

# Formas de irse de casa: el tiempo propio de Romina Paula

*Ways of Leaving Home: Romina Paula's Own Time*

Formas de sair de casa: O tempo de Romina Paula

EMILIANO RODRÍGUEZ MONTIEL\*

Universidad Nacional de Rosario-Conicet, Argentina

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202415.32.02>

Fecha de recepción: 25 de abril de 2023

Fecha de aceptación: 11 de diciembre de 2023

Fecha de modificación: 16 de enero de 2024

## RESUMEN

Este trabajo se centra en la obra de Romina Paula, en el modo en el que en su producción literaria, teatral y cinematográfica se compone una experiencia temporal a la vez *intempestiva* e *íntima* que difiere de la lógica 24/7 de hoy. Mi hipótesis, motivada por el doble interés de explorar, por un lado, cómo se cuenta el presente en la narrativa argentina contemporánea y, por otro, qué salidas ficcionales se proponen para sortear los imperativos aceleracionistas, sostiene que la obra de Paula, concebida como un verdadero espacio de experimentación con el tiempo, ensaya una alternativa —una solución práctica y terapéutica—, haciendo que sus personajes huyan de su casa. Antes que celebrar que el mundo se haya vuelto menos parsimonioso y más cortoplacista, las adultas de Paula, necesitadas de una pausa, escapan de sus domicilios fijos en busca de algo de tiempo propio.

PALABRAS CLAVES: Romina Paula, literatura argentina contemporánea, siglo XXI, presente, intimidad, lo intempestivo, hogar, vida

## ABSTRACT

This paper focuses on Romina Paula's work, on how, within her literary, theatrical and cinematographic production, a temporal experience that is both untimely and intimate and that differs from the 24/7 logic is composed. My hypothesis, motivated by the double interest of exploring, on the one hand, how the present is being narrated in contemporary Argentine narrative and, on the other, what fictional outlets are being proposed to circumvent the accelerationist imperatives, argues that Paula's work, conceived as a true space of experimentation with time, rehearses an alternative -a practical and therapeutic solution- by making her characters run away from home. Rather than celebrating that the world has become less slow and enduring, Paula's women, in need of a break, escape from their fixed abodes in search of some time of their own.

\* emiliano.r@conicet.gov.ar. Doctor en Literatura y Estudios Críticos, Universidad Nacional de Rosario (UNR).

KEYWORDS: Romina Paula, Argentine Contemporary Literature, 21st century, present time, intimacy, the untimely, home, life

### RESUMO

Este artigo se concentra na obra de Romina Paula, na maneira como, em sua produção literária, teatral e cinematográfica, é construída uma experiência temporal que é ao mesmo tempo intempestiva e íntima e que difere da lógica 24/7. Minha hipótese, motivada pelo duplo interesse de explorar, por um lado, como o presente está sendo narrado na narrativa argentina contemporânea e, por outro, que saídas ficcionais estão sendo propostas para contornar os imperativos do aceleracionismo, argumenta que a obra de Paula, concebida como um verdadeiro espaço de experimentação com o tempo, ensaia uma alternativa - uma solução prática e terapêutica - ao fazer seus personagens fugirem de casa. Em vez de comemorar o fato de o mundo ter se tornado menos lento e duradouro, as mulheres de Paula, que precisam de uma pausa, fogem de suas moradas fixas em busca de um tempo próprio.

PALAVRAS CHAVE: Romina Paula, literatura argentina contemporânea, século XXI, presente, intimidade, intempestivo, lar, vida

## 1. Los 90

A hoy, luego de tres novelas, tres obras de teatro, una película y un libro de cuentos publicados, pareciera ser que la escritura de Romina Paula, al menos para el imaginario crítico de algunos lectores, sigue todavía ligada a su pasaje inaugural, aquel que le terminaría por dar el título a su primera novela: “¿*Vos me querés a mí?*” (9-14). Con apenas cinco páginas, esta entrada —además de servir como “momento *axial*” para todo aquel que quiera estudiar los comienzos literarios de esta autora (Premat 30)— es ante todo un diálogo. Y como tal, reúne varios de los recursos formales que definen el ADN de este estilo: enunciados inconclusos que, acompasados frenéticamente, generan espontaneidad (“No, yo lo que te quería decir... A ver, esperá, no sé cómo decírtelo, lo estoy pensando ahora, ¿eh? A ver, no, eso”); autopreguntas sentimentales que, desde un tono confesional, cultivan la introspección del yo (“¿está bien esto que estoy haciendo?”; “¿estamos de novios?”; “¿yo quiero estar de novia?”; “¿Es esto el amor?”); aliteraciones de titubeo que, al son de un ritmo fluido, persiguen un efecto de musicalidad (“*No sé, yo no sé* mucho más que eso tampoco... Yo *no sé* si somos novios o no, *no sé* qué somos, no me interesa mucho tampoco saberlo, qué somos”) (9, 10, 13; cursivas mías).

La prosa de Romina Paula es, en efecto, una arbitrada por la cadencia del habla coloquial. De allí que varios de los que han salido a reseñar sus textos —atraídos por esa voz femenina que hace las veces de primera persona— hayan identificado en Manuel Puig un padre literario natural. Por ejemplo, Fabián Blanco, para la revista *RSVP*, lee

¿*Vos me querés a mí?* y encuentra, en la forma en que sus personajes “quedan atrapados por el lenguaje” (s.p.), ciertas concomitancias con *Cae la noche tropical*. Othoniel Rosa, para el blog *El Roommate*, lee *Agosto* y observa, en el modo en que Paula incorpora referencias de la cultura de masas, una “pasión por lo melodramático” análoga a la del escritor de *Boquitas pintadas* (s.p.).

Párrafo aparte merece en esta dirección la intervención de Beatriz Sarlo, quien, a contrapelo de los recién citados, desestima la literatura de Paula valiéndose precisamente de la de Puig. En el marco de un diagnóstico general acerca de cómo la novela del 2000 carga con un presente mucho más delgado que el que tuvo que soportar la del 80 (el paso de un presente interpretativo a uno etnográfico), Sarlo lee la ópera prima de Paula como un “ejercicio extremo” de *estilo plano* (“Sujetos y tecnologías” 4). Esto es: el registro mimético —“transparente”, *“al pie de la letra”*— de lo real (“Sujetos y tecnologías” 4). “A veces —comenta Sarlo— se cree que Puig habilitó esta forma. Sin embargo, el lenguaje de sus personajes es apasionado y desbordante ... Sólo el exceso [de una lengua hablada exageradamente] puede rescatar el estilo plano” (“Sujetos y tecnologías” 4). Por lo visto, el problema de Paula, al decir de Sarlo, se hallaría no tanto en la nula distancia —en el nulo trabajo— que su literatura propondría entre lo que se escucha y lo que se escribe, sino, antes bien, en el carácter mundano, *promedial* —en sentido luckacsiano (Lukács 13; Contreras 4)— de los temas que documenta. Temas todos consagrados, remata la crítica, a representar “la más estereotipada pequeño burguesía” (Sarlo, “Sujetos y tecnologías” 4)<sup>1</sup>.

Ahora bien, más allá de cuál sea nuestro valor, nuestra ética como lectores al momento de hacer congeniar ambas escrituras, pregunto: ¿qué sentido tiene, para el estudio de esta narrativa, una lectura que se interroga por el *lugar* de Romina Paula en la literatura (Gramuglio 4), es decir, por el que ocupa o desea ocupar en la tradición nacional a sabiendas de que, antes que arribar a la literatura por la literatura misma, esta autora llega gracias al estímulo —por contagio— de otro género: el teatro? No porque no sea válida esta perspectiva, y no se pueda hallar respuestas igualmente válidas examinando las correspondencias que lo nuevo traba con lo viejo. De hecho, si de rastrear las huellas del arte de Puig se trata, quizás lo más puigiano de Paula sea el hecho de que, al igual que Puig a través del cine, Paula aterriza a la literatura, como dijimos, por intermedio de otro género. “Siempre cuento esta anécdota”, narra Paula en una entrevista con Matías Méndez para *Infobae*: “cuando hacía la escuela de dramaturgia, Mauricio Kartun me había observado que escribía literatura como si fuera teatro y teatro como si fuera narrativa. Quizás algo de eso haya [cuando se habla del trabajo que hago con la oralidad y cierta elección de

1. Para una lectura que discute —fervientemente— las apreciaciones de Sarlo en torno al registro plano de Paula (“Acá no hay grabador prendido, hay una escritora que elaboró una estructura”), ver Drukaroff (259).

palabras]” (s.p.). Para decirlo con palabras de Rafael Arce: “en el paso de la dramaturgia a la novela, Paula da con Puig, sin buscarlo. Nada de tributo, nada de herencia: hallazgo de ese relato de voces, esa puesta en escena directa de enunciaciones triviales” (s.p.). Por consiguiente, si lo que se quiere es comprender la singularidad de esta poética, considero que, al margen de cuál sea el grado de presencia de Puig, otra debe ser la preocupación crítica que empuje esta exploración. Una que, desatendiendo las preguntas tradicionales del campo, atienda las lógicas de otra instancia de sentido: las del tiempo. O, mejor valdría decir: las de la década de los 90, época por excelencia del universo narrativo de Romina Paula. Será a través de esta etapa, el periodo correspondiente a su adolescencia, que esta escritora ensaye un espacio de enunciación ficcional, un *lugar* desde donde hacer literatura.

Los 90 son, ciertamente, los años de Romina Paula. Allí están, en prácticamente todas sus ficciones, formando parte de la educación sentimental de las mujeres que toman la palabra: están en los programas de televisión que menciona Inesia de *¿Vos me querés a mí?* (*Jugate conmigo; Montaña rusa*) (98), en las películas que comenta Emilia de *Agosto* (*Trois Couleurs: Blue; Generation X*) (14, 108), en las canciones que escucha Antonia de *El tiempo todo entero* (“No hay nada más difícil que vivir sin ti” de Marco Antonio Solís; “Macorina” de Chavela Vargas) (63, 72), en los autos a los que se sube Andrea de *Acá todavía* (Renault 18, Fiat 147) (64, 66). Los 90 funcionan como un insumo, como una suerte de materia prima o “sonoridad pensativa” que acompaña —a través de las “ideas-frases” que suscita— el proceso creativo de Paula (Barthes 142)<sup>2</sup>. Esto explica por qué la masa crítica que no leyó a Paula asociándola con Puig, la haya leído en clave generacional, imaginándola como un testimonio singular —pero no por ello menos costumbrista— de las transformaciones culturales que, en el interior de la experiencia juvenil, propiciaría esta época. Son ejemplares en este punto las reseñas de Carlos Gazzera (“en las páginas de *¿Vos me querés a mí?* se inscriben los espejismos de una generación que tiene los efectos distorsionados del no-diálogo con la generación de sus padres”) (s.p.), Irina Garbatzky (“Decir que los 90 constituyen la atmósfera de *Agosto* no sólo apunta a periodizar la adolescencia de Emilia, sino que intenta advertir un código que atraviesa el libro y que estaría fundado en una cultura del collage y el entretenimiento”) (s.p.) y Matías Capelli (“en la primera parte [de *Acá todavía*] queda plasmada la subjetividad de una joven treintañera porteña vinculada al mundo del cine; una mujer educada sentimentalmente en los años 90, que va por la vida vagabundeando”) (s.p.).

Los años noventa son el periodo en que la modernidad entra en crisis. Sus instituciones tradiciones, aquellas que a lo largo del siglo supieron normalizar alrededor suyo un

2. En el fondo, ¿no es este el mismo lugar que ocupa Puig? Así lo describe la propia Paula en el *VI Argentino de Literatura*, celebrado en Santa Fe en 2010: “[pienso a Puig] en el sentido de ‘estar en compañía de’. Esto de es ‘estar en compañía de’ es como me pienso, cuando pienso en términos de influencias” (Bórtoli y Sierra 15).

modelo de vida, el occidental, son hoy “categorías zombis”; sistemas de sentidos que “están muertos” para los nacidos en los 80, pero “todavía vivos” para sus progenitores (Bauman 12). Ya en el año 1994, antes que Zygmunt Bauman hablara de “generación líquida” para referirse a los nativos de una sociedad sin valores perdurables; incluso antes de que se extendiera el uso del término “ni-ni” para aludir a la población de entre diecisiete y treinta años que ni estudia ni trabaja (Schujman), Beatriz Sarlo, en *Escenas de la vida posmoderna*, reparaba en cómo los principios históricamente legitimados de la familia, el trabajo, la escuela, el sexo y el amor romántico y heterosexual sufren un proceso de desestabilización a manos de los jóvenes (42).

La literatura de Romina Paula, en lo que respecta a la pérdida de autoridad de las instituciones antes mencionadas, tiene mucho para decir. Sus heroínas, queriéndose libres de las obligaciones del mundo adulto, hacen de *la juventud*, del “*set de ilusiones* que garantiza” esta condición, el territorio en el que “quieren vivir indefinidamente” (Sarlo, *Escenas* 42). Para todas ellas, en efecto, ser joven es menos una edad que “un estilo de vida” (39): Inesia de *¿Vos me querés a mí?* no puede hacer pie en las responsabilidades que les demandan sus veintiséis años (“Me cuesta tanto vivir a mí... hay un montón de cosas que quiero hacer [conseguir trabajo, irme de mi casa] pero no puedo, me gana el miedo ... no sé cómo hace la gente para vivir” [88]); Emilia de *Agosto* se niega a retornar a la rutina que la espera, desde hace días, en la gran ciudad (“no quiero volver a ella. A la ciudad, a la vida. Me da pánico. Ahora mi vida allá en Buenos Aires me da pánico. Manuel, la facultad, el trabajo: no veo para qué” [81]); Andrea de *Acá todavía* se resiste a abandonar la pieza del hospital que la mantiene a salvo de sus tareas como mayor de edad (“¿Hace cuánto que no vas a tu casa? / Lo estoy cuidando / ¿A papá? Si nos dijeron que no hay que estarle encima ... Sólo a vos te cuidás. Aprovechás esta situación para no hacerte cargo de cosas de las que te tenés que hacer cargo y te escondés atrás de papá” [102]).

Llámesese procrastinación, inmadurez o —como lo diagnostica la Psicología— *síndrome de Peter Pan*, lo cierto es que las mujeres de este universo ficcional, sea por incapacidad o por puro deseo, no se comprometen con nada. Su figura principal es la duda: desconfían de su orientación sexual (“¿lesbiana o bisexual?”; “¿heterosexual reprimida o lesbiana reprimida?” [*Acá todavía* 72]), ponen en entredicho lo que saben (“¿por qué esa manía de saber, y entender, todo el tiempo, qué es qué, quién es quién?” [*Fauna* 25]), fluctúan ante cualquier atisbo de proyecto amoroso (“no voy a poder ser para vos ahora” [44]). Quizás, en este punto, el mejor ejemplo para ilustrar el menoscabo de la comunidad de valores de los padres a manos de sus hijos sea Antonia, la eterna adolescente de *El tiempo todo entero*. Frente a Maximiliano, el amigo de su hermano, dice: “[Antonia]: no creo en el hacer/ [Maximiliano]: ¿En qué sentido? / [Antonia]: en el de hacer. En el hacer en sí. Algo, cualquier cosa. No creo en eso. /

[Maximiliano]: ¿Cómo trabajar? / [Antonia]: por ejemplo. No entiendo para qué se hacen esas cosas. Trabajar, ir a la universidad, viajar, salir” (*El tiempo* 84).

Ahora bien, si tal y como se viene constatando, la literatura de Romina Paula es —como la de Cortázar— una literatura que se quiere siempre joven, esto no supone que sus personajes conecten de forma directa y sin renuencia con el aire de su tiempo. A contrapelo de lo que uno podría intuir al explorar una narrativa que hace de la juventud su tópico fundamental, las mujeres de Paula, antes que abrazar “el tiempo desbocado del presente” (ese tiempo acelerado y transitorio aunado a los imperativos de la novedad, al ritmo frenético de la ciudad, a la obsolescencia programada de los objetos) (Hernández 12); antes que celebrar, en suma, que el mundo se haya vuelto cada vez más cortoplacista y menos parsimonioso, las adultas de Paula, necesitadas de una pausa, lo padecen. Tal es la razón fundamental por la que los noventa son los años de Romina Paula: no tanto porque en sus páginas se pueda reconocer, con afán documental, parte de la cultura popular de la década; o porque, con afán sociológico, se pueda constatar el conjunto de instituciones que quedan en desuso a los ojos de estos yoes desencantados. Lo son porque desde su primera novela, Paula viene narrando una experiencia temporal —un vínculo de pura tensión y asfixia con su propio presente— cuyos efectos no son otros que los de la crisis temporal de la modernidad (Koselleck 296-297). Las consecuencias, en otras palabras, de vivir en un mundo incapaz de posar la mirada hacia el futuro, de generar un horizonte de expectativas en función de lo que puede suceder en el mañana. Las mujeres de Paula adolecen el presente que les ha tocado en suerte: un presente “sin sombras, iluminado las 24 horas, los 7 días de la semana” (Crary 10); un “presente monstruo”, que “es a la vez todo (no hay más que presente) y casi nada (la tiranía de lo inmediato)” (Hartog 236).

## 2. El presente indeseable

Además de los recién citados François Hartog y Jonathan Crary, no han sido pocos los autores que, de un tiempo a esta parte, han reflexionado acerca de nuestra relación cada vez más tirante con el presente. Para empezar, Byung-Chul Han diagnostica que la principal razón de que no podamos “experimentar ningún tipo de duración” —de que la vida, apresurada, “de tumbos sin rumbo alguno”— es la disincronía (2). Esto es: la falta de un tren conclusivo (inicio-nudo-desenlace) que marque cuándo las cosas comienzan, pero, sobre todo, cuándo terminan (2). Sin este principio ordenador, esta línea cronológica finita capaz de regir el compás del tiempo, nuestra experiencia del presente queda librada a la “espantosa sensación de infinitud que no deja dormir” (11-14). Andrea Köhler, por su parte, advierte de nuestra impaciencia, de nuestra incapacidad para

poder atravesar sin irritación cualquier contratiempo. Pues es precisamente allí, seducidos como estamos por la vorágine de la productividad, donde mejor se transparenta hasta qué punto hemos internalizado el principio “el tiempo es oro” (40-42). Sea en la parada de colectivo, en el aeropuerto, en el ascensor o en cualquier otro “vestíbulo de la vida”, todo retraso lo vivimos como un desperdicio, como algo valioso que poseíamos y que ahora hemos malgastado (41). De allí que “la experiencia esencial” de la contemporaneidad sea, concluye Köhler, “una sensación de pérdida de tiempo”: somos infelices porque despilfarramos nuestra economía temporal, porque no estamos a la altura del imperativo de rentabilidad de la época (41). Tres años más tarde, Rüdiger Safranski agrega lo siguiente: además de habernos vuelto ansiosos por querer optimizar el mundo, sentimos, para colmo de males, que el tiempo es “un bien escaso” (67). La jornada se nos presenta breve porque la hemos atiborrado de citas, plazos de entrega y actividades de lo más diversas, olvidado la condición limitada de la hora diurna. Tal es la paradoja de este presente abarrotado que corre a toda prisa: si bien no intenta llegar al futuro, como sí lo ambicionaba el tiempo moderno, es tan veloz que no tiene más remedio que postergar las labores irresueltas para un mañana que, bajo su consideración ombiguista, no existe (75). Luciano Concheiro, por su lado, repara en las consecuencias de esta existencia sin sosiego, haciendo foco en el *burnout* laboral, en cómo esta disponibilidad permanente para producir y consumir trae consigo un cansancio generalizado caracterizado por la debilitación de la memoria, problemas de concentración y dificultad para dormir, entre otros síntomas (35-45). “Estamos asediados —afirma Concheiro— por una nueva tarea: el nunca poder descansar” (39). Miguel Ángel Hernández se detiene en la experiencia doméstica que nos deparó la cuarentena, en el modo en que nuestro hogar, inundado por “una cantidad delirante de actividades de ocio digital”, se convirtió al mismo tiempo “en bar, en gimnasio, en librería, en sala de conciertos, en plató de televisión” (13). Durante las primeras semanas de pandemia, narra Hernández, se desató “un tiempo enloquecido en el que no había tiempo para el aburrimiento. Esa fue una de las obsesiones desde el primer momento. Hacer cosas. No parar un instante. Crear. Producir. Mover el sistema hacia adelante” (12-13). Alan Pauls, por último, en sintonía con lo expresado por Hernández, confiesa sentirse nostálgico por el *reality show* Gran Hermano, transmitido por la televisión argentina a principios del 2001. Pues, a diferencia del presente mediático actual, un ahora que no es más que “ansiedad masiva, manía, compulsión a chequear, recordatorios y actualizaciones sistemáticas”, la “tele-biopolítica” de aquel entonces se animaba a transmitir, “con su imagen de video porno casero y su elenco de celebridades anónimas”, no solo “las peripecias de una realidad guionada”, sino también el material en crudo de dicha realidad (s.p.). Esto es: horas muertas, sin cortes,

donde no sucedía nada, “nada interesante, nada dramático o nada de nada: las celebridades anónimas dormían, comían, se depilaban o se secaban el pelo” (s.p.). Se trataba de un presente vacío, “perfectamente improductivo”, de puro gasto y tiempo perdido; un “presente warholiano”, símil al de su película *Sleep* (1962), donde la oferta temporal, a contrapelo del vértigo del entretenimiento, no otra que la del tedio (s.p.).

Si he agrupado en una misma argumentación a todos estos autores, en su mayoría ensayistas y escritores, es porque además de cartografiar uno por uno los males que cimentan, en palabras de Paul Virilio, esta “dictadura de la velocidad” (Virilio ctd. en Febbro 122), todos ellos proponen una solución terrenal, posible de ser llevada a cabo sin más implementos que nuestros sentidos y nuestro cuerpo: dormir la siesta (Hernández), aburrirse (Pauls), revitalizar la *vita contemplativa* (Byung-Chul Han), ejercitar experiencias *infralevés* que duren un instante (Concheiro), jugar libremente con el tiempo a través de la escritura literaria (Safranski), convertir la maldición de la espera en la bendición de hacer una pausa (Köhler). Se trata, como puede apreciarse, de pequeñas acciones, gestos simples que buscan, dentro de la experiencia personal, un poco de serenidad y detención en medio de la premura. Si, tal y como sostiene Byung-Chul Han, siguiendo a Hannah Arendt, la absolutización de la *vita activa* ha degradado nuestra persona a la condición de *animal laborans* (98), estas experimentaciones cotidianas a favor de la interrupción nos permiten recuperar, en el meollo de tanto tiempo consumido para el mundo, algo de tiempo propio, en el sentido más terapéutico del término. Dormir, contemplar, esperar, escribir, aburrirse y atender lo minúsculo se asumen, en efecto, como planes intimistas, como estrategias subjetivadoras que, sin querer modificar nada substancial, solo buscan obtener un momento de retraimiento para seguir soportando el “lastre del presente” (Concheiro 44). En palabras de Concheiro, “se trata de ir en contra de las ideas propugnadas por los modernos: no querer transformar, sino huir. Asumir que, al menos por ahora, no podemos mejorar de golpe nuestra realidad” (51).

Sintonizando con esta familia de prácticas desertoras, las mujeres de Paula —tal es mi hipótesis— antes que confrontar su presente indeseable con decisiones adultas, deciden seguir un “principio que los niños practican con enorme éxito: cuando no se puede destruir o neutralizar al enemigo, lo más sensato es escapar de él” (Concheiro 51). Menos diestras para lidiar con sus problemas que para escabullirse por la puerta de emergencia, las mujeres de Paula les dan la espalda a sus dramas de mayores de edad ¿Cómo? Yéndose de casa, mandándose a mudar, cambiando su domicilio fijo por uno transitorio. No importa a nombre de quién esté el nuevo refugio (de una amiga muerta, de unos primos lejanos, de un novio recién conocido), tampoco interesa si el nuevo techo no haya estado pensado originalmente como albergue (la sala de un hospital, el



asiento de una camioneta, la ruta misma); lo fundamental es esto: marcharse, cambiar de aire, concederse una tregua para, en el mejor de los casos, empezar de nuevo.

### 3. La intimidad intempestiva

Recorriendo de principio a fin la obra de Romina Paula, se puede concebir sin mayor esfuerzo el conjunto de sus textos como una saga. Saga, es decir, una serie de relatos entrelazados por un yo femenino homólogo, el cual, variando de nombre cada vez (Inesia, Mariana, Emilia, Antonia, Fauna, Andrea, Romina), va desempeñando el papel de *alter-ego* a medida que avanzan las publicaciones, al tiempo que ella —¿o ellas?— va ganando en edad y en complejidad para abordar sus problemas. De *¿Vos me querés a mí?* de 2005 a *De nuevo otra vez* de 2019 hay, ciertamente, una vida cronológicamente datable, que puede reponerse a través del puñado de tópicos recurrentes que su autora indaga: el amor, la muerte, la maternidad, la familia, la sexualidad, el trabajo. Alrededor de estas materias, Paula pone a girar su mundo narrativo, como si cada texto fuera una renovada oportunidad para sonsacar una respuesta diferente, un nuevo sentido a lo ya requisado con insistencia la vez pasada. Un manojito de temas, ahora bien, que solo se convierten en dramas, en verdaderos dilemas existenciales, cuando son sopesados bajo la perspectiva temporal, cuando los valores de *durabilidad* y *oportunidad* de estos conceptos tradicionales son puestos a prueba, o más bien objetados, por el nervio óptico de una mujer contemporánea. Así, en distintas ocasiones de la novelística de Paula, sus mujeres se preguntan qué sentido tiene seguir sosteniendo el *para siempre* del amor romántico cuando se ama (*¿Vos me querés a mí?*), cómo se hace para sobrellevar el dolor súbito de una muerte cuando se es joven (*Agosto*), cuál es el momento de la vida más propicio para dejar de ser hija y comenzar a ser madre (*Acá todavía*); por qué uno querría perdurar durante años y años en un mismo trabajo (*El tiempo todo entero*).

La *bête noire* de Romina Paula es, sin duda, el tiempo, el poder que ostenta este régimen para tornar en convención todo aquello que puedan abarcar sus fauces. De allí que, desde los títulos de sus novelas, toda su obra pueda leerse como una persistente búsqueda personal por contrarrestar la dimensión temporal de la cultura, aquellos valores en torno a lo durable y lo oportuno que, inoculados en el sentido común de sus padres, han venido imponiéndose sin requisa de generación en generación. Los episodios más tristes de las mujeres que habitan este universo ficcional son precisamente los dedicados a las responsabilidades del presente, a aquellos deberes institucionales que, sin dejar espacio para ninguna otra experiencia, se viven como un escollo: “el combo facultad-trabajo-novio no me deja mucho tiempo para mí”, confiesa Emilia de *Agosto* (52); “La vida no se empieza

de nuevo/no se puede empezar de nuevo”, le alertan sus primos a Mariana de *Algo de ruido hace* (134-135); “¿Tengo realmente tiempo suficiente para permitirme un novio? ¿No debería estar empleándolo en actividades menos ociosas, como por ejemplo, estudiar?”, se pregunta Andrea de *Acá todavía* (112). Asimismo, los momentos más dichosos de las mujeres de Paula son aquellos intervalos donde el peso abrumador del presente queda sin efecto; donde la primera persona que habla logra sortear la congestión de lo inmediato para autoexiliarse en otro tiempo: un *ahora* a la vez intempestivo e íntimo, que marcha formalmente a *tempo* lento y se vive como propio. Por mencionar tres casos ejemplares: el sábado de sol por la tarde en la que Inesia, sola, despunta uno de sus más bellos soliloquios (*¿Vos me querés a mí?*); la noche de ruta en la que Emilia y Julián reviven su amor de adolescencia (*Agosto*); el mediodía de jardinería en el que Andrea habla con la abuela de Iván, futuro padre de su hijo (*Acá todavía*). Transcribo los pasajes:

¿Va alguien a quererme así? ¿Así de este modo? ¿Así a mí? ¿Así a mí de este modo? ¿De esta manera a mí? Quiero decir: querer así de esta manera o así como soy, como estoy siendo en este momento ... Mi deseo es que alguien me quiera por ser como soy cuando estoy sola, ja, por como soy cuando estoy sola, cuando estoy siendo sola y que me mire y me sonría ese alguien otro y apruebe y acompañe y calle, tolere, eso, que sobre todo tolere mi silencio pero desde un lugar de sábado de sol por la tarde, de sábado por la tarde de sol en una tarde de sol” (*¿Vos me querés a mí?* 36).

Ahora estamos sostenidos en el tiempo acá sobre esta ruta no estamos en él, esta línea que trazamos con el auto está fuera del plan, fuera de la red, del entramado. Venimos de y vamos hacia pero acá no hay, este camino no existe, somos nosotros suspendidos, de la mano entre luces, sobre sillones, sin música, sin cigarrillos, sin café, sin infusión, sin necesidades, con noche sólo, nada más” (*Agosto* 143).

Mi capacidad de discernir ha quedado completamente suspendida, hay que decir. No entiendo nada pero estoy fascinada; soy impulsada o atraída hacia un adelante que no entiendo ni cómo ni qué pero me dejo atraer. ¿Qué es esta novedad de estado gomoso en el que todo me dejo hacer, acontecer? ¿Y todo sucede? No puedo pensar, algo me vuelve a vencerme y me siento atraída, como imantada, una vez más (*Acá todavía* 180-181)

No uso el término *intimidad* en un sentido confesional, tal y como lo emplea Alberto Giordano al leer la pretensión de verdad de ciertas escrituras autobiográficas: “lo íntimo como aquello que el sujeto no puede, pero quiere decir” (207). Tampoco en un sentido “inofensivo” y “éxtimo”, que son los dos términos que utiliza Tamara Kamenszain

para describir los modos en que algunas expresiones de la narrativa y la poesía actual (Cecilia Pavón, Fernanda Laguna) componen un universo afectivo “sin profundidad de contenidos”, “sin escándalos”, hecho para ser expuesto, en un movimiento casi “infantil” (58-59). Por el contrario, el concepto de intimidad es aquí usufructuado para dar cuenta del grado de subjetivación y repliegue que adquieren las mujeres de Paula al experimentar el particular presente parentético antes ilustrado; uno que, nacido producto de la contingencia o como resultado de una fuerte determinación, viene a ponerle freno al presente indeseable de todos los días. Tal es la idea que reúne, en tanto saga, a estos yoes femeninos: la idea de un mundo temporalmente íntimo, forjado a imagen y semejanza de sus necesidades antipresentistas. El secreto, o más bien la clave para darle nombre a esta singular experiencia ficcional con el tiempo, parecería estar en la palabra *intempestivo*, en la significación que Nietzsche —y no el sentido corriente— le da al término. Esto es: lo intempestivo no como un mero evento inoportuno e inesperado (“el cierre intempestivo del banco desató la furia de los usuarios”), sino como “una facultad de poder sentir de una manera no-histórica” el mundo; una capacidad a la vez inventiva y transformadora que, subraya Nietzsche, “debería ser considerada por nosotros como la más importante, la facultad primordial”, en tanto que “encierra el fundamento sobre el cual únicamente se puede edificar algo sólido, algo verdaderamente humano” (77). En el fondo, mediante esta potencia no-histórica que permite al hombre obrar de forma inactual, lo que Nietzsche está queriendo poner en el centro es aquello que las preocupaciones de sus contemporáneos positivistas han dejado de lado: que el tiempo debe estar al servicio de la vida —para la dicha de esta— y no de la ciencia (77). A través del recurso de lo intempestivo, entonces, se trataría de recuperar, aunque sea un poco, “la felicidad de la bestia”, ese estado de inquebrantable descanso en el que se encuentra el animal producto de “no saber lo que es ayer ni lo que es hoy” (73).

La obra de Romina Paula, haciendo suya la misión nietzscheana de poner el tiempo al servicio de la vida, impulsa a través de sus heroínas el único programa antipresentista que —a lo largo de sus tres novelas, tres obras de teatro y una película— parece haberle dado éxito: huir. Si Miguel Ángel Hernández sugiere abrazar el receso de la siesta, Alan Pauls entregarse al tiempo sin tiempo del aburrimiento y Andrea Köhler acoger los contratiempos como un obsequio, Romina Paula invita a salir huyendo de nuestra casa. Solo en la fuga se puede encontrar, parece decir Paula, el tan ansiado tiempo propio. Si no, cómo explicar el accionar de Mariana de *Algo de ruido hace*, quien renuncia a su trabajo de seis años como traductora en Buenos Aires para instalarse en la casa de sus primos, en Miramar (“No aguantaba más. Me cansé. Quiero cambiar de aire, no sé, de vida. Por ahí me quedo acá”) (112); cómo interpretar sino el caso de Emilia de

*Agosto*, quien aprovecha el ritual funerario de su amiga para extraviarse unas semanas en su Esquel natal (“Quiero soltar Buenos Aires, irme, mudarme de acá. Unos días en el sur me pueden sentar bastante bien”) (13); cómo leer sino también el caso de Andrea de *Acá todavía*, quien viaja al Uruguay para avisarle al enfermero con el que estuvo un par de veces que está embarazada (“Ya está. Ivancito, quieras o no, hacía allí voy. Vamos. Tu descendencia y yo, a bordo de un velocípedo charrúa”) (151). Son en estos estados de excepción, logrados gracias al desplazamiento terrenal, donde —sea para olvidar, procrastinar, deambular, autodescubrirse o directamente perderse de todos y de sí mismas— estas heroínas encuentran un tiempo propio para respirar.

Caso aparte es la historia de la abuela alemana de Paula, que se casa siendo menor de edad solo para irse de su casa materna. Digo aparte porque, para empezar, es una historia que Paula cuenta varias veces a lo largo de su derrotero ficcional: primero en *¿Vos me querés a mí?* (la abuela alemana es la abuela de Inesia), luego en *Fauna* (la abuela alemana no es otra que la mismísima Fauna Forteza) y finalmente en *De nuevo otra vez*, película autobiográfica donde la abuela alemana, gracias a las fotografías del álbum familiar y la voz *en off* de su directora, hace de ella misma. Digo aparte porque el hecho de haberla contado más de una vez, reversionándole un detalle en cada ocasión, hace que relumbre en la lectura —en los términos que venimos empleando para leer esta obra— una paradoja: salir de una institución, la de la familia, para abrazar a otra, la del casamiento, ¿no es acaso lo mismo que les ocurre a las mujeres de Paula cuando, cuestionadoras de la maternidad a los veinte años (*¿Vos me querés a mí?*; *Agosto*), terminan por dar con ella a los treinta (*Acá todavía*); y, más aún, terminan por volver a la casa materna a los cuarenta (*De nuevo otra vez*), de esa misma casa de la que lucharon por irse siendo hijas y ahora vuelven, veinte años después, siendo madres? Para decirlo con palabras de César Aira, el César Aira cínico y bromista de *Yo era una chica moderna*: “Quizás nosotras nos comprometimos demasiado con lo moderno, y perdimos de vista los hechos de la vida. Lo antiguo vuelve, como una venganza” (36).

Se podría reír de este desenlace inesperado de los acontecimientos, de este *plot-twist* que vendría a entrecomillar, en apariencia, toda la empresa inconformista de Paula. No obstante, leyendo de nuevo la cita de Aira, ahora con ojos nietzscheanos y no aireanos, se puede dar cuenta de que es precisamente allí, en el acto de *no haber perdido de vista los hechos de la vida*, que se puede retrotraer nuestros pasos y mirar con nuevos ojos la apuesta final de Paula: la maternidad en su universo narrativo no viene a echar por tierra todo lo ensayado, sino a mostrar que es *con* el tiempo y *no contra* él que las instituciones tradicionales pueden socavarse desde dentro, para volverse a pensar y, en el mejor de los casos, volverse a redactar. De eso se trata, al fin y al cabo, la entrega reciente y última de esta saga: de empezar *de nuevo otra vez*, tal y como dicta su título.

## Bibliografía

- Aira, César. *Yo era una chica moderna*. Interzona, 2011.
- Arce, Rafael. “Queremos tanto a Romina”. *Bazar americano*, septiembre de 2013, <https://www.bazaramericano.com/columnas.php?cod=76&pdf=si>.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Traducido por Alan Pauls, Eterna Cadencia, 2018.
- Bauman, Zygmunt y Tomás Leoncini. *Generación líquida. Transformaciones en la era 3.0*. Traducido por Irene Oliva Luque, Paidós, 2018.
- Blanco, Fabián. “The Romina Paula Experience”. *Revista RSVP*, marzo de 2006, <http://www.editorialentropia.com.ar/vosmequeres.htm>
- Bórtoli, Pamela y Gabriela Sierra, editores. *Argentino de Literatura VI*. Universidad Nacional del Litoral, 2016.
- Capelli, Matías. “Una nueva intensidad”. *La Nación*, 5 de febrero de 2017, <https://www.lanacion.com.ar/opinion/resena-aca-todavia-romina-paula-nid1981266/>.
- Concheiro, Luciano. *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*. Anagrama, 2016.
- Contreras, Sandra. “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea”. *Orbis Tertius*, núm. 12, 2006, pp. 1-15.
- Crary, Jonathan. *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño*. Traducido por Paola Cortés Rocca, Paidós, 2015.
- De nuevo otra vez*. Dir. Romina Paula. Varsovia Films, 2019.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé, 2011.
- Febbro, Eduardo. “Paul Virilio: Siempre se infunde miedo en nombre del bien”. *Cuadernos del CENDES*, vol. 27, núm. 75, septiembre-diciembre 2010, pp. 121-127.
- Garbatzky, Irina. “Una chica de los años 90”. *La Capital*, 15 de diciembre de 2009, <http://www.editorialentropia.com.ar/agosto.htm>.
- Gazzera, Carlos. “La lengua de una generación”. *La Voz del Interior*, septiembre de 2005, <http://www.editorialentropia.com.ar/vosmequeres.htm>.
- Giordano, Alberto. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Beatriz Viterbo, 2006.
- Gramuglio, María Teresa. “La construcción de la imagen”. *Revista de lengua y literatura*, núm. 4, 1988, pp. 3-16.
- Han, Byung-Chul. *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Traducido por Paula Kuffer, Herder, 2015.

- Hartog, François. *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. Traducido por Norma Durán y Pablo Avilés, Universidad Iberoamericana, 2007.
- Hernández, Miguel Ángel. *El don de la siesta*. Anagrama, 2020.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Traducido por Silvia Fehrmann, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Kamenszain, Tamara. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Eterna Cadencia, 2016.
- Köhler, Andrea. *El tiempo regalado. Un ensayo sobre la espera*. Traducido por Cristina García Ohlrich, Libros del Asteroide, 2018.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Traducido por Norberto Smilg, Paidós, 1993.
- Lukács, Georg. “Introducción”. *Ensayos sobre el realismo*, Siglo Veinte, 1945, pp. 7-30.
- Méndez, Matías. “Romina Paula: Escribo para descubrir cosas que no sabía que sabía”. *Infobae*, 16 de octubre de 2016, <https://www.infobae.com/cultura/2016/10/16/romina-paula-escribo-para-descubrir-cosas-que-no-sabia-que-sabia/>.
- Nietzsche, Friedrich. *Consideraciones Intempestivas 1973-1976*. Alianza Editorial, 2002.
- Paula, Romina. *Acá todavía*. Entropía, 2016.
- Paula, Romina. *Agosto*. Entropía, 2009.
- Paula, Romina. *Fauna. El tiempo todo entero. Algo de ruido hace*. Entropía, 2013.
- Paula, Romina. *¿Vos me querés a mí?* Entropía, 2005.
- Pauls, Alan. “Usos del presente”. *Fundación La Caixa*, 19 de noviembre de 2021, <https://bit.ly/40AGhJJ>.
- Premat, Julio. *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Eduntref, 2016.
- Rosa, Othoniel. “Una unidad orgánica”. *El roommate*, 11 de marzo de 2011, <https://elroommate.com/2011/03/11/othoniel-resena-a-romina-paula-argentina/>.
- Safranski, Rüdiger. *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir*. Traducido por Raúl Gabás, Tusquets, 2017.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Siglo XXI, 2014.
- Sarlo, Beatriz. “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”. *Punto de Vista*, núm. 86, 2006, pp. 1-6.
- Schujman, Alejandro. *Generación ni ni. Jóvenes sin proyectos que ni estudian ni trabajan*. Lumen, 2013.