vida académica en Estados Unidos, no explorar el Amazonas. Yo tenía 26 años y todo listo para irme con mi mujer de entonces a Bloomington, en Indiana, yo a hacer un master en literatura, ella a estudiar piano. Tenía todo: el Toefl, trabajo en la universidad, todo. No estaba muy convencido de hacerlo, pero decía: bueno, si no funciona volveremos. Pero un mes antes de viajar cancelamos todo. A veces veo a mis viejos amigos de Letras, veo las vidas que tuvieron (varios llegaron a *chairs* de departamentos en grandes universidades americanas) y me da un poco de envidia. La academia funcionó para ellos como un techo, y yo me veo ahora como medio a la intemperie, como si haber elegido ser escritor fuera haber elegido vivir a la intemperie. Escribir tiene esos dos sentidos: por un lado es una flecha continua, que genera una vida monótona, si se quiere, porque es escribir y escribir; y por otro es raro, porque es una flecha que va hacia adelante y no puedo desviar, y no proporciona ningún cobijo, ni en términos materiales ni artísticos, porque: ¿y si lo que escribo es una mierda? ¿Y si no se entiende para nada? ¿Y si no lo va a leer nadie? No hay ninguna garantía, no la hay hoy como no la hubo hace 40 años. Eso es muy raro. En

8 Alan Pauls, “El arte de vivir en el arte”, en *Temas sueltos* (Santiago: Editorial Universidad Diego Portales), 184.

un punto, la imagen que tengo de mí mismo es la de alguien que está engrillado a un escritorio escribiendo. Una criaturita kafkiana.

E: ¿Y crees que esa intemperie tiene algún efecto literario en lo que escribis?

A: Supongo que sí, porque hay algo de mi escritura que tiene que ver con eso. Con dar vueltas alrededor de lo mismo. Quizás ahora esté apareciendo algo diferente. Sería el primer efecto de Berlín sobre mi trabajo. No entiendo muy bien en qué dirección va, y no estoy seguro de que no vaya a la catástrofe. Pero me reconforta que me cueste un poco reconocer eso que pasa en lo que estoy escribiendo. Lo que yo hago tiene que ver con pensar, dar vueltas, interesarme por las grietas, los efectos secundarios de las cosas, las incertidumbres, las paradojas. Todo eso debe tener que ver con la intemperie.

D: A propósito de los programas de escritura creativa que hay en muchas universidades del mundo, ¿cómo ves esa relación –a veces conflictiva– entre creación literaria y academia universitaria?

A: Es un fenómeno que tiene ya unas décadas y va en aumento. Hay que pensar que la idea de la “escritura creativa” es un invento norteamericano y universitario: el modelo es el *workshop* de Iowa, que es uno de los más antiguos, creo que de 1920 o 25, tiene casi cien años. La ideología de la escritura creativa es universitaria, por un lado, y por otro está ligada una industria editorial muy poderosa, que necesitaba alimento constante. Los programas de escritura creativa nacieron para abastecer a la industria editorial norteamericana, lo que explica, creo, los principios del dogma de la *creative writing*: eficacia, economía, equilibrio, relación fuerte con la demanda. En cuanto a la relación entre escritura y academia, me parece que el problema es que es una relación de puro compromiso institucional, que no suele involucrar al deseo. Escribir *papers*, tesis, etcétera, es escribir sin deseo. Al incorporarse a la universidad (al menos en Argentina, donde los talleres literarios siempre fueron informales, alternativos), lo que hace la *creative writing* es proponer técnicas, recursos, cierto método para reinyectarle un poco de deseo a la escritura. Y a la vez quizá permita que los pobres estudiantes, hartos de escribir sin deseo, puedan experimentar, cambiar de formas, ser más libres con el lenguaje.

Yo tuve una vida académica corta pero muy intensa, que reivindicó siempre. No me gusta la ideología antiuniversitaria que dice que la universidad (el saber, el pensamiento, etcétera) liquida la imaginación, la invención literaria. Es una tradición muy fuerte entre los escritores, muy ligada a una tradición antiintelectual general. Pero es cierto que no escribí tesis, no tuve ese tipo de pesadillas. Para mí la academia nunca fue un freno, ni una voluntad despótica. De hecho hice crítica, trabajé en crítica, escribo ensayos sobre literatura, y siempre me sentí muy libre para escribir, y la academia siempre funcionó como un combustible genial. No veo ninguna incompatibilidad entre pensar la literatura y escribirla.

A la vez siempre fui periodista. Elegí ese camino sabiendo que el periodismo *a priori* no era algo que me interesara particularmente. No creía demasiado en la información, ni en la actualidad, ni en la “agenda periodística”, y creo mucho menos hoy en día. Pero trabajé en *Página/12*, que es un periódico tradicional que siempre me dejó hacer lo

que quisiera, y con el que durante un buen tiempo tuve afinidades políticas generales. A *Página/12* le interesaban los escritores *como escritores*, no como a *Clarín*, que los contrataba para triturarlos y tenerlos cuarenta años languideciendo en la redacción. Yo entré a *Página/12* diciendo: “Esto es lo que yo puedo ofrecerles. Pero no me saquen de acá porque todos la vamos a pasar mal, va a ser una pérdida de tiempo para todos”. Y me parece que entendieron. Lo más antinatural que tuve que hacer fue escribir de un día para otro la necrológica de William Burroughs para el cuerpo principal del diario (yo escribía y editaba principalmente en suplementos). Eso, por ejemplo, me aterrizzaba: “Se murió Bioy Casares, tenés que escribir 80 líneas y tiene que salir ya, ahora!”

La traducción y la marca del editor

E: *Según hemos sabido, tu próximo proyecto gira alrededor de biógrafos. ¿Podrías hablarnos un poco del texto venidero y también acerca de qué se siente distanciarse del español viviendo en el extranjero?*

A: Me parece que mi lengua cambió, hay menos fascinación por la sintaxis arborescente, todo es más duro. Es más importante “lo que pasa”. Y pasan muchas cosas, no necesariamente muy importantes, pero siempre en planos muy diferentes y al mismo tiempo. Lo que pasa en la biografía que escribe un personaje pasa también en la vida del biografiado, y pasa también en la vida de un lector de la biografía, y también en la de uno de los informantes que participaron de la biografía... Hay un trabajo sobre los hechos, sobre los acontecimientos, que antes no me atraía tanto, o no tanto como todo lo que producen los acontecimientos, efectos, elaboraciones, recuerdos, recuerdos falsos... Ahora hay litigio alrededor de lo que pasa. Los hechos suscitan diferendos, muchas veces porque están alimentados por pasiones bajísimas. Todo esto sucede en un mundo bastante canallasco, de depredadores medio ridículos pero voraces, que están comprometidos en internas salvajes. Seguir todo esto me plantea unos desafíos tremendos, porque no sé bien cómo se hace. Por eso hice el taller de “no saber” que dio Pablo Katchadjian⁹ cuando estuvo por Berlín. Cuando siempre escribiste sobre los efectos de los hechos, no sobre los hechos, y estás escribiendo una novela en la que es muy importante lo que pasa, estás todo el tiempo en una posición de no saber. Entonces, ¿cómo hacés? ¿Tratás de convertirte en un maestro de los hechos? ¿O le das lugar a ese no saber como parte de la estrategia con la que encarás las oscuridades del proyecto? Yo no quiero ser un maestro de los hechos. Me gustaría preservar el carácter desestabilizador, de “desaprendizaje”, que tiene la novela para mi trabajo. Que se vea hasta qué punto los hechos son criaturas extrañas.

En realidad, la novelita creo que salió de una frase de McKenzie Wark¹⁰, algo así como: “Spinoza, a quien conocimos en el capítulo 4...” La novela empieza así: “Bernal a quien conocimos en el capítulo 12...” Pensé: qué lindo conocer a alguien en un capítulo de libro. Me pareció muy extraña para un ensayo de filosofía, y la vi como la primera frase de una novela. Y ahí empecé.

⁹ Pablo Katchadjian brindó un taller titulado “Cómo no saber nada: Un taller de escritura”, los días 18 y 19 de Mayo del 2024 en la librería Bartleby and Co de Berlín.

¹⁰ McKenzie Wark, *General Intellects: Twenty-One Thinkers for the Twenty-First Century* (Londres-Nueva York: Verso Books, 2017).

E: *¿Y cuándo decís novelita, tiene que ver con la extensión?*

A: Sí, unas doscientas páginas. Es importante cierta concisión en un relato donde pasan tantas cosas, y sobre todo cosas que pasan y no tienen continuidad, cosas que pasan como al pasar, al final de una frase, y a las que la novela no piensa volver. Está llena de ramas truncas la novela.

D: *En tus ensayos, como en Fallar otra vez¹¹, detectamos un interés por la errata, la escritura imperfecta, la corrección y la sobreescritura. Según tu opinión, ¿qué simboliza esa marca del error, ese rastro no deseado en la historia de la literatura?*

A: Esa conferencia salió de mis primeras experiencias con los talleres, cuando empecé a hacerme una idea de los ideales, las imágenes, las fantasías que circulan alrededor de escribir, escribir bien, ser escritor, etcétera. Es un ensayito centrado en la práctica de escribir, el lugar del error y la falla en esa práctica. Me pareció que había que dar un poco de pelea en el campo del *creative writing*, que era un poco lo que ya estaba haciendo en los talleres. Trabajar la cuestión del error o el no saber como centros de la experiencia de escribir, no como carencias de las que hubiera que alejarse. Porque ¿qué es aprender a escribir? ¿Es pasar de no saber a saber o es profundizar lo que no se sabe, profundizar el error?

El arte contemporáneo —el arte en general— tiene mucho más clara la importancia del error que la literatura, quizás porque la literatura está ligada a la lengua y la lengua es, como decía Barthes, fascista, en el sentido de que obliga a decir y a decir bien. Sería ridículo buscar correctores de estilo o editores en el arte contemporáneo, y sin embargo son figuras clásicas de la industria editorial. En el arte no existe la instancia de la corrección. Me pareció que había que pensar eso y pensarlo en escritores “irreprochables” como Proust, Beckett o Knausgaard, que tienen una relación muy productiva con la incorrección, la imperfección, incluso la no-literatura. La idea general es que enseñar o aprender a escribir no tiene que ver con mejorar, colmar agujeros, sino más bien con investigar qué clase de agujero te interesa para ir a fondo con eso. Y ese agujero hay que pensarlo un poco cuando uno escribe. Creo que esos grandes escritores pensaron básicamente esos agujeros.

Uno podría hacer la historia de la gran literatura del siglo XX —literatura consagrada, reconocida, canonizada— como una literatura que se dedicó a explorar y radicalizar decisiones que el gusto o las convenciones literarias de la época consideraron catastróficas. Robbe-Grillet y el objetivismo serían gente que no sabía narrar, no sabía contar acciones o secuencias de acciones como las cuenta, por ejemplo, una novela policial o de aventuras. Lo único que sabían era percibir y describir. El escritor: qué hay en mi escritorio, voy a describir *todo* mi escritorio. Hay una relación entre la potencia de lo que inventaron los objetivistas y su impotencia para contar a la manera tradicional. ¿Cómo corregían Proust y Joyce, por ejemplo? Cuando recibían las galeras de sus textos, lo que hacían era aumentarlos: Proust tapizaba sus galeras con las *paperoles* donde agregaba textos y Joyce multiplicaba la extensión de sus páginas. Corregir no era higienizar un texto excesivo, ni recortarlo, ni quitarle la rebarba, sino acrecentar lo que sobra: más, más, más. Quizás escribir sea producir sobras. Ahí ya me

11 Alan Pauls, *Fallar otra vez* (Ciudad de México: Gris Tormenta, 2022).

parece que uno puede empezar a pensar de otra manera muchas cosas importantes a la hora de escribir, lejos de la idea de que escribir es satisfacer, ejecutar bien, un cierto modelo de economía, equilibrio, eficacia. Escribir sería más bien emprender una cierta aventura, aceptar gozosamente cierta intemperie, en el sentido de no tener muy claro si lo que estoy haciendo está bien o está mal. Me parece que vale más la pena meterse en esa camisa de once varas que en la de cómo hago para escribir historias redondas o que mis personajes dialoguen como en el cine, ideales de un buen hacer que viene del modelo americano de escritura creativa.

D: *En una clase dictada en la Universidad de Columbia, Estados Unidos, Borges cita a Alfonso Reyes para referirse al proceso de publicación de un libro¹². A su juicio, el escritor, una vez finalizado el texto, debe mantener una distancia con lo fabricado, luego corregirlo un par de veces y después publicarlo para así poder avanzar con otros proyectos. Desde otro ángulo tenemos el modelo Flaubert, por decirlo así, cuya tesis se expresa en una formulación que el novelista francés solía repetir: “la prosa nunca está terminada”¹³. Basado sobre estas ideas, ¿cuál es tú aproximación a la corrección de textos? ¿Te ubicarías en la propuesta de Borges o en la de Flaubert?*

A: No tengo una política general. Me parece que la instancia de la corrección tiene mucho que ver en el tipo de proyecto en el que uno está, con el modo en que se escribió, en qué estado se escribió, en cuánto tiempo se escribió. Tiene mucho que ver también en cómo uno cambia a medida en que va avanzando en el proyecto (sobre todo en proyectos que son largos). A mí en general un proyecto no me lleva menos de dos años, y en dos años pasan muchas cosas. Uno no es el mismo cuando empieza y cuando termina. Hasta *La Mitad Fantasma* yo escribía muy lentamente, pero corregía muy poco. Editaba muy poco. Lo que hacía a lo sumo era eliminar bloques enteros de textos, a veces capítulos, y quizás cambiar órdenes. Pero no había correcciones ni de estilo ni de prosa. Todo eso lo hacía en la cabeza, antes de escribir. A partir de *La Mitad Fantasma* empecé a trabajar con la idea de que hay que escribir y después ver. Una mezcla de confianza y política kamikaze. Confío en que horrible no va a ser. Y si es desatinado, qué sé yo, veremos. Ahora estoy un poco en esa fase. Pero no diría que tengo una postura.

Borges es un farsante, porque cada vez que reeditaba un libro le hacía toda clase de intervenciones. Sobre todo con la poesía: no hay dos ediciones de poesía de Borges que sean iguales, y me parece que reeditaba mucho en función de su presente como escritor. Decía: bueno, qué pienso yo de la literatura hoy y cómo lo que escribí entonces encaja o no con lo que pienso de la literatura –y cuando digo la literatura digo el estilo, la poética, los enemigos literarios, etcétera–, y si no encaja entonces lo toco. Para Borges, ninguna corrección se hace en nombre de los grandes valores de la literatura; se hace en nombre del pequeño, a veces mezquino, estratégico presente desde el cual un escritor lee su propia obra. Yo en general no toco los libros. Me gusta que conserven un costado documental, en el sentido de que si hay un error, ese error forma parte del libro y está ligado al contexto en que el libro se escribió. No voy a hacer de cuenta, para los que lean esta edición, que yo sabía eso que no sabía. No, que quede ahí. En un momento hay que poner un punto final (sin suicidarse), y lo que quedó sin resolver en ese libro eventualmente se resolverá en el libro siguiente. Básicamente, la tesis de *Fallar otra vez*

¹² Jorge Luis Borges, *El aprendizaje del escritor* (Barcelona: De Bolsillo, 2020).

¹³ Sobre esta postura de Flaubert respecto a la corrección textual, consultar el libro de Manuel Rojas *La prosa nunca está terminada* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013).

es tomar la corrección como más escritura. Corregir no es adaptar lo que escribiste a un buen modelo, no es suprimir las impurezas. Es seguir escribiendo: insistir con el deseo de escribir que te llevó a escribir eso, bien o mal.

E: *Fogwill encontró en Vivir Afuera*¹⁴ un estilo narrativo que relacionas con Balzac para poder contar los años noventa en Argentina. Hoy vivimos el auge de las extremas derechas a nivel mundial: ¿quiénes están contando hoy en día este contexto social? ¿Qué sucede en otras disciplinas?

A: No tengo un plano general de la actualidad, pero siempre pienso en Michel Houellebecq, un escritor con el que tengo una relación tensa, muy problemática, pero que vio muy bien los últimos 30 años del planeta, en el sentido de las pesadillas por venir y también de cierto estado de cosas –político, cultural, social, de civilización– en el que esas pesadillas pueden arraigar. Milei, Meloni, migrantes, tinder, *social media*, imposibilidad total de articular una respuesta progresista al horror de la indiferencia política o de la ofensiva (neo)fascista. Quizás porque muchas de las cosas que pasan hoy me resuenan en un plano donde nunca antes me habían resonado, que es el plano de la civilización. Cuando venían con el discurso de la civilización, yo decía: pero ¿civilización qué es? ¿El primer mundo? ¿El tercer mundo? ¿Los países ricos? ¿Los países pobres? ¿Los anglófonos? ¿Los hispanohablantes? Necesitaba distinciones.

Ahora civilización suena un poco como planeta en la jerga del ecologismo. Y me parece que el escritor de la civilización contemporánea es Houellebecq. Pienso también en Ben Lerner, que es un escritor que me gusta (pero con el que tengo algunas discusiones) y que ven bien esto. Y quizás esa capacidad de ver cosas sea lo que hace que para mí a veces no sean los escritores geniales que me gustaría que fueran. Como si hubiera un cierto estrabismo entre ser un gran escritor y ver. Quizás porque ver, en el sentido en que ven Houellebecq o Ben Lerner o Maggie Nelson o McKenzie Wark (otra visionaria), de algún modo obnubila todo efecto literario.

Ahora ya no sé si tienen que ver realmente con la literatura. No sé muy bien. Pero un libro como *Reverse Cowgirl* para mí es como un libro de marciana. En un punto está en otra dimensión. ¿Es literatura? ¿No es literatura? Al lado de *Reverse Cowgirl*, ¿qué son por ejemplo los seis tomos de Knausgaard? ¿Es como el siglo XIX! O el ensayo *Raving*. Quizás no escriben “ficción” (aunque Lerner escribe “novelas”). Es ahí donde yo encuentro lo que llamo civilización, en ese tipo de escrituras. Leo la novela de Ottessa Moshfegh, *Mi año de descanso y relajación*, y la leo para ver qué está pasando en el mundo. Y me gusta, es una buena novela, pero me deja insatisfecho como literatura. Reconozco la agenda, pero ya el hecho de reconocer la agenda me molesta. Me molesta reconocer la agenda, el relieve, lo distópico. Hay como un guiño de época que no aguanto. Y en cambio en McKenzie Wark lo que veo es que la relación con la época es de tal contemporaneidad (a mí me vende eso; tal vez los pares que discuten con ella digan otra cosa) que ya no veo la agenda; veo una especie de mundo en formación muy extraño, de ciencia ficción.

14 Rodolfo Fogwill, *Vivir afuera* (Madrid: Alfaguara, 2018).

E: *Como si para ser contemporáneo se necesitara un cierto extrañamiento.*

A: Sí, yo en ese sentido soy agambeniano: el más contemporáneo es el que no está en *sincro* con la época. El que da cuenta de la oscuridad en la relación de la contemporaneidad. Y para mí eso es más Mckenzie Wark que Ottessa Moshfegh o Ben Lerner. Todos los escritores “de agenda contemporánea” salen de Houellebecq. La diferencia es que sólo él tiene el coraje de ser un monstruo. Mientras que sus herederos saben que hay ciertas cosas que no hay que decir. Houellebecq es pre-woke. Pero muchos wokes que manejan la agenda de la época salen de Houellebecq. Son como Houellebecqs adcentados, con onda.

E: *¿Y en ese sentido pensás que el arte contemporáneo, al tener, como decías, esa familiaridad con el error, está más capacitado para contar?*

A: Sí, mucho más. La literatura es un arte muy antiguo. Que cuesta mucho renovar. Y en ese sentido más insatisfactorio. Pero creo que es también por lo que hablábamos antes, la dependencia de la lengua. Y a la vez hay algo de la resiliencia de la literatura que es también lo que hace su fuerza. La lengua es su hueso duro; y es la existencia de la lengua, la necesidad fatal de pasar por ella, lo que hace que la literatura sobreviva. Un poco como es el hueso duro de la presencia —unos cuerpos arriba de un escenario, en vivo— lo que hace que el teatro subsista en un mundo que ya debería haberlo liquidado y enterrado hace rato. Por otro lado, ya nadie se pregunta qué es el arte contemporáneo. Se podría decir que arte contemporáneo es aquello que nunca te vas a preguntar si es arte o no. Eso es lo primero que tenés que sacarte de encima. Con la literatura —aunque sea la que escribe Katchadjian poniendo en orden alfabético los versos del *Martín Fierro*— siempre está la posibilidad de preguntarse: ¿Es literatura? ¿No es literatura? El arte contemporáneo dejó atrás hace mucho la autonomía. La literatura, no. Tiene relaciones complejas con la autonomía, pero son relaciones muy potentes. Quizá lo que llamamos hueso duro sea eso: la autonomía, su existencia, su ilusión o su creencia, que a veces son más eficaces que la existencia misma. El librito ¿no? Se lleva, es un objeto, con la literatura encerrada adentro. Un modelo tan antiguo... La cajita con algo adentro. Pero ese objeto es indestructible. En rigor, las razones que uno tiene para desalentarse con la literatura son las mismas que uno tiene para sentirse contento y esperanzado. Eso hace de ella algo realmente interesante.

Referencias bibliográficas

Borges, Jorge Luis. *El aprendizaje del escritor*. Barcelona: De Bolsillo, 2020.

Fogwill, Rodolfo. *Vivir afuera*. Madrid: Alfaguara, 2018.

Pauls, Alan. *El pasado*. Barcelona: Anagrama, 2003.

_____. "El arte de vivir en el arte". En *Temas lentos*, 184. Santiago de Chile: Editorial Universidad Diego Portales, 2012.

_____. *La mitad fantasma*. Buenos Aires: Random House, 2021.

_____. *Fallar otra vez*. Ciudad de México: Gris Tormenta, 2022.

Piglia, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Barcelona: Anagrama, 2016.

Rojas, Manuel. *La prosa nunca está terminada*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.

Wark, McKenzie. *General Intellects: Twenty-One Thinkers for the Twenty-First Century*. Londres-Nueva York: Verso Books, 2017.

Sobre los autores

Alan Pauls. Escritor, periodista, guionista y crítico de cine. Licenciado en Letras, fue profesor de Teoría Literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y fundador de la revista *Lecturas Críticas*. Fue jefe de redacción de la revista *Página/30* y subeditor de *Radar*, suplemento dominical de *Página/12*, con el que sigue colaborando periódicamente. Entre sus obras destacan los ensayos *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth* (1988), *El factor Borges* (2000) y *La vida descalzo* (2006). Ha publicado las novelas: *El pudor del pornógrafo* (1985), *Wasabi* (1994), *El pasado* (2003, Premio Herralde de Novela), *Historia del llanto* (2007), *Historia del pelo* (2010), *Historia del dinero* (2013), *La mitad fantasma* (2021) y *Alguien que canta en la habitación de al lado* (2025).

Damián Gálvez. Doctor en Antropología Social y Cultural por la Freie Universität Berlin. Investigador responsable del Proyecto Fondecyt de Postdoctorado N° 3240693, Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile. Asimismo, es docente en la misma casa de estudios, investigador del Centro de Estudios Interculturales e Indígenas CIIR, y director de *Pléyade. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*.

Ezequiel Pascual. Bachelor en Filología Hispánica y Maestría en Estudios Latinoamericanos por la Freie Universität Berlin.