

## **Marcel Proust y Alan Pauls: correspondencias en *El pasado*<sup>1</sup>**

### **Desencuentros**

Fue en Río de Janeiro, a mediados de los años '80: Alan Pauls, autor de *El pudor del pornógrafo* (1984), con el manuscrito de su ensayo sobre *La traición de Rita Hayworth*<sup>2</sup> bajo el brazo, va al encuentro de Manuel Puig para entregarle ese texto que el joven escritor consideraba "el colmo de la insolencia crítica". El encuentro fue una "decepción ejemplar": Manuel Puig ya no escribía novelas, Manuel Puig ya no iba al cine, Manuel Puig ya no tenía una biblioteca y con cada uno de esos "ya no" el libro insolente envejecía a una velocidad de veinte años por hora.<sup>3</sup> Fue en París, durante una noche de mayo de 1922, en una velada que tuvo lugar en el Majestic: James Joyce y Marcel Proust se cruzaron. Dos de los más grandes nombres de la literatura del siglo XX compartieron una noche pero no pudieron o no quisieron decirse nada, o nada que pudiera satisfacer a sus biógrafos y a sus lectores. Ochenta y cuatro años después de ese desencuentro monumental y en ocasión de la publicación de *A Night in the Majestic: Proust and the Great Modernist Dinner-Party of 1922* de Richard Davenport-Hines, Rodrigo Fresán escribió un artículo en el que recorre todas las versiones de esa célebre cumbre del modernismo sembradas en biografías y estudios dedicados a Proust.<sup>4</sup> De todas ellas, Fresán prefiere la de *How Proust can change your life*, donde Alain de Botton decide imaginar el más encantador de los diálogos posibles entre Joyce y Proust para probar que las obras de ambos escritores no podrían haber sido producto de ningún diálogo y que, en todo caso, la decepción suscitada por ese desencuentro tiene más para decir que las palabras que esos dos escritores pudieron dedicarse.

El desencuentro de dos contemporáneos, o el anacronismo al que los arroja un desencuentro, es una de las formas de la experiencia amorosa que pone en escena *El pasado*, la novela con la que Alan Pauls obtuvo el Premio Herralde en el año 2003.<sup>5</sup> Los dos amantes que son sus

protagonistas, Sofía y Rímini, se separan después de casi doce años de un amor en perfecta sincronía: cada vez que la intensidad sentimental se lo exige, Sofía se entrega a la escritura de cartas y pequeños mensajes enamorados que abren intervalos en los que el *amor en vivo* se convierte en *amor en diferido*; Rímini invierte el procedimiento al leerlos y traducirlos, a toda velocidad, a la lengua de los cuerpos, con besos que retoman el mensaje en el punto exacto en que su escriba le había puesto fin. Los amantes viven ese amor sincronizado en el que Rímini transforma en presente todo lo que la escritura de Sofía convierte en pasado hasta que una impuntualidad imprevisible y fatal, con la que Rímini posterga indefinidamente la conversión de un mensaje, los distancia y separa como arrojándolos a dos dimensiones de tiempo diferentes. Esa separación produce una nueva forma de vida: el anacronismo. Sofía queda en el pasado de Rímini pero, como una muerta en vida, vuelve. Rímini se resiste, intenta olvidar, olvida, pero ese fantasma tenaz nunca deja de volver.

Como Rímini, que periódicamente recibe cartas de su amante fantasmal, *El pasado* tiene en *À la recherche du temps perdu* un amante que parece enviarle cartas desde el pasado. Hay, sin duda, un diálogo entre ambas novelas que puede leerse en el cúmulo de referencias a personajes y escenas de la obra de Marcel Proust que frecuentan *El pasado*<sup>6</sup> y hacen de esa novela de Alan Pauls el teatro en el que se dramatiza una forma de relacionarse con la tradición literaria en la que la diferencia entre lo argentino y lo extranjero puede olvidarse con la misma laboriosidad con la que la olvida un traductor al traducir, y en la que la diferencia entre los mayores (los clásicos) y los contemporáneos puede resolverse, no en la rivalidad del parricidio, sino en el peligro del erotismo, de la relación amorosa.<sup>7</sup> Por eso, en lugar de desplegar el listado de las *correspondencias* que existen entre ambas novelas, quizá sea mejor preguntarse por qué Proust vuelve o por qué y cómo es posible que *À la recherche du temps perdu* vuelva y reaparezca en una novela argentina del siglo XXI, preguntarse qué clase de encuentro puede darse entre quienes nunca fueron contemporáneos.

## El mensajero

Entre ambos corresponsales hay un mensajero enmascarado que es la clave. Roland Barthes encontró en Marcel Proust su último interlocutor imaginario: bajo su sombra dictó la segunda parte de su último curso en el Collège de France, “La Preparación de la novela II: la obra como voluntad”, porque en él descubrió la innovación en la relación

Vida/ Obra, la vida como obra, la renovación del género Vida que lo proyectaba hacia su propia novela: *Vita Nova*. Sobre las sombras de los personajes del mundo proustiano en las fotografías de Paul Nadar, dejó preparado el seminario “Proust y la fotografía”, que no tuvo lugar porque el lunes 25 de febrero de 1980 Roland Barthes fue atropellado al cruzar la rue des Écoles, frente al Collège de France.

Esa idea de *Vita Nova* —ligada, para Barthes, a la idea de ruptura: desembarazarse del pasado en un desarraigo radical del *yo* como paso hacia una conversión en la que la literatura se vuelve horizonte total de existencia— es en cierto modo retomada en *El pasado* de Alan Pauls, de quien Roland Barthes parece ser un fantasma iniciático o un guía de escritura. A él dedicó varios ensayos y artículos, de él tradujo las *Noches de París*, y es difícil leer a Pauls sin que en su prosa resuenen frases, palabras, problemas barthesianos. Pero además, en el primero de los cursos que dictó en el Collège de France, *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos* —cuya traducción al español realizó Patricia Willson y prologó Alan Pauls—, Barthes introdujo un problema capital que se desprende de la escena de ruptura: la pregunta por la contemporaneidad. ¿Cómo puede ponerse en evidencia, a través de la escritura, un efecto que no es sino el de la lectura: el encuentro de dos masas de tiempo discontinuas? Habría que inventar un modo de hacer de los clásicos, contemporáneos. Precisamente, el Barthes de *Cómo vivir juntos* es quien imaginará la novela como espacio, como escena, en la que dos dimensiones de tiempo pueden entrar en contacto: la novela puede ser la fabulación de esa escena en la que se encuentra un escritor con sus fantasmas. Y esa propuesta barthesiana es la que parece recoger la novela de Alan Pauls.

### Primera carta

*El pasado* retoma, entonces, esa pregunta, ¿quiénes son los contemporáneos de la escritura?, y reproduce, en el interior de la literatura argentina, aquella innovación proustiana en la relación Vida/ Obra. En la simulación (“como si” *El pasado* fuera la novela de Proust) puede leerse un sistema de correspondencias de ciertos procedimientos, tópicos y personajes emblemáticos de la *Recherche*, pero también la correspondencia de una búsqueda en la que el sujeto se pone en riesgo al escribir sobre lo que ama, cuando ese objeto pertenece a un más allá (de la época, de la lengua).

En este sentido, dos de las correspondencias que aparecen entre ambos textos parecen decisivas: la concepción del amor, la función de

los signos del arte. Justo antes de introducir la noticia de la muerte de Bergotte, el artista que por primera vez ligó erotismo y literatura en Marcel —como Riltse, cuya muerte anunciada en una postal enviada por Sofía inicia *El pasado*, liga la Obra/ la Vida en sus cuadros, que a su vez ligan arte y erotismo en la relación de Rímini y Sofía—, la novela proustiana se demora en una reflexión sobre los dos lados del amado: el amado es Jano. La concepción del amado como aquel que puede pasar del más bello y próximo de los seres al más monstruoso de ellos define el territorio ambiguo que explora *El pasado* y es la clave con la que cifra los lazos amorosos entre los amantes, pero también entre una literatura y sus fantasmas, entre la propia lengua y la lengua de los otros. Además de su carácter doble, Jano, el amado, es de naturaleza divina y por ello la idolatría —que según Jérôme Picon es una de las formas (atractiva y atemorizante) de la experiencia amorosa y de la experiencia estética en el sujeto proustiano— define tanto la experiencia amorosa de los personajes de *El pasado*, como la correspondencia de la novela con sus fantasmas.

En *Proust et les signes*, Gilles Deleuze propone que, en la *Recherche*, una esencia, tal y como se revela en la obra de arte, es una diferencia, la Diferencia última y absoluta. Y al definir esa noción, aclara que no se trata de la diferencia extrínseca que se da entre dos objetos, sino de una diferencia interna relativa a la manera en que se nos aparece el mundo y que, sin el arte, perduraría como el secreto eterno de cada sujeto.<sup>8</sup> Si, en la *Recherche*, la música de Vinteuil ocupa un lugar privilegiado en cuanto a las formas en que el mundo (el amor) se revela ante el sujeto, en *El pasado* es el cine el arte que produce signos primero incomprensibles y luego reveladores para el sujeto amoroso de la novela de Alan Pauls.

Las escenas o frases de películas aparecen en *El pasado* como una música que vuelve y nunca como una proyección que tiene lugar en el relato de la novela: son signos inmateriales en la medida en que retornan sin su soporte fílmico. Así sucede con la frase emblemática de *Love Streams* de John Cassavettes, “el amor es un torrente continuo”, que aparece por primera vez en boca del amante de Riltse y luego en una carta de Sofía —siempre ligada a momentos en los que los enamorados destrozan la vida del amante que pretende, en vano, mantenerse a distancia. La frase amplía en cada repetición un sentido (el lado monstruoso del amor) hasta condensar toda la concepción amorosa que despliega la novela y que dramatiza el final: “segúan desangrándose”.<sup>9</sup> Del mismo modo funciona la repetición de la evocación de la escena de *Rocco e i suoi fratelli* de Luchino Visconti en la que Nadia y Rocco se encuentran en el techo de la catedral: la escena *adorada* por

Rímíni condensa la combinación de pasividad e hiperconciencia del amante en el momento de perder a su amada que define tanto a Rocco como a Rímíni. Así, finalmente, funciona *Histoire d'Adèle H* de François Truffaut: Adèle resuena en la compulsión a escribir cartas que es el *modus amandi* de Sofía, *Adèle H*. es el nombre del café de mujeres que aman demasiado fundado por Sofía, *Histoire d'Adèle H* aparece como el gran relato revelador que despliega el carácter ético y estético de la dimensión amorosa en *El pasado*. Hacia el final de la novela, después de contemplar una fotografía en la que ve a Sofía envuelta por sus brazos, Rímíni, por primera vez, recupera un fragmento de ese pasado amoroso del que en vano había intentado sustraerse y que por todos los medios había intentado olvidar: esa película, la tarde en que la vieron juntos. Recuerda y escribe un pormenorizado relato de esa primera salida, de las escenas de la película que llegaron a ver hasta que el llanto de Sofía los arranca de la sala para arrastrarlos hasta esa plaza y ese abrazo registrado en la fotografía. Sofía corrige: el relato es exacto, pero la fotografía no registra esa tarde ni son sus brazos los que la envuelven. Esa forma de relación entre arte y vida que establece Rímíni al recordar simultáneamente la película de Truffaut y una escena de su vida con Sofía, al mismo tiempo que oficia la traducción (del francés al castellano) de algunas frases de *Histoire d'Adèle H*, reproduce en pequeño la forma de relación que todo *El pasado* establece entre la *Recherche* y los materiales biográficos que la novela trabaja, deforma.

De *El pasado*, como del relato de Rímíni, también podría decirse que es el perfecto relato en el que una obra recordada —evocada por un recuerdo deformado— se funde con un fragmento de vida como obra de un montaje imperceptible: la vida como obra, el arte como horizonte total de existencia, y todo eso mientras un texto francés pasa al castellano. Una frase del diario de Adèle Hugo, no incluida en *El pasado*, cierra la película de Truffaut y describe con justicia la proeza amorosa que se propone Sofía: "*cette chose incroyable de faire qu'une jeune fille marche sur la mer, passe de l'ancien monde au nouveau monde pour rejoindre son amant; cette chose-là, je la ferai*". Quizá también condense —invirtiendo el trayecto— la proeza que lleva a cabo *El pasado* a través del océano que distancia dos continentes literarios.

## Segunda carta

En un artículo dedicado a Proust y publicado en enero de 1979 en *Magazine littéraire*, Barthes organiza la escritura de la *Recherche* en dos grandes momentos separados uno de otro por el misterioso mes

de septiembre de 1909: primero, el de la vacilación creativa visible en el carácter fragmentario del *Contre Sainte-Beuve*; luego, aquel en el que Proust ya es el escritor retirado y absolutamente lanzado a una escritura sin cortes. Para nombrarlos con la metáfora culinaria a la que apela Barthes: el tiempo de los ingredientes, el tiempo en que “las cosas cuajan”. En el cotejo entre la novela de Proust y la de Pauls, las correspondencias señaladas también parecen formar parte de un *tiempo de los ingredientes* — como si ese cúmulo de escenas, personajes y trayectos no bastara todavía para admitir la correspondencia. Según Barthes, el pasaje que va de un momento a otro en la escritura de Proust se debe a un descubrimiento de orden creador que explica en cuatro “técnicas”: una manera de decir *yo* que remite de un modo indecible al autor, al narrador y al héroe; una verdad poética de los nombres propios que se revelan como la forma lingüística de la reminiscencia; un cambio de proporciones, el que va de la breve notación a la extensión, del fragmento al continuo; y la composición por encabalgamientos que hace de un detalle insignificante sembrado primero como al azar un elemento que más tarde reaparece y funda un nuevo tronco.

De estas cuatro técnicas que ofician el pasaje de un momento a otro de la escritura proustiana, tres hallan su correspondencia en la escritura de Pauls. Y una, no: la referente a la manera de decir *yo*. *El pasado* es una novela narrada en tercera persona. En esta no correspondencia se revela, sin embargo, la importancia de la traducción como técnica narrativa: en ella, como en el relato del chisme, es imposible separar las instancias de producción y de transmisión. Pero, a la inversa de éste — que según Edgardo Cozarinsky es “un relato puesto en escena, pues, narrador y narratario celebran mediante el chisme la ceremonia de la transmisión del relato”<sup>10</sup> —, la traducción oculta siempre una escena, la del discurso indirecto: en este caso, “Proust dice (en francés) que (en castellano)”. La tercera persona en que está narrada la novela de Pauls pone el énfasis en esa mediación siempre oculta y así vuelve visible la figura de la traducción como un modelo narrativo complejo en cuanto al estatuto del sujeto que enuncia, propicio para poner en escena las correspondencias entre una literatura y sus otros.

Las otras tres técnicas que Proust descubre en su obra encuentran sus correspondencias en *El pasado*. Uno: “el nombre propio es también un signo y no solamente un índice”, escribe Barthes en “Proust y los nombres”, “como signo, se presta a una exploración, a un desciframiento: es a la vez un ‘medio ambiente’ (en el sentido biológico del término), en el cual es necesario sumergirse bañándose indefinidamente en todos los ensueños que comporta, y un objeto precioso, comprimido,

embalsamado, que es necesario abrir como una flor”<sup>11</sup>. Exactamente así funcionan los nombres propios en *El pasado*: Rímíni, como índice, señala al protagonista, pero como signo, abre hacia el medio ambiente dantesco: Francesca da Rímíni<sup>12</sup>. Rímíni también es la ciudad natal de Fellini y, por ese lado, el nombre propio como signo nos conduce al mundo del cine, arte cuyo valor funcional en la novela de Pauls se corresponde con el de la música en la de Proust. Riltse, exponente de lo que en la novela se llama *sick art*,<sup>13</sup> como signo es la clave de acceso al hábitat proustiano: como Eltsir, su anagrama, se dedica al arte de la naturaleza muerta, aunque de un modo más radical que su doble francés, pues, sus obras están hechas de los pedazos que arranca de su cuerpo enfermo.

Dos: una doble espiral describe la estructura de la novela de Pauls, como la de Proust. En una dirección, cada *vuelta* se inicia con una irrupción de Sofía y con cada una de ellas esta mujer-zombi inculca una dosis de su hálito mortuorio en la vida de Rímíni.<sup>14</sup> En la dirección opuesta, Riltse, muerto en la primera página de la novela, rehace el trayecto de su vida en capítulos que parecen extraídos de una biografía estético-sentimental; en ella queda sembrado como al azar un argentino que funciona como punto de contacto entre los dos calvarios amorosos, los dos *côtés*, de *El pasado*.

Y tres: el cambio de proporciones. Con esta técnica Barthes alude al pasaje de la iniciación negativa — en la que la novela se busca, se abandona y se retoma sin encontrarse nunca — a la fundación de la escritura total de la novela. En Proust, ese primer momento es el de una particular experiencia de la literatura (los libros de los otros) realizada a través del pastiche y del loco apasionamiento (el que testimonia por Ruskin y Sainte-Beuve); en Pauls, esa particular experiencia de la literatura también encuentra su correspondencia. Casi diez años, los que van de 1994 a 2003, separan las publicaciones de *Wasabi* y *El pasado*, y durante ese tiempo Pauls escribe una serie de ensayos, artículos y trozos de relatos en los que *El pasado* ya está ahí aunque bajo formas breves y fragmentarias. En 1996, publica *Cómo se escribe el diario íntimo*, una serie de pasajes de diarios íntimos de escritores precedidos por breves ensayos sobre la relación que une a un escritor con su diario; tales ensayos también pueden leerse como una serie de relatos en los que cada diario encarna un personaje — con sus señas distintivas y sus misiones. Así, el diario de Pavese es, como Rímíni, el amante que llega demasiado tarde; el de Jünger es, como Sofía, una máquina de estetización; el diario de Mansfield es, como la historia de Sofía y Rímíni, una tortuosa relación de doce años — la que mantuvo la escritora con su enfermedad. Y una

página del prólogo al diario de Musil ya encerraba el episodio final de *El pasado* en el que los amantes se desangran: “Paradigma del éxtasis literario contemporáneo: disolverse en una obra, sepultado por las páginas escritas y por las que siguen en blanco, entregar el cuerpo a un proceso de vaciado total, quedarse sin líquido, sin sangre, sin fuerzas, entregarlo todo a cambio de nada...”.<sup>15</sup> A través de esta experiencia de la literatura de los otros, la escritura ensayística de Pauls se aproxima y busca la novela.

### El corresponsal argentino

Algunos años más tarde, aparecen otros dos prólogos: uno, en la edición crítica de *El beso de la mujer araña* publicada en 2002; y otro, fechado en julio de 2003 —pocos meses antes de la aparición de *El pasado*—, precede la traducción castellana de los cursos dictados por Barthes en el Collège de France entre 1976 y 1977. En ambos, Pauls desnuda el corazón de su novela, la pulsión que la anima, la que hace que los ingredientes *cuajen*: el problema de la contemporaneidad. “¿Qué significa decir ‘vivir al mismo tiempo que...’?”, esa pregunta constituye uno de los núcleos del curso (leer la novela como experimentación ficticia de un modelo del Vivir-Juntos), pero Pauls, en su prólogo, destina la pregunta a Barthes: ¿quiénes fueron los fantasmas contemporáneos de su escritura? En la respuesta que propone desfila una lista de *pasados de moda*: Chateaubriand, Michelet, Balzac, Loyola, Sade, Fourier, Pierre Loti, y de ella Pauls deduce el rasgo más transgresor o más incómodo de Barthes: el anacronismo, “principio de inactualidad”, escribe, que “*monta* —en el sentido más cinematográfico del término— un estado subjetivo del presente con una polvorienta experiencia histórica para inventar una forma de contemporaneidad aberrante, no histórica, intempestiva”.<sup>16</sup> En esta concepción del anacronismo como aquello que devela el carácter imaginario de la contemporaneidad también se encuentra la definición del principio que liga los ingredientes de *El pasado*. En el otro prólogo, el del libro de Puig, la pregunta por la contemporaneidad pasa al terreno de la primera persona: “¿cuántos años tenía el libro cuando lo leímos por primera vez, y cuántos nuestra lectura ‘original’?”<sup>17</sup> y con este pasaje, ya no es Barthes sino Pauls el implicado en la pregunta por los fantasmas —esas novelas de bolsillo que uno lleva siempre consigo y son siempre un comienzo de escritura, diría el Roland Barthes por Roland Barthes. Si hubiera que preguntarse quiénes son los fantasmas de la escritura de Pauls, también podría proponerse una lista: Kafka, Klossowski y Blanchot (en sus dos primeras novelas), Puig



y los modernos del cine (siempre), Proust en *El pasado* (y también en el ensayo *La vida descalzo*, publicado en junio de 2006). Sin embargo, falta un nombre. Cuando Pauls interroga las razones que explican el rondar espectral con el que la novela de Puig lo acompaña, escribe: “¿Hace falta alguna razón adicional para explicar su resistencia, su desubicación, su carácter esquivo, desconcertante y hasta malogrado, como de injerto que nunca termina de *prender*?”.<sup>18</sup> Y lo que resuena en ese final es otra vez el “Ça prend”, “Las cosas cuajan”, de Barthes. Por eso es a través de él, como a través de un mensajero, que viaja la correspondencia entre Pauls y Proust. Quizá con sólo enunciar el listado de traductores argentinos que llevaron al castellano la obra de Roland Barthes pueda comprenderse que su presencia en las letras argentinas es menos caprichosa de lo que puede imaginarse: José Bianco, Ramón Alcalde, Héctor Schukler, Oscar Terán, Alan Pauls, Nicolás Rosa y Patricia Willson son sus traductores. La apropiación que supone para una literatura la convergencia de tantos traductores dedicados a un mismo escritor quizá pueda explicar que también sea un escritor argentino quien elabore literariamente ese legado. De alguna manera, una de las misiones que parece asumir *El pasado* es la de fabular el espacio en el que puedan aparecer los proyectos de Barthes que no tuvieron lugar — como aquella conversación entre Joyce y Proust. Quizá el mejor ejemplo sea aquel proyecto de libro anotado en *Roland Barthes por Roland Barthes*: “tomar un libro clásico y relacionar con él todo lo referente a la vida durante un año” que describe tan bien la novela de Alan Pauls, si donde dice “clásico”, imaginamos *À la recherche du temps perdu*.

## Notas

1. Este artículo fue presentado como ponencia en el “Coloquio Internacional Montevideana IV: *À la recherche du temps perdu* y *Ulysses* en ámbitos rioplatenses: lecturas, traducciones, traslaciones, diálogos”, organizado por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación de la Universidad de la República y la Universidad de Picardie (Francia), que tuvo lugar en Montevideo durante los días 5, 6 y 7 de julio de 2006.
2. Pauls, Alan. *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Hachette, 1986.
3. Pauls, Alan. “Lecturas de escritores”, en Amícola, José y Graciela Speranza (comps.), *Encuentro Internacional Manuel Puig*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998, pp. 21-25. En su ponencia, Pauls evoca ese encuentro y vuelve sobre la literatura de Puig para pensarla como una máquina capaz de volver “pasados de moda” a sus críticos, como una literatura capaz de sustraerse de cualquier lectura crítica por ingeniosa o sofisticada que sea. La fuerza de “decepción” a la que la literatura de Puig somete a sus lectores críticos — y en la que se encuentra el secreto de la contemporaneidad de Puig — aparece en el texto de Alan Pauls como el descubrimiento, fatal y promisorio a la vez, que supuso ese encuentro, en Brasil, entre el escritor y su crítico.
4. Fresán, Rodrigo. “La fiesta inolvidable” y “Desde la mesa de al lado” en *Página/12*, “Ra-

dar”, Buenos Aires, 14 de mayo de 2006.

5. *El pasado*, Barcelona/ Buenos Aires, Anagrama, 2003. Fue traducida al portugués por Josely Vianna Baptista (Pauls, Alan, *O passado*, São Paulo, Cosac Naify EDIÇÕES, mayo de 2007).
6. Sólo para mencionar algunas de las que no se analizarán específicamente a lo largo de este trabajo: la escena de la *madeleine* aparece en el definitivo sorbo de café que quema los labios de Rímini y por el que recupera su vida entera como Marcel todo Combray en su taza de té. Eltsir, quien según el doctor Cottard tenía cierta vocación celestina, aparece en *El pasado* bajo el anagrama Riltse, artista plástico cuya devoción compartida es origen del amor entre Sofía y Rímini. La cohabitación parisina en la que Albertine es una especie de rehén tomada por la celopatía de Marcel tiene su correspondencia en la última y victoriosa irrupción de Sofía que, luego de encerrar a Rímini y disfrutar de la calma que le suscita *mirarlo dormir*, redacta una última carta que clausura con un “adiós, mi Prisionero”. El salón de Mme. Verdurin encuentra su equivalencia igualmente déspota en las reuniones de Frida Breitenbach, y la pandilla de Balbec tiene su correspondencia envejecida en las mujeres del Adèle H, bar en el que Sofía organiza un grupo de autoayuda (o agrupación militante) para las mujeres que aman demasiado. La doble pérdida de Marcel (abuela y amada) encuentra correspondencia en el par perdido por Rímini: Carmen (figura de la madre) y Lucio, su pequeño hijo. Por otra parte, la frase en la novela de Pauls, como la proustiana, se despliega en una extensión espiralada que reproduce la estructura argumental de ambas novelas.
7. Una primera aproximación a esa hipótesis en Donato, Elena. “La traducción como invención de contemporaneidad. Sobre *El pasado* de Alan Pauls”, *Boletín*, n° 12, Rosario, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, diciembre de 2005, pp. 163-175.
8. Deleuze, Gilles. *Proust et les signes*, « Les signes de l’art et l’essence », Paris, PUF, 1964, pág. 54.
9. La frase final de *El pasado*, a su vez, describe literalmente la escena final de *La femme d’ã côté* de François Truffaut.
10. Cozarinky, Edgardo. *Museo del chisme*. Buenos Aires: Emecé, 2005, pág. 23
11. “Proust y los nombres” *Nuevos ensayos críticos* (trad. de Nicolás Rosa). Buenos Aires: Siglo XXI, 1997, pág. 177.
12. La dama condenada a girar abrazada a su amante en el círculo de los lujuriosos por haber cometido el pecado de besar al hombre prohibido, envalentonada por una lectura. Y a través de ella no sólo aparece la concepción del amor como verdadero infierno en la que nos introduce *El pasado*, sino también la de *conversión* (de la lectura al acto) que encarna esta novela.
13. Expresión que, por cierto, bien traduce la concepción literaria de Pauls.
14. Con la primera irrupción –inicio también de la novela-, una postal enviada desde Londres con la noticia de la muerte de Riltse, Sofía obliga a Rímini a revivir su pasado; con la segunda, provoca la muerte de Vera –joven amante de Rímini-; con la tercera, hace desaparecer a Carmen y a Lucio; con la última, se lleva a Rímini.
15. Pauls, Alan. *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: Ateneo, 1996, pág. 56
16. Pauls, Alan. “Prefacio a la edición en español”. En Roland Barthes, *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos* (trad. de Patricia Willson). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003, pág. 21.
17. Pauls, Alan. “Inventar la contemporaneidad”. Liminar en Manuel Puig. *El beso de la mujer araña* (ed. crítica a cargo de José Amícola y Jorge Panesi). España: Sudamericana – Col. Archivos, 2002, pág. 15.
18. *Ibid.*, pág. 17. El subrayado es mío.

## Obras citadas

- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. (trad. de Julieta Sucre). Barcelona: Editorial Kairós, 1978.
- \_\_\_\_\_. "Proust y los nombres" *Nuevos ensayos críticos* (trad. de Nicolás Rosa). Buenos Aires: Siglo XXI, 1997.
- \_\_\_\_\_. "Las cosas cuajan" *Variaciones sobre la literatura* (trad. de C. Fernández Medrano). Buenos Aires: Paidós, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos* (trad. de Patricia Willson). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.
- \_\_\_\_\_. *La preparación de la novela* (trad. de Patricia Willson). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.
- Cozarinsky, Edgardo. *Museo del chisme*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- Deleuze, Gilles. *Proust et les signes*, Paris : PUF, 1964.
- Donato, Elena. "La traducción como invención de contemporaneidad. Sobre *El pasado* de Alan Pauls", *Boletín*, n° 12, Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, diciembre de 2005, pp. 163-175.
- Pauls, Alan (trad.). "Noches de París". Buenos Aires: *El porteño*, n° 66, junio 1987.
- \_\_\_\_\_. *Wasabi*. Buenos Aires: Alfaguara, 1994.
- \_\_\_\_\_. (comp.). *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: Ateneo, 1996.
- \_\_\_\_\_. "Lecturas de escritores", en Amícola, José y Graciela Speranza (comps.), *Encuentro Internacional Manuel Puig*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998
- \_\_\_\_\_. "Inventar la contemporaneidad". Liminar en Manuel Puig. *El beso de la mujer araña* (ed. crítica a cargo de José Amícola y Jorge Panesi). España: Sudamericana - Col. Archivos, 2002.
- \_\_\_\_\_. "Prefacio a la edición en español". En Roland Barthes, *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos* (trad. de Patricia Willson). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.
- \_\_\_\_\_. *El Pasado*, Buenos Aires, Anagrama, 2003.
- \_\_\_\_\_. *La vida descalzo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2006.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954.