



Facultad de
Humanidades
y Artes_UNR



DOCTORADO EN LITERATURA Y
ESTUDIOS CRÍTICOS

LOS CONTRATIEMPOS DEL DANDI

El anacronismo como forma del dandismo contemporáneo en la
narrativa de Alan Pauls

TESIS DOCTORAL
EMILIANO RODRÍGUEZ MONTIEL

DIRECTORA
SANDRA CONTRERAS

CO-DIRECTORA
ANALÍA GERBAUDO

CONICET



I E C H

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades



CONICET



I E C H



Facultad de
Humanidades
y Artes_UNR



DOCTORADO EN LITERATURA Y ESTUDIOS CRÍTICOS

FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

LOS CONTRATIEMPOS DEL DANDI

EL ANACRONISMO COMO FORMA DEL DANDISMO CONTEMPORÁNEO EN LA
NARRATIVA DE ALAN PAULS

TESIS DOCTORAL

EMILIANO RODRÍGUEZ MONTIEL

DIRECTORA:

SANDRA CONTRERAS

CO-DIRECTORA:

ANALÍA GERBAUDO

2021

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| Agradecimientos..... | I |
| Normas de citación y organización bibliográfica..... | IV |

Introducción

| | |
|---|----|
| Los contratiempos del dandi..... | 1 |
| 0.1 Pecado y potencia: la tradición negativa y afirmativa del anacronismo..... | 3 |
| 0.2 El ADN paulsiano..... | 16 |
| 0.3 El dandismo hoy..... | 22 |

Primera Parte

| | |
|--|-----|
| Vida de escritor..... | 27 |
| 1.1 Presentes presentistas, pretéritos presentes, presentes después del final: aproximación teórica a los (otros) tiempos del hoy..... | 32 |
| 1.1.a La contemporaneidad anacrónica de la literatura argentina..... | 45 |
| 1.2 Anacronismo de la Tradición..... | 59 |
| 1.2.a El tiempo oportuno de <i>Babel</i> | 60 |
| 1.2.b La lengua afantasmada..... | 72 |
| La Buenos Aires kafkiana..... | 75 |
| Las cartas de un célibe..... | 86 |
| El crimen del escritor..... | 98 |
| Operación: nacer a destiempo..... | 104 |
| 1.3 Anacronismo de la Ficción..... | 116 |
| Un mundo apátrida e intempestivo..... | 118 |
| 1.3.a Vivir endeudado: las narcolepsias de <i>Wasabi</i> | 129 |
| 1.3.b Vivir prisionero: las epifanías amorosas de <i>El pasado</i> | 144 |
| El impacto..... | 144 |
| La extensión..... | 148 |
| La historia..... | 157 |
| Barthes, Sofía y el amor..... | 158 |
| Proust, Rímini y el tiempo..... | 164 |
| 1.3.c Vivir siendo otro: el <i>jet lag</i> de “Noche de Opwijk”..... | 170 |
| 1.3.d La felicidad de la lectura..... | 176 |
| 1.4 Anacronismo de la Historia..... | 180 |
| 1.4.a El desmarque..... | 182 |
| 1.4.b La pormenorización..... | 185 |
| El llanto..... | 187 |
| El pelo..... | 190 |
| El dinero..... | 191 |
| 1.4.c En órbita..... | 194 |

| | |
|-------------------------|-----|
| 1.4.d El estímulo | 199 |
|-------------------------|-----|

Segunda Parte

| | |
|---|-----|
| Vida de lector | 205 |
| 2.1 Entre el alumno ejemplar y el <i>enfant terrible</i> : | |
| El niño Pauls y su ficción del origen como lector | 220 |
| 2.2 Diarios falsos, confesiones fabuladas y rostros hechos a medida: | |
| las performances intimistas del dandi | 234 |
| 2.2.a Primer acto: el cinéfilo y el idiota de <i>La vida descalzo</i> | 238 |
| 2.2.b Segundo acto: el bibliófilo de <i>Trance</i> | 255 |
| 2.2.c Tercer acto: Pauls diarista | 266 |
| Lo apócrifo | 266 |
| Lo estúpido | 272 |
| Lo privado | 276 |
| Lo íntimo | 278 |
| 2.3 Pauls crítico: la forma y la ética de un cultor de lo anacrónico | 285 |
| La forma ensayo | 285 |
| Leer como un escritor: | |
| el valor de los libros según <i>lo que pueden</i> y lo que no | 292 |
| Pensar como se narra: | |
| lo intempestivo como valor crítico del presente | 300 |

Conclusión

| | |
|--------------------------------------|-----|
| 3. El dandi con un solo tiempo | 307 |
|--------------------------------------|-----|

Bibliografía

| | |
|---|-----|
| 5.1 Fuentes primarias de Alan Pauls | 313 |
| 5.1.a Novelas, cuentos y diarios falsos | 313 |
| 5.1.b Ensayos | 314 |
| 5.1.c Prólogos, columnas, artículos y reseñas | 314 |
| 5.1.d Entrevistas | 316 |
| 5.2 Bibliografía teórica sobre anacronismo y dandismo | 317 |
| 5.3 Bibliografía crítica sobre la obra de Alan Pauls | 322 |
| 5.4 Bibliografía general citada | 326 |
| 5.5 Figuras | 333 |

AGRADECIMIENTOS

Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, por permitirme recogerme, sin las preocupaciones de la vida práctica, en el tiempo de la escritura.

A la Universidad Nacional de Rosario y a su Doctorado en Literatura y Estudios Críticos, por brindarme una formación académica de excelencia. No han sido pocas las veces en las que, procrastinando el cierre de un apartado, me he tropezado con episodios felices de la *vida utópica* –la expresión es de Bruno– que propone el cursado de los seminarios.

Al Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, mi lugar de trabajo. Sus mañanas silenciosas, blancas color hueso, son testigo directo del derrotero de mis borradores.

A Sandra Contreras, a la directora y a la crítica, a la que me enseñó a escribir una tesis de doctorado y a la que me enseñó a leer literatura argentina. Soy un privilegiado: si Pauls lo tuvo *todo* en su primera novela (Pezzoni como editor, Sudamericana como editorial, Chitarroni como contratapista), yo, paranaense, también lo tuve *todo* al desembarcar en Rosario: tuve como directora a una lectora sumamente perspicaz, que al mismo tiempo que supo esperar a que mis arrojados impresionistas y flirteos estilísticos menguaran en el proceso, supo –con un par de sugerencias silbadas por lo bajo– dar vuelta la tesis como un guante para que ésta ganara en imaginación crítica. Si el argumento que sigue puede arrogarse algún

mérito, se debe pura y exclusivamente a su inteligencia, acompañamiento y confianza absoluta (*la lectura es un acto de amor*, diría Analía).

A Analía Gerbaudo, mi co-directora, la guía virgiliana de mi formación de grado y posgrado. La que, a fuerza de afecto y consejo sincero, supo burlar los cerrojos de todas las instancias necesarias para que, sencillamente, hoy puesta estar escribiendo estas líneas.

A Alberto Giordano, a los sábados en pandemia con él. Barthesiano entre los barthesianos, la forma amistosa de su seminario me enseñó que el modelo utópico del *estar juntos* no sólo es posible hoy en eso que llamamos vida académica, sino necesario. Gran parte de esta tesis dialoga, recupera y discute con sus ideas. Por todo eso, gracias.

A Bruno Grossi, mi gran compañero de ruta –mi George Constanza ilustrado– en estos años de doctorado. Quizá no hubo días más plenamente vividos en mi vida de doctorando que aquellos que viví junto a él, caminando por Rosario, recorriendo librerías de usados, almorzando en Marilyn, merendando en el Català, compartiendo pieza cuádruple en el Freedom, fabulando libros por venir.

A los demás Präuse, mis amigos, al tiempo diario compartido con ellos: Juan Pablo Descalzo, Francisco Vanrell, Philipp Edling, Leo Arsenio Hernández, Rafael Arce. Nunca dejemos de reír muchachos, el humor nos salvará.

A Leo Cherri y Silvana Santucci, mis amigos barrocos, mis teóricos latinoamericanos preferidos.

A Juan José Guerra, mi bahiense favorito, el secuaz chejfequiano que Bruno y yo necesitábamos para terminar de conquistar Rosario.

A mis queridos compañeros del IECH, Laura Soledad Romero, Mariela Herrero, Cristian Molina, Mariana Catalin, María Fernanda Alle, Regina Cellino, Javier Gasparri,

Maia Bernardi, Sara J. Iriarte, Luciana Martínez, Marina Maggi y Julia Musitano, entre muchos otros, por su hospitalidad y compañerismo.

A los profesores que dictaron mis seminarios de doctorado, Florencia Garramuño, Alejandra Laera, Mariano Siskind, Federico Galende, por la riqueza de sus clases, su apertura al diálogo, por ayudarme a pensar y a formarme como lector crítico. Muchas de las cuestiones (lecturas, hipótesis, objetos) trabajadas en ese espacio forman parte del combustible de esta tesis.

A mis estudiantes del secundario, por dejarme vampirizar su energía y alegría. Sin saberlo, fueron mis ratones de laboratorio de todas las hipótesis ensayadas aquí.

A mi viejo, a su River, a su amor por la educación pública. A mi vieja, a su escucha, su amor incondicional de madre. A mis hermanos, por estar siempre y de la mejor manera. Al tiempo en familia, verdadera recarga de energías en estos tiempos de tesista. A todos ellos, por estar conmigo, para mí, en esa *noche negra* de seis meses.

A Sofía, mí Sofía, no la de *El pasado* sino la del presente. Al tiempo del amor, a los domingos a la mañana con ella. Por ser la oyente modelo de mis arrebatos cerebrales a cualquier hora, por ser la inventora de muchas de las ideas desperdigadas aquí. Quién sabe cuánto le debe lo que sigue a su conversación, a sus desayunos, a sus paseos por la costanera, a su forma de amar como experiencia de verdad.

NORMAS DE CITACIÓN Y ORGANIZACIÓN BIBLIOGRÁFICA

El uso de fuentes sigue las normas APA. De modo que el cuerpo del texto se encuentra formateado en Times New Roman 12, interlineado doble, sangría en la primera línea, alineación justificada. Las citas intratextuales de hasta cuatro líneas llevan comillas y se realizan en estilo americano siguiendo la siguiente gramática: Autor, año de la primera edición: número de página. Cuando el nombre del autor se haya sido referido en el párrafo, se omite. Las citas que exceden las cuatro líneas se las dispone en párrafo aparte, sin comillas, sangrada en 1cm y con interlineado sencillo. Se utiliza la *cursiva* para resaltar, las comillas inglesas (“”) para citar y, en ciertos casos, las comillas españolas («») para conceptualizar un término. Por no considerarlo necesario, hemos decidido no abreviar los títulos de las novelas de Pauls. La bibliografía se distribuye en cinco apartados: a) Fuentes primarias: ficciones, ensayos, reseñas y entrevistas de Alan Pauls; b) Bibliografía teórica sobre anacronismo y dandismo; c) Bibliografía crítica sobre la obra de Alan Pauls; d) Bibliografía crítica y teórica general citada; y e) Figuras, donde aludimos al puñado de imágenes incorporadas al cuerpo del texto y que hemos enumerado en orden de aparición.

INTRODUCCIÓN:

LOS CONTRATIEMPOS DEL DANDI

Podría suponerse, en la imaginación razonada de la lectura, que la literatura de Alan Pauls – la naturaleza estética de su máquina literaria– permite cristalizarse en una imagen que ella misma idea, en principio, en *Wasabi* (1994) y más tarde, como insistencia, en “Noche de Opwijk” (2013a). La historia en ambos relatos es la misma: un escritor es invitado a pasar una estadía corta en el extranjero (dos meses en Saint-Nazaire en *Wasabi*, un mes en Bruselas en “Noche de Opwijk”) a cambio de que testimonie brevemente, por escrito, su experiencia en la ciudad. Este contrato o forma de pago se torna irrealizable una vez allí dado que la escritura, el impulso inventivo de su praxis, se pierde. Sea voluntaria (“Noche de Opwijk”) o involuntariamente (*Wasabi*), el no escribir para estos artistas supone el ostracismo y la entrada al ámbito de la insignificancia. Quedan sumidos en la extrañeza de la impersonalidad, condenados a vagabundear sin propósito en el desconcierto de lo anónimo. La temporalidad lineal, progresiva, sobre la que afirmaban sus existencias entra en cortocircuito al interrumpirse aquello que le otorgaba movimiento. El tiempo en tierra foránea para estos *homeless* se convierte en un agujero negro turbulento que transforma sus vidas en vidas demoradas. Todo en ellas se frena, se pospone, se coloca entre paréntesis. Pierden el trabajo, las pertenencias, la identidad, es decir, todo aquello configurado en y por los preceptos de la

cronología. Como si estuvieran bajo los efectos del *jet lag*, los héroes errantes de estas ficciones habitan un mundo detenido, en punto muerto, al que se le ha quitado la posibilidad de regirse bajo las convenciones del tiempo histórico. Y en efecto, de esto se trata, ante todo, en la literatura de Alan Pauls: de la construcción estética de una dimensión desincronizada, inmune al tiempo cronológico, de la postulación de un espacio-madriguera domiciliado en el piso subterráneo de la diacronía del mundo.

Wasabi y “Noche de Opwijk” ficcionalizan el régimen temporal constitutivo de la narrativa de Pauls, el reloj sin cuerda con el que, desde su primera novela, pone en marcha su máquina literaria: el anacronismo. El anacronismo es una dimensión de tiempos múltiples, cargada de dislocaciones e *impasses* que suspende todo impulso eucrónico y propone un régimen temporal ya no uniforme y contiguo sino diferido, etéreo e impuro. Explorar los elementos que conforman esta estética situada, en palabras de Julio Premat (2016a:120), “fuera de la tiranía de lo actual”, comprender, en otras palabras, el estatuto *a contratiempo* de esta literatura –su constitución formal, la política literaria que lo fundamenta, su íntima vinculación ética con el dandismo y, unido a ello, su singular inscripción en la tradición nacional, así como sus efectos dentro y fuera del campo literario– es el propósito de este proyecto. La hipótesis que conducirá las formulaciones del mismo y que se desprende de la pregunta en torno al sentido de este gesto de adopción del anacronismo como máquina ficcional, podría resumirse, en su mayor generalidad, así: la literatura de Alan Pauls, al hacer de la fuerza subversiva del anacronismo su impulso creador, configura en el interior de su proyecto creativo una *actitud* de insumisión y desubicación ante la Historia, la Literatura y la Tradición, cuyos valores (la celebración de lo artificial, lo mediato, lo minúsculo y lo intempestivo por sobre lo natural, lo inmediato, lo mayúsculo y lo cronológico) dan cuenta

de la construcción –deliberada y sostenida en el conjunto de su producción crítica y autofigurativa– de una ética de raigambre dandi.

0.1 Pecado y potencia: la tradición negativa y afirmativa del anacronismo

Se asigna como necesario, por lo dicho, precisar en primer término el concepto de anacronismo. En el complejo y pedregoso diálogo entre filosofía e historia puede reconocerse un momento negativo y un momento afirmativo en la historia de la conceptualización y uso de la categoría. La larga tradición de rechazo hacia el anacronismo comienza, siguiendo a François Dosse (2012), en el Siglo XV, “cuando los humanistas sientan las bases de un método crítico de las fuentes, decisivo en el vuelco de la noción de verdad” (58). El acontecimiento que le otorga cauce a este punto de inflexión metodológico data de 1440, cuando el humanista Lorenzo Valla establece que la *Donación de Constantino* es apócrifa. Por medio de un estudio filológico, Valla “hace un inventario de los múltiples errores lingüísticos, de los ‘barbarismos’ del falsificador y de los múltiples anacronismos históricos” (59) del documento papal, dictaminando por ello el carácter falso del texto sagrado. Las incongruencias temporales detectadas son estimadas, como se observa, negativamente: la presencia del anacronismo revela el fraude. Este trabajo de investigación significaría el primer antecedente de un nuevo horizonte en el campo de la crítica histórica. Al perder los textos eclesiásticos su beata inmunidad y quedar, por ello, desprotegidos ante el escrutinio público, al nivelarse en derechos, en otras palabras, todos los textos ante la mirada del historiador, se habilita en la praxis histórica el desarrollo de un nuevo modo de hacer historia codificado según criterios estrictos de verdad. Denominada “Historia anticuaria”, esta nueva disciplina de lo verdadero configurada según los regímenes del tiempo cronológico eclosiona, en efecto, en el Siglo VII con la publicación de *De re Diplomática* de Jean

Mabillon (1681). Apoyado en la erudición y los ritos disciplinares de la pesquisa documental maurista, Mabillon funda los principios metodológicos de la crítica documental estableciendo el carácter fidedigno de ciertas cartas merovingias de la abadía de Saint Denis. En este marco, el anacronismo continúa considerándose la anomalía con la cual tropezar en el rastillaje historiográfico. Es, no obstante, en el Siglo XIX, “el siglo de la Historia” (229), con la profesionalización de la disciplina y el abrigo positivista al juicio científico, donde la categoría halla su mayor rechazo. Para alcanzar autonomía y/o especificidad en el ámbito universitario, la disciplina histórica –su praxis de escritura– decide desembarazarse de toda huella estética, de toda figura retórica y/o búsqueda autoral de embellecer formalmente la prosa. La Historia, en otras palabras, queriéndose científica, anónima, específica y pedagógica, se dedica a estar exenta de “los microbios literarios que contaminan el discurso histórico erudito” (60). La frase ya célebre de Lucien Febvre en su ensayo sobre Rabelais, punto de partida común de la teoría y crítica contemporánea para referirse al uso negativo del anacronismo (Loroux, 1992; Rancière, 1996; Didi–Huberman, 2000; Dosse, 2012), condensa ejemplarmente el modo en que el positivismo histórico, cristalizado en la *Escuela de los Annales*, concibe al anacronismo: “el problema consiste en (...) evitar el pecado mayor de todos los pecados, el más irremisible de todos: el anacronismo” (4).

La categoría, en suma, es considerada desde el Siglo XV hasta mediados del Siglo XX, por los humanistas en primer lugar y luego por los positivistas, como un pecado en la medida en que su existencia desbarata la lógica eucrónica de la disciplina. Es interesante observar que el divorcio positivista de la literatura con la Historia viene acompañado de una puesta en énfasis de la aversión historicista hacia el anacronismo, ya que es a partir de la postulación teórica de una cierta comunión entre anacronismo y literatura donde comienza,

si bien aisladamente, como una excepción contextual y disciplinar, la tradición afirmativa del concepto, que se extiende con mucha vigencia hasta nuestros días.

Me refiero, como primer caso, a las *Consideraciones intempestivas* de Nietzsche, en particular la segunda, de 1874, titulada: “De la utilidad y los inconvenientes de los estudios históricos, para la vida”. En concreto, Nietzsche sostiene que los hombres tenemos necesidad de la Historia “para vivir y obrar y no para desviarnos negligentemente de la vida y de la acción” (79). La vida es esencialmente experiencia vivificadora, su impulso debe estar puesto no hacia “el peso cada vez mayor del pasado” (73) sino a favor de un tiempo en movimiento, cargado de vitalidad y transformación. Todos los saberes del mundo deben congeniar con esta política de vida; por consiguiente, y en relación a la historia anticuaria, el filósofo alemán advierte la acción conservadora de esta disciplina puesto que al tener centrada la mirada en la simple datación y verificación del pasado, la vida, lisa y llanamente, se momifica (91). Contra sus contemporáneos positivistas es, no obstante, contra quienes más carga las tintas, definiendo al historicismo como “un mal, como una enfermedad y un vicio, algo que nuestra época está orgullosa con justo título” (72). El hombre moderno en su afán científicista se “atiborra” de saberes no pudiendo vivir en el “instinto de la acción” (103). Así pues, frente al vicio historicista Nietzsche postula la necesidad de que la Historia, al estar al servicio de la vida, se ponga *necesariamente* al servicio, como la filosofía y el arte, de una potencia no-histórica (81), vale decir: una facultad de lo intempestivo propia del hombre que permite obrar de forma inactual (77). Esta capacidad a la vez inventiva y transformadora, inscripta *contra* el tiempo y desde la cual nace la “acción verdadera” (78), Nietzsche la reconoce en la reflexión del filósofo (80; 105) y en la “suprema creación” (113) del artista.

Décadas más tarde, Walter Benjamin retoma explícitamente en “Tesis de filosofía de la historia” (1940:186) esta línea anti-historicista iniciada por Nietzsche para discutir la

concepción determinista y progresiva del devenir histórico. Walter Benjamin es, en palabras de Michael Löwy (2001), *inclasificable*: “Es un crítico revolucionario de la filosofía del progreso (...), un nostálgico del pasado que sueña con el porvenir, un romántico partidario del materialismo” (13). Este carácter paradójico del pensamiento de Benjamin, que vuelve problemático cualquier afán de sistematización, se construye sobre la base de tres fuentes heterogéneas: el romanticismo alemán, el mesianismo judío y el marxismo. Y es justamente esta tríada la que Benjamin reúne en su reflexión sobre el concepto de Historia: la nostalgia del pasado romántico, la imagen utópica del reino mesiánico y la de la revolución. Por un lado, el romanticismo es al mismo tiempo nostalgia de un pasado premoderno y una crítica a la civilización industrial. Benjamin encuentra en el romanticismo una voluntad de reencantamiento del mundo, un impulso de renovación y belleza, una oposición o respuesta, en último término, al modo de vida mecanizado, cosificado, individual y hostil de la modernidad (18). El romanticismo alemán (Goethe, Schiller, Novalis, Schlegel), su culto a las pasiones y tormentos del hombre, la nostalgia benjaminiana por la dimensión mágica de las culturas del pasado (28), propone una experiencia del mundo contraria a la marcha lenta y sin interrupciones del sujeto moderno, un régimen temporal estático que contempla *sin movimiento* la evolución “natural” del género humano. En este sentido, la ideología del progreso, sus valores alrededor de “un tiempo homogéneo y vacío” (1940:187), pueden sólo desarticularse en el pensamiento benjaminiano mediante la acción de un romanticismo revolucionario, es decir, una operación de resistencia y transmutación configurada alrededor de una imagen utópica doble: la del mesianismo y la de la revolución.

¿Cómo articular estas dos imágenes radicalmente contradictorias? Siguiendo a Löwy, Benjamin establece, en una maniobra teórica profundamente singular, “una mediación entre las luchas liberadoras, históricas, profanas de los hombres y el cumplimiento de la

promesa mesiánica” (2001:23). Habría una cierta “fuerza mesiánica” en la aspiración de las clases oprimidas capaz de reescribir la Historia (1940:178). Una fuerza contenida en la lucha de clases que se articularía orgánicamente con la lógica redentora del judaísmo sintetizada en la espera del advenimiento del Reino mesiánico. Y es así cómo, en el abrigo de una misma reflexión, marxismo y mesianismo conviven para concebir un nuevo modo de hacer la revolución¹. Benjamin advierte sobre los peligros del progreso y entiende que la revolución se logra a partir de un corte abrupto, una interrupción que ocasiona la catástrofe. Es necesario el desastre y la ruina para que comience lo nuevo². Por ello, para Benjamin es tarea del materialista histórico, a contracorriente del historiador historicista, “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo” (182). Este movimiento de contramarcha, cuya empresa radica en hacer “saltar el continuum de la historia” (188), supone una reconfiguración epistemológica radical de los estudios históricos. La tarea del historiador ya no consiste en un trabajo de reconstrucción donde se aísla, se recoge y se examina una cosa inerte y uniforme. Convertido al mismo tiempo en arqueólogo excavador y traperero de la historia, el historiador se adentra a ciegas a inspeccionar los despojos de lo perdido. El concepto de “Historia” abandona de esta manera la imagen de bloque o compartimento unívoco estacionado para mutar en forma de catástrofe, donde ruinas tras ruinas se amontonan entre sí. La lógica diacrónica tradicional del positivismo entra en crisis en la teoría benjaminiana en tanto que la historia se concibe

¹Benjamin, en efecto, al integrar la promesa mesiánica a su pensamiento en torno a la revolución, se desmarca del marxismo oficial que concibe “la revolución como resultado natural o inevitable del progreso económico y técnico” (Löwy, 2001:24). Ya no se trata de esperar la evolución histórica de la clase proletaria y el consecuente derrumbe de la burguesía, “sino de cortar la mecha que arde antes de que la chispa alcance la dinamita” (24).

²Michael Löwy llama *pesimismo revolucionario* a esta concepción benjaminiana de la Historia: “Un pesimismo revolucionario que no tiene nada que ver con *la* resignación fatalista (...) Su preocupación no es la decadencia de las elites o la nación, sino las amenazas que el progreso técnico y económico propiciado por el capitalismo hace pesar sobre la humanidad. A juicio de Benjamin, nada parece más irrisorio que el *optimismo* de los partidos burgueses y la socialdemocracia, cuyo programa político no es sino un mal poema de primavera. Contra ese optimismo sin conciencia, ese optimismo de diletantes, inspirado por la ideología del progreso lineal (...) [opone] un pesimismo activo, “organizado”, práctico, íntegramente volcado al objetivo de impedir, por todos los medios posibles, el advenimiento de lo peor (24-25).

ya no como una línea que armoniza en períodos los hechos del pasado, sino como una serie rítmica de movimientos, saltos, choques, irrupciones e inversiones.

“Potencia no-histórica” por el lado de Nietzsche, “fuerza mesiánica” por el lado de Benjamin. Si bien ninguno de los dos utiliza el término “anacronismo” para aludir a la mutación temporal que sus tesis proponen, tales reflexiones serán retomadas décadas después para redefinir el concepto en el campo del arte y la literatura. Me refiero a las teorizaciones de Jacques Rancière (1996), Georges Didi-Huberman (2000) y Giorgio Agamben (2008). Si, como sostiene Graciela Speranza, la crítica celebra hoy “la soberanía de lo anacrónico” (18) en un contexto de crisis de la concepción historicista del tiempo, se debe en parte –y de ningún modo excluyente– por los aportes de estos cuatro teóricos en los debates en torno a la redefinición de lo contemporáneo, tema central en la escena teórico-crítica de la literatura y del arte hace ya treinta años. Porque, más allá de la singularidad de las búsquedas, alcances y coyunturas de cada proyecto teórico en particular, las intervenciones referidas conciertan en revisar –explícita o tácitamente– la noción negativa del anacronismo para reformularla productivamente según ciertos rasgos que, a la luz de sus reflexiones, se postulan como inherentes al concepto. A saber: el carácter reactivo, literario y contemporáneo del anacronismo.

Reactivo, en primer término, por su doble propiedad de reacción y transformación. De raigambre benjaminiana, el anacronismo se constituye en la consideración de Didi-Huberman (2000) tanto como una práctica de resistencia al régimen positivista de la modernidad como una fuerza de mutación epistemológica capaz de posibilitar un nuevo modelo y uso del tiempo en el campo de las artes y la literatura. En concreto, Didi-Huberman cuestiona la tesis panofskiana de la historia del arte como disciplina humanista y su fuerte rechazo al anacronismo como procedimiento del historiador (36). Para Panofsky –siguiendo

el precepto de Febvre— el historiador no debe cometer el pecado o herejía de proyectar su propio presente en el análisis del objeto, sino hallar una *fuerza de época* que le permita interpretarlo “con veracidad” según una lógica causal. “Esta actitud canónica del historiador no es otra cosa que una búsqueda de concordancia de los tiempos, una búsqueda de la concordancia eucrónica” (36). Frente a esto, el teórico francés plantea la necesidad de pensar una nueva historia del arte capaz de abandonar el eucronismo panofskiano para interrogarse sobre “los *diferenciales de tiempo* que operan en cada imagen” (40). Ante el punto de vista convencional de “el artista y su tiempo”, Didi-Huberman antepone “el artista *contra* su tiempo”³.

Literario, en segundo término, por definir, antes que los deberes del historiador, los derechos y el estatuto de la ficción. Rancière (1996) retoma lo dicho por Febvre y se interroga por el motivo fundamental que impulsa al positivismo histórico a considerar el anacronismo como un pecado. Su hipótesis, reveladora, sostiene que en el fondo del problema el anacronismo no es considerado una falta por atentar contra la sucesión de los tiempos sino por quebrantar una operación vertical de similitud y empalme entre el tiempo histórico y un tiempo sin datación, “soit ce que l'on appelle ordinairement l'éternité” (54). El tiempo humano, su ordenamiento horizontal por épocas, funciona, según Rancière (57), como sustituto de la eternidad. Cada época comporta sobre sí un régimen de verdad particular, una totalidad significativa o relato verosímilmente articulado que substituye verticalmente un tiempo sin tiempo: “Le temps est l'image mobile de l'éternité immobile” (55). La Historia, de

³ Dentro de los estudios sobre literatura y arte latinoamericano, el concepto hubermasiano de anacronismo, inseparable de las nociones de imagen y supervivencia (2002), ha sido decisivo para la inauguración de una amplia y vigente línea de investigación centrada en una multiplicidad de problemas y debates en torno al tiempo y la contemporaneidad. Menciono, a título ilustrativo, algunas producciones: Susana Scramim (2007); Raúl Antelo (2007a; 2012; 2015), Florencia Garramuño (2009; 2015); Graciela Speranza (2017) y Julio Premat (2013; 2014; 2016a; 2018).

este modo, para constituirse como ciencia disipa la distinción que mantiene con la narración (*History* y *story*) y funda para sí una verdad sirviéndose de los tres procedimientos tradicionales de esta última: “l’inventio, la dispositio et l’elocutio” (53). El establecimiento de la historia como discurso verdadero depende, entonces, por su capacidad de poder tornarse semejante a la literatura, “d’imiter pour son compte la puissance de généralité poétique” (56). Y es por eso, señala Rancière, que el anacronismo es concebido como un pecado: por precipitarse contra la lógica verosímil que resulta del pacto entre Literatura e Historia, entre narración y semantización de los hechos. Ahora bien, y es aquí donde Rancière subraya la paradoja: tal operación de empalme entre un tiempo humano y un tiempo “legendario” pertenece originariamente a la ficción, constatándose ejemplarmente en la historia amorosa entre Eneas (tiempo histórico: la fundación de Cártago) y Dido (tiempo ficcional: la Guerra de Troya). En este sentido, sostiene Rancière, el anacronismo concierne a la verdad de la literatura antes que a la verdad de la historia: “l’anachronisme est un concept *poétique* que tient lieu de règlement philosophique de la question portant sur le statut de vérité du discours historien” (53). La historia, en otras palabras, se constituye como ciencia resolviendo teóricamente su estatuto de verdad a través de un procedimiento literario que ella misma sentencia como pecado: el anacronismo⁴.

Contemporáneo, en último término, por la paradójica experiencia intempestiva que instaaura con el presente. El anacronismo se alza como una vivencia desfasada, *inactual*, en el centro del tiempo histórico que permite forjar una relación esencial, “verdadera”, entre el hombre y su tiempo (Agamben, 2008:8). Para Agamben, en el texto quizás más célebre y/o citado de esta reformulación afirmativa (“¿Qué es lo contemporáneo?”, 2008), el problema

⁴ Sobre el poder de lo inactual como fuerza constitutiva de lo literario ver: Giordano (2017a).

de la contemporaneidad es una cuestión de posición: por situarse no en el fulgor de la actualidad ni en la nostalgia del pasado sino en el “umbral inasible entre un ‘no todavía’ y un ‘ya no’”, el anacronismo, brinda la distancia *necesaria* para poder relacionarse fecundamente con su tiempo, sin cegarse con las “luces” del presente, ni quedarse detenido contemplando los fósiles de lo ya muerto (25). Reza el célebre pasaje: “Pertenece verdaderamente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con él ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, inactual; pero, justamente por esta razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz, más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo” (21).

Ahora bien, son dos los autores hasta ahora no mencionados que participan, y con fuerza, de esta reformulación teórica del término: Jorge Luis Borges y Roland Barthes. Será a través de la expropiación de estas obras que Pauls, en tanto lector y escritor, hará un uso afirmativo del anacronismo. Si ninguno pudo (o quiso) coincidir en la misma órbita que el otro —es un lugar común ya entre los barthesianos lamentarse que el francés no haya leído nunca al argentino (Sarlo, 2015:177; Premat, 2018:34; Pauls, 2018a:27)—; Pauls, al interior de su producción crítica y literaria, arbitrará los medios necesarios para que ambos convivan bajo una misma enseñanza y/o principio literario, a saber: *leer y escribir, antes que ser dos prácticas solidarias con el propio tiempo, se constituyen como dos ejercicios de invención de contemporaneidad.*

Borges, se sabe, es la capital y el punto de convergencia obligado de la tradición anacrónica nacional⁵. Así lo demuestran, por mencionar tres casos ejemplares y conocidos,

⁵ Numerosos trabajos críticos han reparado en esta cuestión. Sugerimos especialmente consultar: “Notas sobre Borges e o anacronismo” (2013) de Susana Scramim, “Jorge Luis Borges e l’anacronismo” (2017) de Carlo Bordoni, “A tipologia do anacronismo em Borges” (2016) de Gustavo Ponciano Cunha de Oliveira y, en subrayado, “Por los tiempos del anacronismo (Borges)” (2018) de Julio Premat.

las tesis de “El escritor argentino y la tradición” (1932), “Pierre Menard, autor del Quijote” (1944) y “Kafka y sus precursores” (1952). La primera expresa que nuestra tradición, antes que ser la poesía gauchesca, la literatura española o ese puñado de rasgos diferenciales que llamamos color local, es, por el contrario, “toda la cultura occidental”: “podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con la irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (Borges, 1932:315). La segunda sostiene que “el arte rudimentario y detenido de la lectura”, gracias a la “subterránea, heroica, impar” obra de Menard –haber escrito sin plagiar dos capítulos de la primera parte del *Don Quijote*–, se ha enriquecido mediante una técnica nueva: “la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. [Una] técnica de aplicación infinita [que] nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida*” (1944:38, 46). Y la tercera afirma que, lejos de cualquier clase de epigonismo, “cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (1952:135). Como puede apreciarse, en las tres posibilidades que estos tres textos pregonan (tener a disposición la biblioteca del mundo, desdibujar las filiaciones para poder volver a escribir los clásicos, concebir una historicidad a contramano para poder transformar el pasado), anida una política literaria a favor de la desperiodización y desnacionalización de los estilos, las relaciones arbitrarias, la reutilización de materiales en desuso, la mediatez histórica. Una concepción de lo que es la lectura y el hacer literario que Pauls, en las dos intervenciones más importantes que escribirá a propósito de su autor-tutor, *El factor Borges* (2000) y “La herencia Borges” (2012), traducirá en términos temporales, otorgándole toda la fuerza del pensamiento borgeano a una sola palabra-maná: *contemporaneidad*. Borges, dice Pauls, es “*un escritor de otro tiempo*”, un “extraño sobreviviente de otra era”, alguien que ha “quedado colocado en el *más allá* del anacronismo”, y que por eso, por haber sido emplazado en “esa posición de exterioridad que

parece permitirle todas las posibilidades”, Borges se erige como “el escritor más persistentemente contemporáneo que tuvo la cultura argentina del siglo XX” (2000:24)⁶.

Por su parte, la impronta barthesiana es central en la obra del argentino. Pauls lo ha leído, comentado, prologado, traducido, enseñado y expropiado múltiples veces en sus ficciones. Es, si se quiere, el gran arquitecto de su pensamiento: ejemplo de esto es el estrechísimo diálogo teórico y sobre todo formal que *El pasado* (2003) entabla con *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977), y *La vida descalzo* (2006) y *Trance* (2018a) con *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) (analizamos estas correspondencias en: 1.3.b; 2.2.b y 2.2.c). Para ser concretos, son ocho en total los textos que componen el Barthes paratextual de Pauls⁷. Leídas de corrido, estas intervenciones construyen, paulatinamente en el tiempo, un relato. Uno que, alcanzando su mejor versión en las diez páginas que introducen el *Cómo vivir juntos*, describe cómo Barthes, en tanto teórico, abandona su “voluntad atópica” de querer desmarcarse de todo sistema o dogma que pretende hacerse pasar por

⁶ En diferentes instancias argumentativas de esta tesis volveremos sobre esta afirmación, así como sobre los ensayos borgeanos apuntados, para trabajarlos en detalle, centrándonos especialmente en el uso creativo y crítico que Pauls les da. Ver: 1.2.b; 2.1; 2.3.b.

⁷ Paratextual, decimos, en tanto que el Barthes de Pauls es siempre uno breve, introductorio, pensado como paratexto para preludear otro texto más grande. Queremos decir: no hay libro barthesiano extenso, de largo aliento, en el sentido en que sí lo hay de Puig o de Borges, sus otros dos autores vedette. Esto marca, antes que nada, la naturaleza del comentario paulsiano: al tener poco margen para desplegar un desarrollo crítico, su comentario siempre está delineado por la abstracción y no por el detenimiento miope. Pero también señala, y esto es lo que queremos destacar, una regularidad. Una que, antes que comprenderse como sinónimo de periodicidad (si bien es cierto: Pauls, en sus cuarenta años como crítico, prácticamente no deja de hablar de Barthes), debe leerse en un sentido más bien bibliográfico. El Barthes leído por Pauls es siempre el último Barthes, el más *ficcional*, el que va de 1974 a 1980 y que incluye al *Barthes por Barthes*, los *Fragmentos*, “Noches de París” y *Cómo vivir juntos*. Enumerémoslos: En 1980, en el primer número de *Lecturas Críticas*, Pauls reseña *Prétexte: Roland Barthes* (10/18, 1978), libro que resulta del coloquio celebrado en honor al autor, en junio de 1977 en Cérisy-la Salle. En 1996, en su antología *Cómo se escribe un diario íntimo* (El Ateneo), escribe una introducción a “Noches de París”, diario póstumo incluido en *Incidentes* (Anagrama, 1980). En 2002, para el suplemento *Radar de Página/12*, escribe una reseña de *Fragmentos de un discurso amoroso* llamada “Primer amor” (dicho texto luego sería luego recogido con otro título, “Un enamorado que habla”, en *Temas lentos*, su antología de artículos de 2012). En 2003 escribe el prefacio de *Cómo vivir juntos* (Siglo XXI), sin duda el texto más importante –como desarrollaremos arriba– de todo este corpus. En 2005 recicla parte de este prefacio y lo publica en su columna de *Página/12*, con el título “La necesidad o el deseo”. En 2005 hace algo similar con su columna “La utopía secreta” (*Página/12*). En 2017 prologa –y traduce– *Roland Barthes por Roland Barthes* para Eterna Cadencia. En 2018, por último, escribe una entrada para su ensayo-glosario *Trance*, titulada precisamente “Barthes/Borges”.

natural, para abrazar la empresa de “fabular un lugar posible” (2003b:15-16). El pasaje de la atopía a la utopía: de la elucubración de un pensamiento arbitrado por el distanciamiento, la descolocación y el retraimiento (léase aquí, como ejemplo, sus categorías de lo neutro, la escritura blanca, lo escribible, el *grado cero*), por uno conducido por el deseo de imaginar un espacio habitable. Uno que, además de encontrar su modelo ideal en el aislamiento del sanatorio, el falansterio socialista de Fourier, la comunidad cristiana del Monte Athos y la intimidad pedagógica del seminario, halla su grado máximo de utopismo en el territorio que provee la ficción. Tal es, en último término, el movimiento sostenido que Pauls narra en sus ensayos: la migración del Barthes teórico al Barthes escritor, el devenir novelesco, en otras palabras, de su pensamiento teórico. Ahora bien, para dar con su “pequeño tesoro utópico”, Barthes, dice Pauls, “no tiene otro remedio que excluirse de la moda” (2003b:18). Imposibilitado de forjar su mundo feliz en la arena del presente, Barthes cancela todo nexo con su contexto teórico e histórico para alojarse, no sin cierto halo de nostalgia, en un pasado remoto. Mencionemos algunos retornos: en plena agitación política por el mayo francés, Barthes, “como una señorita burguesa del siglo XIX”, toca el piano, pinta acuarelas, viaja a un intempestivo Japón para impregnarse de sus signos (*El imperio de los signos*, 1970) (1975:77). Vuelve al autor, a su subjetividad e intimismo, cuando la época incentiva a enmudecerlo en pos de perseguir las huellas de lo simbólico (*Barthes por Barthes*, 1975). Se pone sentimental y habla del amor volviendo a Goethe, Platón y Nietzsche, cuando el calor de la coyuntura setentista “llama a liberar y hacer proliferar las sexualidades” (*Fragmentos de un discurso amoroso*, 1977) (Pauls, 2018b:16). Abraza la imagen y lo imaginario cuando el reino del significante se impone en la agenda teórica posestructuralista (*La cámara lúcida*, 1980). Lee Chateaubriand en lugar de ponerse a tono con alguna de las lecturas obligatorias de la actualidad editorial: “En la cama, avanzada la noche (...) cierro esos libros y vuelvo

con alivio a las *Mémoires d'outre-tombe*, el libro verdadero. Siempre esta misma idea: ¿y si los Modernos se hubieran equivocado? ¿Y si no tuvieran talento?” (“Noches de París”, en *Incidentes*, 1987:94).

Será precisamente en uno de estos viajes pretéritos –su vuelta al siglo X para exhumar ciertas tradiciones antiguas del cristianismo– cuando la palabra contemporaneidad aparezca para poner en escena “una fantasía de concomitancia”, esto es, la convivencia sobre una misma superficie (la escritura) de dos o más temporalidades –literarias, teóricas– separadas cronológicamente (Barthes, 2002:48). En efecto, en *Cómo vivir juntos*, seminario que Agamben retoma en su reflexión acerca del término, Barthes se interroga por los autores con los que su pensamiento –y en especial los vinculantes al seminario (Marx, Freud, Nietzsche, Mallarmé– entra en conversación (“¿De quién soy contemporáneo? ¿Con quién estoy viviendo?” [48]), y advierte que no es en el “juego cronológico” donde puede hallar una respuesta satisfactoria, sino en el orden “insospechado” de lo intempestivo. De esta manera, si para Agamben, como dijimos, el problema de la contemporaneidad es una cuestión de posición, para Barthes es un asunto de contigüidad y correspondencia: aquí el anacronismo se concibe, antes que como un desvío fértil para conectar con el presente, como una fuerza que posibilita una relación *fantasmática*, de montaje, con el propio tiempo. En este punto, a propósito del anacronismo barthesiano, Pauls es contundente:

Como en Proust, como en Walter Benjamin, la Historia en Barthes se hace visible en una inflexión casi kitsch: el anacronismo (...) Barthes no es ni moderno ni regresivo, no es de vanguardia ni es reaccionario: es anacrónico. No cree en la preservación ni en el progreso; cree en la fricción, la desgarradura fugaz, el efecto de impureza histórica que el anacronismo produce cuando entremezcla las fibras de dos tiempos heterogéneos (...) Verdadero arte del contratiempo, el anacronismo barthesiano hermana de una extraña manera a Nietzsche con Brecht: introduce lo viejo en lo nuevo según una lógica en espiral, enemiga de sucesiones, relevos, progresos, haciéndolo volver, paradójicamente, en una posición original, y al mismo tiempo corta el tejido

homogéneo del presente con una intrusión transtemporal inesperada, inyectándole la dosis de discontinuidad necesaria para impedir que prenda, cuaje, se imponga como puro presente” (2003:20).

El anacronismo como un arte del contratiempo. ¿Qué supone, dicho esto, leer críticamente lo literario bajo la estela de este nuevo estatuto temporal? ¿Qué significa hoy, en el marco de los debates actuales en torno al tiempo y la contemporaneidad, adoptar el anacronismo como procedimiento regulador de la ficción? ¿Qué materiales y qué tipo de intervención sobre estos materiales pone en marcha un objeto literario anacrónico? ¿Qué relaciones –con la tradición, con la Historia, con la escritura– y qué problemas –de la teoría, de la literatura, de la vida– labrados en el tiempo progresivo de la lengua se suspenden en una forma hecha a contratiempo? ¿Qué otros se originan a raíz de ello? ¿*Qué puede*, en otras palabras, el anacronismo?

0.2 El ADN paulsiano

Tanto el esteticismo de su frase como el carácter bibliófilo de su razonamiento narrativo le han valido a la intervención literaria de Pauls ser considerada una de las escrituras más sofisticadas de la literatura argentina contemporánea⁸. No obstante, si bien existe un número nada despreciable de lecturas críticas sobre algunas de sus novelas –en especial las abocadas a explorar lo amoroso en *El pasado* y lo histórico-político en *Historia del llanto*–, no hay, hasta la fecha, estudios de largo aliento que aborden la singularidad de su proyecto. No sólo uno que contemple la totalidad de su producción crítica y literaria sino, tal y como lo demuestra el horizonte de preocupaciones de la segunda parte de la presente tesis, uno que

⁸ Prácticamente la totalidad de la producción académica y periodística sobre Pauls sostiene, implícita o explícitamente, y de diversos modos, dicha postulación. Son significativos al respecto: María Teresa Gramuglio (1990:8; 2000:5); Martín Kohan (2005:8), Beatriz Sarlo (2007:445); Alberto Giordano (2008:31), Nora Avaro (2008:75-82); Alejandra Laera (2014:233), Martín Gaspar (2014:85), Hernán Vanoli (2014:13) y Julio Premat (2018:55).

incluya, además de lo anterior, un análisis pormenorizado de los procesos autfigurativos que intervienen en la construcción de su imagen autorial⁹.

Con todo, al indagar en dichas lecturas críticas es factible advertir una constante en la mayoría de ellas: la postulación del carácter misceláneo de la literatura de Pauls, producto del modo en que ésta hace convivir tradiciones, estilos y materias en apariencia irreconciliables: el enciclopedismo borgeano con la fascinación por el mal gusto de Puig, la negatividad saeriana con los exabruptos lamborghinianos, el epistolario amoroso de Kafka con los correos sexuales de revistas eróticas (*Penthouse* y *Oui*), el patetismo wertheriano con la delectación voyeurista de Bataille y Klossowski, las epifanías proustianas con una profusa videoteca clase B, y así. Nuestra hipótesis afirma que esta *estética de la mezcla* –que nada tiene que ver en Pauls, gracias a una «moral de la forma» signada por la idea de artista y estilo individual, con el pastiche posmodernista– se despliega sobre una temporalidad no progresiva ni recta sino anacrónica, posibilitando que poéticas incompatibles estética y temporalmente armonicen en una misma superficie de escritura (Gramuglio, 1990:8; Barthes, 1953:23; Jameson, 1991). A propósito de esto, Martín Kohan señala:

Desde una temporalidad distinta, no sucesiva, no lineal (...) Borges y Puig pueden sincronizarse como piezas simultáneas de una misma máquina narrativa. No es que encajen uno en el otro, no es que se amolden; pero sí que sirven, cada uno respecto del otro, como dispositivo estabilizador. No se potencian, más bien se contrarrestan; pero al contrarrestarse propician una complementariedad que se activaría sin el desarrollo progresivo de un antes y un después (...) La narrativa de Pauls vendría tal vez a apoyarse en esos dos basamentos que su crítica señala: en Puig y en Borges (y no en Puig después de Borges) (2005:8)

⁹ Las dos tesis escritas hasta la fecha sólo contemplan y trabajan parte del corpus narrativo arriba apuntado. Pablo Rubio Gijón, en *Orden y abyección* (tesis de maestría, Universidad de Valencia, 2009), se centra íntegramente en la cuestión del policial en Pauls, analizando *El coloquio* y dos de sus cuentos (“Caso Malarma” y “Caso Berciani”); por su parte, Diego Ruiz, en *Vida por escrito* (tesina de grado, UNLP, 2016) trabaja un corpus de novelas que va de *El pudor del pornógrafo* hasta *Historia del llanto*. El trabajo de Rubio Gijón sería publicado posteriormente en formato de libro (Sevilla: Círculo Rojo, 2012, 92 págs.).

Pauls piensa y escribe con Borges y con Puig al mismo tiempo, haciéndolos funcionar como piezas autónomas pero indispensables de su máquina literaria. Porque –y he aquí una de las claves de su política literaria– para el Pauls escritor, y sobre todo para el Pauls lector, el anacronismo es –comulgando con lo formulado por los teóricos de la tradición afirmativa y en especial con Barthes y Borges, sus dos grandes teóricos del anacronismo– un dispositivo de interpretación insubordinado que le permite posicionarse con absoluta libertad frente al objeto literario. Un acto de emancipación absoluta que convierte a la literatura en “una suerte de tierra de nadie flotante y ubicua” en la que uno, siendo a la vez lector y escritor, puede “ir y venir, vagabundear, saltar, jugar a dos, a tres, a múltiples puntas, inventar atajos para poner en relación cosas remotas, contrabandear, llevar el polen que recolectan de un libro a otro y distraerse en fecundaciones arbitrarias” (Pauls, 2012a:192). Y así, bajo el amparo de esta concepción que expresa una insolencia *afirmativa* hacia la tradición, una deliberada y provechosa irreverencia hacia sus preceptos y antagonismos organizados, las poéticas disímiles de Puig y de Borges –y, agreguemos: la de Saer y la de Piglia– se reúnen para pensarse simultáneamente. Juntas forman un sistema que se asemeja, por la convivencia de incompatibilidades que posibilita, a la arquitectura de una biblioteca; una siempre extemporánea y fantasmática que monta sobre la superficie de la escritura *una fantasía de concomitancia*. Tal es el deseo último de este Vivir-Juntos: fundar una obra para propiciar el escribir *con* ellos y no después de ellos: “es hora de hacer otra cosa –afirma Pauls– o más bien es hora de cambiar el sentido del hacer en literatura. Pasar del hacer *en* al hacer *con*” (193)¹⁰.

¹⁰ Es lo que, en otras palabras, Raúl Antelo llama *tempo-com*, es decir, la *co-essencia* de dos o más temporalidades separadas cronológicamente que se piensan “ao mesmo tempo” (2007:16).

Convivencia, biblioteca, *hacer con*. La pregunta que surge es: ¿por qué ellos? ¿Qué portan estas literaturas para que Pauls decida afiliarse formalmente a estos proyectos? A saber: en casi todas las intervenciones críticas sobre estos escritores Pauls coloca en el centro de sus comentarios el problema del anacronismo y de la contemporaneidad, en el modo en que cada uno deja constancia de cuán fructífero resulta – por las posibilidades que abre– hacer del tiempo y el juego entre temporalidades el eje de la narración. Así, el anacronismo deliberado de Pierre Menard, la pregunta intempestiva de Emilio Renzi en medio del horror (“¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?”), el “desencuentro espacio-temporal” de *Glosa* y la convivencia extemporánea entre Valentín Arregui y Molina, funcionan, en el interior de su trabajo crítico, como puntapié inicial para que Borges se convierta, como apuntamos ya, en “un escritor de otro tiempo”; Piglia en “un portador de anacronismo”; Puig en un “inventor de la contemporaneidad”; y Saer, por último, en un artista “del destiempo, la demora y la posteridad” (2000:23-24; 2012a:108; 2002a:2; 2018b:1-4). Una puesta en valor de lo intempestivo que viene a reafirmar un culto practicado tempranamente desde sus columnas en *Babel* (1988-1991). Una simbiosis entre crítica y ficción que permite arribar, en otras palabras, a la siguiente afirmación: Pauls, en el interior de su producción crítica, genera el aparato interpretativo dentro del cual él desea que sea leída su literatura. Evocando la gran pregunta de María Teresa Gramuglio, “cuál es el lugar que piensa para sí el escritor en la literatura”, el afán o móvil de esta estrategia de autofiguración no es otro que ese: querer legitimar su obra alrededor de una serie específica de proyectos narrativos del campo literario nacional (1988:3). De ahí que el quid de la cuestión esté en desentrañar: a) qué lee Pauls cuando lee a Borges, Puig, Saer y Piglia, cuál es la “parte” (procedimiento, tópico, problema, moral estética, etc.) que se lleva de cada uno; y b) a efectos de qué puede leerse esta sostenida militancia por lo intempestivo (ver 2.3).

Así pues, a raíz del anacronismo, esta categoría que expresa una fructuosa irreverencia hacia las concepciones modernas de Tradición, Historia y Ficción, esta narrativa se constituye, anticipemos, como una política de escritura que promueve: a) la perversión de la periodización de la tradición nacional a través de la convivencia de poéticas extemporáneas (ver 1.2); la contramarcha de toda política diacrónica y contenidista mediante la forma parsimoniosa y laberíntica de «la frase», su marca estilística (ver “La extensión”, en 1.3); b) la descomposición de la temporalidad cronológica mediante formas propias del régimen temporal del anacronismo: la narcolepsia, la epifanía y el *jet lag* (ver 1.3); c) la suspensión de la *doxa* literaria (los estereotipos de la lengua, sus verdades cristalizadas, las formas estables de los géneros) e histórica (las mayúsculas y epopeyas del pasado reciente) (ver 1.4); y, como consecuencia directa de lo anterior: d) la celebración de lo artificial, lo mediato, lo minúsculo y lo intempestivo por sobre lo natural, lo inmediato, lo mayúsculo y lo cronológico. Tal es, dicho en su mayor generalidad, lo que *puede* el anacronismo al ser adoptado como procedimiento regulador de la ficción y tal es la vía por la que esta literatura se erige como una forma de lo contemporáneo que opera críticamente como respuesta anacrónica a la crisis de la concepción historicista del tiempo.

Adoptar el anacronismo como régimen temporal para su literatura será la gran decisión de Pauls como escritor. Una voluntad, empero, que sólo alcanza a apreciarse íntegramente si se la sopesa junto a las demás inflexiones temporales que participan del complejo escenario de la contemporaneidad estética. La opción de Pauls por el anacronismo se sitúa, en otras palabras, dentro de una coyuntura narrativa compuesta por diferentes versiones del presente: una preocupada por la conservación, restitución y celebración del pasado (Huyssen, 2001), otra subsumida a la tiranía de lo inmediato (Hartog, 2003), y otra que imagina en clave postapocalíptica un presente después de la catástrofe (Berger, 1999).

La primera línea se caracteriza por el auge de la novela histórica, la proliferación de narraciones no ficcionales (testimonios, memorias, autobiografías, etc.) y un conjunto de políticas narrativas contrapuestas en torno al horror del pasado reciente (Dalmaroni, 2004; Sarlo, 2005; entre otros). La segunda línea se identifica por dos tipos de escrituras que, en su momento, son diagnosticadas como «lo nuevo» de la narrativa local: las *etnográficas*, preocupadas por documentar los temas del presente (Sarlo, 2006), y las *posautónomas*, encargadas de fabricar el presente –global, televisivo, desferenciado– del mundo actual (Ludmer, 2010). La tercera, por último, se centra, antes que en el fin (del mundo, de la literatura, del tiempo, etc.), en qué es lo que ocurre *después* de ese final catastrófico (bélica, medioambiental, nuclear, etc.) (Catalin, 2017; 2018a; 2018b; 2018c; 2020). Pretéritos presentes, presentes presentistas, presentes después del final: tal es el contexto estético-temporal con el cual la modulación anacrónica de Pauls antagoniza (ver 1.1). Un frente que, precisemos, no lo habita la obra paulsiana en solitario: su poética se inscribe en una profusa línea contemporánea que celebra, desde el anacronismo, una alternativa a la concepción historicista del tiempo (Speranza, 2017; Premat, 2018) (ver 1.1.a).

Habiendo dicho esto, preguntemos: ¿cuál es la traducción ética, en tanto efecto, en tanto gesto, de dicha política? Si interrogarnos por la singularidad de esta literatura hecha *contratiempo* es el primer propósito del proyecto, el segundo es demostrar cómo el anacronismo, en el contexto específico de esta narrativa, se instituye como una forma del dandismo contemporáneo; en cómo, dicho de otro modo, esta *actitud* de insumisión y desubicación ante la Historia, la Literatura y la Tradición, celebrada en su narrativa y sostenida en el conjunto de su producción crítica y prácticas autofigurativas, puede leerse como un avatar del *ethos* creativo que cifra el dandismo hoy.

0.3 El dandismo hoy

El dandismo es un fenómeno complejo, por momentos indefinible y contradictorio, de etimología extraviada e historización heterogénea. De origen inglés, nace a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, en el entrevero de una coyuntura agitada que incluye la eclosión del romanticismo, la decadencia de la aristocracia nobiliaria y el desarrollo incipiente de la burguesía industrial (Carassus, 1971:21-43; Clobence, 1988:60-77). Es un marco que combina ocaso y florecimiento y es el que va determinar desde el inicio la condición esencial de la práctica dandi: *la incomodidad*. Porque está incómodo ante la lógica utilitaria y progresista de la razón capitalista, pero también ante la uniformidad de las crecientes masas democráticas y, más aún, ante la vulgaridad del vestir ampuloso de los nobles, el dandi confeccionará, sobre su propio cuerpo y sobre su propio tiempo, una subversión de las costumbres de la vida cotidiana moderna (Bernabé, 2006:25; Pauls, 2013a:9-24). El plan es preciso: devaluar los principios ideológicos y morales instituidos (lo útil, lo cronológico, lo natural, lo ampuloso y lo masivo) y encarecer, al mismo tiempo, su contracara (lo inútil, lo intempestivo, lo artificial, la sencillez y la individuación).

Sintetizada su definición y su aura en la vida de George Brummell, “el padre del dandismo y de su advenimiento en Europa” (Sutherland 2011:16), «ser dandi» significa hacer de la *toilette* (esto es, el conjunto de principios del vestir elegante que intenta distinguirse de la homogeneidad “siempre grasienta y maloliente” de la multitud: “el bruto se cubre, el rico o el fatuo se adorna, el hombre elegante se viste”) “una ciencia, un arte, un sentimiento, una costumbre”, al punto de considerar *el traje*, piedra de toque del dandismo, “el punto culminante de la vida” de un hombre (Balzac, 2013:94; 96). El dandi puede “pasar, si quiere, diez horas arreglándose” para ir a salones de baile, clubes privados o palcos de la Ópera londinense (Barbey, 2013:299). El dandi no escatima en gastar el tiempo, porque es eso,

justamente, lo que le sobra: a diferencia del hombre de *vida ocupada*, el dandi considera todos los días como “si fueran una fiesta”, o mejor aún, una función de teatro en la que pone en práctica, noche tras noche y de manera rigurosa, su coreografía de la simplicidad: la palabra medida y pensada, el andar ligero y dominante, la invisibilidad de su closet y la pose sobria, a la vez inmóvil y expresiva (Balzac, 2013:77). Una doctrina del vivir elegante, un modo extraordinario de entender *la vida como obra de arte*, que se traduce en una manera específica de ser: frente a la “grosera pasión de los mortales vulgares” que lo nivela y asemeja todo a su paso (el amor, el dinero, la acumulación de bienes materiales), el dandi contrapone, con fuerza combativa, su más eximio propósito: “la necesidad ardiente de hacerse una originalidad” (Baudelaire, 2013:237). Tal es, en el fondo, el rasgo esencial de la política dandi: una búsqueda obstinada de individuación, de excepcionalidad, de distinción a través de la pose, su *performance* por antonomasia. Posar, afirma Pauls, “es lo que han hecho siempre los dandis, lo único que puede decirse en verdad que hayan hecho, y quizá la razón más asidua del escarnio que sufrieron. Posar es (...) hacer pasar por verdadero algo que no es sino un disfraz, una pantalla, un fuego de artificio (...) Posar es *con todo* una práctica, y de las más exigentes, como lo prueban la inspiración, la ingeniería, los recursos y las transformaciones (...) que movilizan los más sigilosos operativos del dandismo” (Pauls, 2013:22). ¿Y todo para qué? para que simplemente “reconozcamos su existencia; que admitamos que es un objetivo vivo”; el dandi –dice Carlyle– “no solicita vuestra plata o vuestro oro (...) sino una simple mirada de vuestros ojos: miradlo solamente y lo haréis feliz.” (2015:10).

La naturaleza ética del dandi entra de este modo en tensión con todo aquello que suponga un centro dotado de normas, un núcleo diezmado de sentido común, un foco ético y social regulador de las buenas costumbres. Sea frente a los estereotipos de la propia lengua,

la serialidad de la multitud, los cánones de la tradición o los códigos de cortesía de los salones, el dandi siempre se quiere marginal, porque es allí, en ese lugar fronterizo, orillero, de puro borde, donde el dandi encuentra el asilo propicio para producir –sobre sí mismo– *la diferencia* que lo hará despuntar. Exclusividad, autosuficiencia, retractación, insularidad: he aquí la dimensión ética del dandismo, una especie de culto a la autodeterminación que, lejos de perpetuarse en la posteridad como mera circunstancia de época, puede localizarse hoy en ciertos gestos –estéticos, políticos, éticos– que involucran medularmente en sus praxis un desmarque, un desvío, una contracción. Al no dejarse “autorizar por ninguna autoridad trascendente (maestros, escuelas, instituciones)”, el dandi se cifra como una potencia, una fuerza insurrecta propia de un *outsider*, que “no descansa en ningún saber, en ninguna competencia específica, porque lo que tiene para dar es menos un hacer que una manera de ser, una práctica existencial. Eso que el rock, alguna vez, llamó *actitud*” (Pauls, 2013:13).

Y en efecto, de esto se trata, ante todo, el dandismo hoy: de una sensibilidad devenida ética o, directamente, una *actitud*, localizable en no pocas operaciones artísticas del siglo XX y XXI promovidas por la fuerza de la inadecuación. Por «actitud» entendemos, además de la acepción de Pauls arriba citada, lo que Foucault comprende al leer el dandismo de Baudelaire, esto es: “un modo de relación con respecto a la actualidad; una elección voluntaria que hacen algunos; en fin, una manera de pensar y de sentir, una manera también de actuar y de conducirse que, simultáneamente, marca una pertenencia y se presenta como una tarea. Un poco, sin duda, como eso que los griegos llamaban un *ethos*” (1993:11). En el interior del razonamiento filosófico, este *ethos* será leído en clave revolucionaria como modelo de resistencia o insumisión (Camus, 1951; Onfray, 1997). Persiguiendo intereses e inflexiones diferentes, tanto Camus como Onfray acuerdan en otorgarle a la performance dandi el estatuto político de subversión. Para el primero, en estrecha vinculación con la serie de

rupturas que impulsaría el romanticismo (a saber: la primacía del yo, el liberalismo, el laicismo y el genio creador por sobre el racionalismo, el despotismo ilustrado, la ley cristiana y la normativa clasicista), «le révolté des dandys» se plantea como «une solution» actitudinal al problema de la ausencia de Dios, en tanto que la impetuosidad de su existencia supone la fehaciente posibilidad de prescindir de su espera: “Le révolté immobile du dandy soutient sans faiblir le regard de Dieu” (1951:290). Onfray, décadas más tarde, retoma esta conceptualización a la vez célibe y rebelde formulada por Camus para incluir al dandismo dentro de los “ejercicios libertarios” que mantienen vivo, en la esfera cotidiana –íntima, microfísica– de la contemporaneidad, “el espíritu” revolucionario del mayo francés” (1997:191). Por profesar un culto antitético hacia los valores burgueses por excelencia, por hacer de lo inútil, lo frívolo, lo gratuito y lo personal una auténtica obra de arte, el dandi encarna, para Onfray, “el devenir revolucionario del individuo” (212). Una *política de sí*, una simbiosis exacta entre tono libertario y tono dandi “que aspira a que ética, estética y vida cotidiana se confundan” (205), cuyo modelo paradigmático no es otro, para Onfray, que un artista: Marcel Duchamp (215).

Ciertamente, la laboriosa tarea de inventarse a sí mismo encuentra en el espacio del arte un lugar propicio para ello. Así lo entiende también el crítico e historiador de arte Nicolas Bourriaud (1999), quien, buscando dar cuenta de la especificidad del arte del siglo XX, insiste expresamente en la procedencia dandi del arte contemporáneo: “En las prácticas artísticas contemporáneas encontramos la misma dimensión ascética, un trabajo comparable sobre el yo, un deseo similar de manipular los signos, fuera de toda ambición inmediatamente productiva, que caracterizan el pensamiento dandy” (39). Ya sea en el *pop art* de Andy Warhol, en el *ready-made* del ya mencionado Marcel Duchamp, en la estética del ruido y el silencio de John Cage o en la contracultura *beat* de William Burroughs –entre muchas otras

personalidades insurrectas (Djuna Barnes, David Bowie, Quentin Crisp, Roman Opalka, etc.) y manifestaciones disruptivas (punk, camp, rock *glam*, *body art*, *happeners*, *performers*, transformistas, *drag queens*, katoeys, etc.)–, la clave de la trascendencia brummelliana en el arte contemporáneo es justamente esa: su ética creativa, traducida y localizable en el borramiento de fronteras entre arte y vida que profesa, en la relación difuminada entre obra, público y autor que establece, en la profunda autarquía que practica, en los parámetros de inutilidad –“sin cualidades” “ni ambición de productividad”– que milita, en la impasibilidad, frivolidad y “estética de lo poco” que cultiva (42). El arte contemporáneo –sentencia Bourriaud– “procede así del dandysmo más que de Goya o de Turner, de las actitudes inventadas por Manet o Seurat tanto como de sus cuadros” (16)¹¹. Alejado de la gimnasia exclusiva de los salones, privado para siempre de la perfección del corte y la serena armonía de los tonos del vestir de Beau Brummell, el dandismo sobrevive hoy en la rebeldía del arte, en el *ethos* que su renuencia emana frente a todo aquello que supone un centro dotado de normas, “uno de los pocos territorios, si no el único, donde el anacronismo menos prometedor es capaz de activar sus potencias dormidas y hacer chispa con la contemporaneidad” (Pauls, 2013b:16).

Dicho esto, por *arte*, hagamos la salvedad, este razonamiento crítico considera, además de la obra escrita, la imagen autoral de Pauls. Pues, en una cultura en la que el diseño de sí ha pasado a ser una obligación, el escritor, además de ser un productor de imágenes y un hacedor de personajes, él mismo pasa a ser ahora una imagen y un personaje. El artista, dicho de otro modo, se convierte indefectiblemente, gracias a los imperativos de la sociedad

¹¹ Otros estudios y/o intervenciones teórico-críticas sostienen, desde propósitos y relieves diferentes, dicha postulación. Ver especialmente: Sontag, 1984:317; Sutherland, 2011:14; Pauls, 2012a:172; 2013b:16; Cozarinsky, 2015:17.

actual –llámese del espectáculo, de la imagen, de los medios–, en un artista de sí mismo. Sabemos, luego de leer “La obligación del diseño de sí” (2014) de Boris Groys, que al caerse a principios del siglo XX el relato judeo-cristiano como fuente moral y teleológica, el cuerpo, histórica “prisión del alma”, mero envoltorio de su esencia, releva a ésta en la tarea de volver al hombre aceptable ya no ante los ojos de Dios, sino del Otro (24). La vestimenta, el atavío personal, la frecuentación de algunos espacios, así como la adquisición y uso de ciertos bienes, son ahora –antes que ejercicios frívolos e inofensivos– la manifestación pública del alma. El sujeto, en este sentido, tiene ahora “una nueva obligación: la del autodiseño, la presentación estética como sujeto ético” (24). El diseño ocupa, en otras palabras, el lugar vacante que deja la religión, volviéndose el autodiseño un credo: “Al diseñarse a sí mismo y al entorno, uno declara de alguna manera su fe en ciertos valores, actitudes, programas e ideologías” (33). Si todo el mundo, al decir de Groys, “tiene que asumir una responsabilidad estética por su apariencia frente al mundo, por el diseño de sí”, la revuelta de los dandies contemporáneos adquiere por tanto no sólo una significación estética (un valor dentro de su campo específico), sino, unido a ello, una de carácter político (40). De allí que los interrogantes que guíen, en mayor medida, la segunda parte de esta tesis sean, *grosso modo*: ¿qué personajes protagonizan la empresa autfigurativa de Pauls? ¿qué rostros, en el interior de sus performances intimistas, diseña para proyectarse en lo público? ¿Qué cualidades, conocimientos, valores y actitudes portan estas máscaras? ¿Cuál es el móvil principal de esta autofabricación y cuáles son sus efectos, los premeditados y los que no? ¿Qué réditos y qué descuidos pueden divisarse en su carrera de impostor? Se trata, en suma, de leer sus incursiones egotistas como un lector de ficción que le adjudica a aquello que lee una inequívoca dignidad literaria.

La presente Tesis está compuesta por una Primera Parte, destinada a la exploración y al análisis de las ficciones de Pauls; y una Segunda Parte, abocada al estudio de sus ensayos y performances autobiográficas. La primera Parte, «Vida de escritor», se ocupa de interrogantes vinculados al anacronismo y a la escritura: cómo irrumpir en la tradición nacional según un estilo –un acento– desembarazado de la inmediatez y la uniformidad que proyecta la idea de “escritor argentino” (Anacronismo de la Tradición, 1.2); cómo componer, gracias a tres figuras propias del régimen temporal del anacronismo (la epifanía, la narcolepsia y *jet lag*) un universo narrativo exento de los preceptos de la cronología (Anacronismo de la Ficción, 1.3), y cómo acercarse al pasado reciente sin exhumar, denunciar y celebrar la memoria histórica (Anacronismo de la Historia, 1.4). La segunda Parte, «Vida de lector», se consagra a problemas asociados al dandismo y a la lectura: su ficción del origen como lector (2.2); los rostros que inventa para sí y para el Otro en sus performances intimistas (2.3); y la forma, usos y valores de lo literario que pone en juego al leer a otros (2.4).

PRIMERA PARTE:

VIDA DE ESCRITOR

Según lo declarado en la tercera página de *Cuentos de hoy mismo* (1983), una escena de lectura inaugura la literatura de Alan Pauls: Borges, el escritor que le enseña a leer, que le proporciona los rudimentos necesarios para profesar una vida de lector argentino –si por «argentino» entendemos menos el epítome de lo propio que una posición extemporánea y apátrida (ver 1.2 y 2.0)–, es ahora quien lo lee a él. Un encuentro entre maestro y discípulo en donde el primero, en calidad de jurado, selecciona “especialmente para su publicación” el cuento del segundo, una narración de treinta y tres páginas llamada «Amor de apariencia» (1983:3)¹². Es cierto, ahora bien, que ni el dictamen de uno ni la mirada retrospectiva del otro contribuyen a sostener, con la fiabilidad documental que querríamos, este episodio liminar: Borges, antes de inclinarse por el relato paulsiano para el primer premio, vota por “Iniciación al miedo” de Ángel Bonomini; y Pauls, antes que describir a su cuento como borgeano, lo define como “muy onettiano” (2020). Y sin embargo, en lo que respecta al marco interpretativo de esta lectura, a las relaciones singulares que posibilita su imaginación

¹² *Cuentos de hoy mismo* (1983) es una antología de cuentos fruto del Primer Concurso de Cuento Argentino Círculo de Lectores 1982. El jurado, además de Borges, estuvo integrado por: Josefina Delgado, José Donoso, Jorge Lafforgue y Enrique Pezzoni.

razonada, un encuentro entrambos se divisa materializado en el interior del texto. «Amor de apariencia» posee, en efecto, una simiente borgeana y si hemos decidido comenzar la presente argumentación subrayándola es porque es justamente allí, en lo que tiene de borgeano este cuento, en donde podemos entrever el debut del problema central que estructura esta poética: el tiempo.

Es bien sabido que uno de los rasgos que caracterizan a los héroes borgeanos es la intelección a destiempo: de una u otra forma, siempre llegan tarde a la comprensión de los hechos que les tocan en suerte. El soñador de «Las ruinas circulares» no comprende sino hasta el final, cuando ya arde en el santuario del dios del Fuego, que “él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” (Borges, 1944:54). Erik Lönnrot ya está a merced de Scharlach cuando se percata de que todo ha sido una trampa para “atraerlo a las soledades de Triste-le-Roy” (137). Juan Dahlmann tiene que caer convaleciente para descubrir que “morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido (...) la muerte que hubiera elegido” (173). Y Benjamin Otálora recién toma conciencia de que “lo han traicionado” cuando ya está en la mira del revólver de Ulpiano Suárez (1949:203). Se trata de un síndrome de morosidad intelectual del que adolecerán sin remedio el protagonista de «Amor de apariencia» y varios de los héroes que vendrán después.

En efecto, el papel de víctima del tiempo es, sin duda, uno de los papeles que con más regularidad aparece en las ficciones de Pauls: hay un *aquí y ahora* que resulta esquivo, que no se deja aprehender a tiempo, ocasionando el infortunio de aquellos que intentan sintonizarlo. Una falta de puntualidad con respecto al propio presente cuya causa, empero, no debe localizarse únicamente en la ignorancia de los personajes —que la hay y mucha en el pornógrafo de *El pudor*, en Rímini de *El pasado*, en el escritor de *Wasabi* y en el niño de *Historia del llanto*—, sino, junto con ello, en la procrastinación que cultivan como hábito.

Hay una elección consciente, dicho de otro modo, de retrasar el tiempo para que éste no llegue a la hora convenida por lo actual. Una política de vida, deseosa de emular el tiempo sin tiempo de la literatura. De allí que la historia que narra «Amor de apariencia», la historia de un robo hormiga, sea la primera de una larga serie (ver 1.2 y 1.3) gestionada por la siguiente fórmula: un delito o agresión se perpetra alrededor del héroe, y éste, luego de enterarse tardíamente del hecho, reacciona como un lector de ficción. Esto es: en vez de defenderse, denunciar el agravio o pergeñar una venganza –respuestas reflejas o esperables de alguien inscripto en el verosimil realista– sencillamente se deja hacer por estar demasiado ocupado tratando de descifrar los pormenores de lo ocurrido. “Hay un tipo que me roba. Me afana. Dos veces por semana; ahora día por medio. Y siempre lo mismo. Lo curioso es que dejo que las cosas sigan así. No le digo nada. Es más: durante el día no hago otra cosa que pensar en el momento de descubrir qué se ha llevado esta vez” (199).

Eludiendo la máxima del policial negro (“la supremacía de la acción”), y abrazando con –demasiada– fuerza la facultad esencial del policial clásico (“la omnipotencia del pensamiento”) (Piglia, 1986:60), el héroe paulsiano opta por renunciar a la experiencia, a su épica y a su eficacia, para entregarse de lleno al momento deductivo. Uno que, de tanto trajinarse, se vuelve inservible por intempestivo: Garber, el librero local víctima del robo, discurre, reúne pistas, conjetura móviles y descubre al único responsable, sí, pero cuando ya es demasiado tarde, cuando esa verdad hartamente discutida sólo sirve para satisfacer la imaginación intelectual. La meditación dilatoria produce, de este modo, una temporalidad que resulta estéril para enfrentar las urgencias del presente pero fructífera, en simultáneo, para la reflexión y la fabulación. Un tiempo, en rigor, que adscribe a las leyes no de la actualidad, sino a las de la ficción (*cf.* Rancière, 1996; ver 0.1). Esto explica por qué sus personajes, antes que adoptar alguna de las identidades tradicionales del género

(investigadores privados, policías corruptos, delincuentes consagrados a la doble vida, etc.)—, formen parte de otro folclore, uno menos adrenalínico y más cerebral: la literatura. La idiosincrasia del discurso literario contamina, en efecto, todo el relato. «Amor de apariencia» es un cuento metaliterario en donde sus personajes, un librero obsesivo y un escritor sarcástico, hablan de literatura (220), tienen conciencia de ella (214), la leen y la escriben (230), explican el robo según su saber y su lógica (219), convierten los hechos reales en hechos ficcionales (230). Una serie de indicios que dejan en claro que quien está detrás de todo esto es alguien *léido*, es decir, “alguien que ha leído mucho”, un bibliófilo, un enfermo de los libros (2018a:55). ¿No es esto, acaso, lo primero que subraya Josefina Delgado al presentarlo en la antología (“la madurez de su relato desmiente el valor que a menudo se confiere a los datos cronológicos”) y no es esto, acaso, lo que luego se encargará de refrendar, salvando las modulaciones de cada caso, la crítica especializada?¹³.

La naturaleza metaliteraria del cuento exterioriza, en suma, el carácter ilustrado de su autor, “una insolente reivindicación de lo enciclopédico” —la expresión es de Julio Premat (2018:20)— que manifiesta la temprana adhesión de Pauls al régimen temporal cuyo máximo exponente nacional no es otro que su maestro y jurado: Borges. “La concepción borgeana [del tiempo] —afirma Premat— le atribuye cierta superioridad a la lectura sobre la escritura”: es un tipo de relación temporal en donde “el escritor no se sitúa en la novedad (en lo que va a escribir) sino en la variación de lo leído (en lo ya escrito)” (25). Y sigue: “esta posición

¹³ Son ejemplares al respecto: María Teresa Gramuglio (“[Pauls] es alguien que se pasea con la facilidad de un gato por varias literaturas”), Beatriz Sarlo (“el narrador de *El pasado* posee un extenso repertorio de saberes, teorías, hipótesis, ocurrencias, y no duda en exponerlos. [Allí] se encuentran los *abstracts* de múltiples proyectos ensayísticos”), Alberto Giordano (“Pauls es quizá el escritor más dotado de su generación, dueño de una prosa elegante que refleja la fuerza de una inteligencia superior”), Nora Avaro (“La frase larga de Pauls revela en su límite cierta cualidad sabihonda (...): Pauls sabe siempre bien de qué habla y hasta dónde se puede llegar con su habla”), y Hernán Vanoli (“Alan piensa mientras escribe y leerlo puede ser una experiencia sensible del pensamiento”) (Delgado, 1982; Gramuglio 1990:8; Sarlo 2007:446; Giordano, 2008:31; Avaro, 2008:78; Vanoli 2014:13).

ante la historia (...) no es la del historiador ni se piensa desde la posterioridad, sino que es la del que despliega y convoca en un mismo instante a todos los pasados en su mesa de trabajo” (25). Así pues, sin perder de vista esta preferencia borgeana –la primacía de lo leído por sobre lo venidero de la escritura–, podemos afirmar que Pauls, al optar por que su primer cuento esté “frecuentado por cierta literatura” (Onetti, Cortázar, el policial de enigma), hace ostensible un deseo: que su narrativa se componga de la misma concepción temporal que cimienta muchas de las ficciones y ensayos de Borges (Pauls, 1983:220, 222). Puesto que así, privilegiando el paso en retirada antes que el salto hacia adelante, su narrativa alcanza la distancia necesaria para poder relacionarse fecundamente con su tiempo, sin quedar encandilado con las “luces” del presente (*cf.* Agamben, 2008; ver 0.1). En otras palabras: al inocular de clima literario “esta historia de robos y confabulaciones” (Pauls, 1983:222), lo que Pauls pone de manifiesto es su voluntad de que la creación que tiene entre manos porte el carácter disruptivo que pregonaba el tiempo borgeano; ese que hoy, casi cuarenta años después, luego de una actividad literaria más bien prolífica (ocho novelas, seis cuentos y seguimos contando), reconocemos como constitutiva de la narrativa de Pauls: el anacronismo.

Elegir el anacronismo entre los demás regímenes temporales disponibles será la primera decisión de Pauls como escritor, la primera y la más importante: frente a nociones como «progreso», «epigonismo», «historia literaria», «cortoplacismo», «tiempo lineal», «actualidad», «novedad» y «espíritu de su tiempo» –términos todos que comulgan con la concepción moderna del tiempo (Kosseleck, 1993:306)–, Pauls contrapondrá su creencia en el anacronismo, en la desnacionalización de estilos que propone, en las insospechadas relaciones que estimula, en el reuso de materiales pretéritos que posibilita. Una elección estética, no obstante, que no logra comprenderse del todo si únicamente se la traduce como

desmarque del régimen moderno. En un contexto en donde dicho régimen, desde 1980 hacia acá, se encuentra en crisis, otras inflexiones temporales además de la anacrónica participan de este distanciamiento en el terreno de nuestra literatura. Reponer, en este sentido, algunas de las categorías que la teoría y la crítica han arrojado en su intento por describir los tiempos que cifran lo contemporáneo, permitirá situar mejor la opción de Pauls por el anacronismo dentro del presente estético-narrativo en el que se inscribe. El desarrollo que se despliega a continuación busca esbozar, por consiguiente, un breve panorama de las diferentes políticas temporales que toman parte en el heterogéneo escenario de la literatura argentina. Se trata de hacer visible, dicho de otro modo, la naturaleza compleja de un fenómeno: la coexistencia de posturas dispares ante la historicidad en el meollo de una narrativa local. Unas que, acentuando algunas la memoria del pasado, otras la presteza del presente y otras el después del futuro, se asumen como coetáneas de la modulación anacrónica de Pauls.

1.1 Presentes presentistas, pretéritos presentes, presentes después del final: aproximación teórica a los (otros) tiempos del hoy.

La expresión «tiempo moderno», siguiendo la distinción semántica hecha por Reinhart Koselleck (1993), da cuenta principalmente de dos cosas: la primera, “de que el ahora es nuevo, de que el tiempo actual está en oposición con el tiempo pasado, sea cual sea el grado de intensidad”; y segunda, que “ser moderno” presume “ser lo completamente distinto, incluso mejor, respecto al tiempo anterior” (296-297). La experiencia temporal de la modernidad supone, en otras palabras, una depreciación de los principios reguladores del pasado y una puesta en valor del horizonte de expectativas generado por el pronóstico del mañana. “Un giro hacia el futuro”, en palabras de Koselleck, donde lo antiguo abandona su carga divina y profética para pasar a ser un disvalor dentro de esta nueva conciencia racional

preocupada por lo nuevo y lo desconocido. De allí que en este período se encarezcan ciertos términos encargados de caracterizar este tiempo a favor de la novedad y lo imprevisto, como “progreso”, “desarrollo”, “espíritu del tiempo”, “revolución” y “corto plazo” (306). Y de allí que la experiencia del presente, al quedar subordinada a un imperativo de actualización e innovación, se vivencie como un tránsito acelerado entre “una etapa precedente y una expectativa venidera” (321).

Andreas Huyssen (2001), recuperando explícitamente lo teorizado por Koselleck, advierte, ahora bien, que a principios de la década de los ‘80 y a lo largo de toda la década de los ‘90, esta conciencia temporal en desmedro del tiempo pasado sufre un viraje sustancial: “Uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años es el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales, un giro hacia el pasado que contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro, tan característica de las primeras décadas de la modernidad del siglo XX” (13).

El incremento de discursos de la memoria ocasionados, en parte, por el uso del Holocausto “como *tropos* universal del trauma histórico” (es decir: como punto de contraste en las discusiones nacionales sobre los crímenes de sus regímenes dictatoriales), así como el acaecer de una “sensibilidad museística” en la cultura y experiencia cotidianas, conducen, entre otros desencadenantes, a que el acento epocal se desplace de “los futuros presentes” a los “pretéritos presentes” (13). Un giro memorialista, caracterizado por un presente cultural obsesionado por el tiempo pretérito, cuya tarea, o más bien compromiso, es el de realizar una autocrítica por los errores cometidos en el pasado: “Si en Occidente la conciencia del tiempo de la (alta) modernidad buscaba asegurar el futuro, podría argumentarse que la conciencia

del tiempo de fines del siglo XX implica la tarea no menos riesgosa de asumir la responsabilidad por el pasado” (21-22)¹⁴.

En este contexto, Beatriz Sarlo (2005), valiéndose de lo postulado por Huyssen (11), analiza los discursos de la memoria que afloran en la transición democrática argentina, en específico: el uso privilegiado de la primera persona del testimonio como base probatoria para reconstruir el pasado en el Juicio a las Juntas (1985). Partiendo del supuesto de que el “Sujeto y la experiencia han vuelto” (27) –esto es: la restauración de la idea de subjetividad luego de su cesantía acometida por el estructuralismo en los años ‘60–, Sarlo advierte que desde mediados de la década de los ‘80 “una dimensión intensamente subjetiva” caracteriza nuestro presente: “Proliferan las narraciones llamadas ‘no ficcionales’ (tanto en el periodismo como en la etnografía social y la literatura): testimonios, historias de vida, entrevistas, autobiografías, recuerdos y memorias, relatos identitarios” (49). Un escenario, indica, teóricamente “optimista” en la medida en que se acepta que estos relatos son capaces de “hacer sentido de la experiencia”, aun conociendo que son “construcciones organizadas mediante los procedimientos de la narración” (13; 49). De ahí que su ensayo, *Tiempo pasado*, se proponga examinar las razones de esta “confianza en la inmediatez de la voz y del cuerpo” del género testimonial, los motivos, en otras palabras, que erigen a esta forma enunciativa como “un ícono de la Verdad” en la tarea de restauración del pasado (23). Por lo demás, esta alianza entre memoria y testimonio en pos de la construcción de una verdad histórica será

¹⁴ Con “sensibilidad museística” Huyssen se refiere a un conjunto de prácticas contemporáneas que a nivel cultural, comercial y personal suplen el papel originariamente ejecutado por el museo tradicional: el de conservación, exhibición y contemplación de la memoria. “Si se piensa en la restauración historicista de los viejos centros urbanos, pueblos y paisajes enteros hechos museo, el auge de los mercadillos de ocasión, las modas retro y las olas de nostalgia, la automuseización obsesiva a través de la videocámara, la escritura de memorias y la literatura confesional, y si a eso se añade la totalización electrónica del mundo en bancos de datos, entonces queda claro que el museo ya no se puede describir como una institución única de fronteras estables y bien marcadas. El museo, en este sentido amplio y amorfo, se ha convertido en un paradigma clave de las actividades culturales contemporáneas” (2001:43).

revalidada, refutada modulada –según diferentes búsquedas estéticas– en el terreno de la literatura argentina¹⁵. Así y todo, volviendo a lo hilvanado por Huyssen, no hay que perder de vista que esta propensión hacia lo pretérito conllevaría una “enorme paradoja”:

Cada vez más, los críticos acusan a la cultura de la memoria de amnesia, de anestesia o de obnubilación. Le reprochan su falta de capacidad y de voluntad para recordar y lamentan la pérdida de la conciencia histórica. La acusación de amnesia viene envuelta invariablemente de una crítica de los medios, cuando son precisamente esos medios (desde la prensa y la televisión a los CD-ROM e Internet) los que día a día nos dan acceso a cada vez más memoria. ¿Qué sucedería si ambas observaciones fueran ciertas, si el *boom* de la memoria fuera inevitablemente acompañado por un *boom* del olvido? ¿Qué sucedería si la relación entre la memoria y el olvido estuviera transformándose bajo presiones culturales en las que comienzan a hacer mella las nuevas tecnologías de la información, la política de los medios, y el consumo a ritmo vertiginoso? (2001:31)

El advenimiento de la globalización y la era digital trae consigo, efectivamente, no sólo una profunda transformación de la relación entre sociedad y mercado, sociedad y trabajo, sociedad e información, sino, unido a ello, una marcada alteración del vínculo entre sociedad y tiempo, o, habría que decir: entre experiencia y memoria (Hartog, 2003:152). Al volverse cada vez más obsecuentes al consumo masivo de bienes y servicios, más adeptas al vértigo de las innovaciones tecnológicas, más tolerantes a la instantaneidad y fugacidad de la información y más transigentes a la exigencia de flexibilidad del mercado laboral, las sociedades capitalistas de occidente se vuelcan a retener el pasado –el individual y el colectivo– “no para preparar el porvenir que se desea”, sino para resguardarse personal y patrimonialmente de la celeridad del presente (153). De allí que la hipótesis de Huyssen respecto del móvil que impulsa este paso de lo prospectivo hacia lo retrospectivo sea la siguiente: “mi hipótesis es que la memoria y la musealización son invocadas para que se

¹⁵ En 1.4 atendemos esta cuestión a propósito del acercamiento anacrónico al pasado reciente que Pauls ensaya en las *Historias*.

constituyan en un baluarte que nos defienda del miedo a que las cosas devengan obsoletas y desaparezcan, un baluarte que nos proteja de la angustia que nos genera la velocidad del cambio y los horizontes de tiempo y espacio cada vez más estrechos” (2001:31). Y de allí que François Hartog, lector atento de Huyssen (2003:144), interprete esta “preocupación por hacer memoria de todo” como un “apasionado” ejercicio archivístico de presentificación del pasado (153). La memoria, dicho de otra manera, deviene ante los ojos de Hartog en un “instrumento presentista” (153).

El término *presentismo* es acuñado por Hartog para denominar el régimen historicista dominante del presente. Con «régimen de historicidad» Hartog se refiere, en líneas generales, al estudio de los diversos modos en que una comunidad articula pasado, presente y futuro en un período cronológico determinado: “es un instrumento útil para poner en evidencia diversos modos de relacionarse con el tiempo: formas de la experiencia del tiempo, aquí y allá, hoy y ayer” (2003:30). Así, buscando singularizar la experiencia temporal predominante en oposición a su predecesora, Hartog le atribuye al régimen historicista del presente una índole *presentista*, esto es, “la experiencia contemporánea de un presente perpetuo, huidizo y casi inmóvil, que intenta producir por sí mismo su propio tiempo histórico” porque el otro, el fechado entre 1789 y 1989, “parece suspendido” (40). “El siglo XX unió futurismo y presentismo”, sentencia Hartog, “si en un principio fue más futurista que presentista, terminó siendo más presentista que futurista” (134). El pasado, en este marco, se vuelve archivable: con miedo a perder a manos de este presente efímero y volátil su patrimonio histórico, los países de occidente impulsan tareas de musealización de la memoria nacional. “Las palabras claves están ahí: memoria, patrimonio, historia, nación. Señalan que verdaderamente se ha entrado en los años-patrimonio” (144). El futuro, por su lado, es percibido como una amenaza: amenaza nuclear, amenaza de nuevas guerras, amenaza medioambiental, amenaza

por las nuevas tecnologías, amenaza de la vuelta de los regímenes dictatoriales, de que el mundo, en definitiva, se vuelva “irreperable e irreversible” (234). Tales son los principales rasgos de este “presente monstruo”, uno que es a la vez todo (no hay más que presente) y casi nada (la tiranía de lo inmediato)” (236).

Será la misma Beatriz Sarlo quien, apenas un año después de la publicación de *Tiempo pasado*, diagnostique para la literatura argentina el cambio de régimen de historicidad señalado por Hartog: “Si el pasado reciente obsesionó a los ochenta, el presente es el tiempo de la literatura que se está escribiendo hoy” (2006:2). Un presente, ahora bien, que, a diferencia de aquel con el que las novelas de los años ‘80 entrarían en tensión –un presente cargado, traducido en un enigma a resolver, un pasado a interpretar, una violencia a figurar, una memoria a reconstruir–, se postula, más delgadamente, como “un escenario a representar” (2). De ahí que el principal diagnóstico de Sarlo respecto de la novela actual sea el paso de un pasado interpretativo a un presente “etnográfico”, preocupado por documentar los temas del presente. Un ecosistema, describámoslo brevemente, que estaría compuesto por “las novelas-crónica” de César Aira, aquellas que “reconstruyen” el presente de los cartoneros y del *delivery* (*La villa* y *Las noches de Flores*); por las ficciones de Daniel Guebel (y también las de Aira), cuyos mundos abandonan la lógica de la trama moderna para constituirse como “una suma de episodios divertidos” en donde “todo puede pasar”; por el registro plano, “transparente”, de los diálogos de *¿Vos me querés a mí?* (2005) de Romina Paula, los cuales “informan” al pie de la letra el dialecto de “la más estereotipada pequeño burguesía”; por la lengua baja e hiperbólica de Washington Cucurto, interesada en celebrar el mundo de la cumbia; y por el uso de las discursividades de las nuevas tecnologías (chats,

correos electrónicos) en *La ansiedad* (2004) Daniel Link, ya que funcionan como la “iconografía de lo Actual” (2-6)¹⁶.

En paralelo, otra de las intervenciones críticas en donde la modulación presentista haría mella es, se sabe, *Aquí América Latina* (2010) de Josefina Ludmer. Apropiándose de las hipótesis de Hartog (2010:57), Ludmer describe el régimen temporal que cifra nuestro presente como un *tiempo cero*:

En los últimos años vivimos con Internet una nueva experiencia histórica global: el tiempo cero, la travesía del espacio en no tiempo, lo que se llama tiempo real. El resultado de la aniquilación temporal es la simultaneidad global, clave para los mercados financieros, que cambió la experiencia de la vida y la naturaleza del trabajo convirtiéndolo en trabajo inmaterial. El tiempo cero reorganiza el mundo y la sociedad y produce todo tipo de fusiones y divisiones. Borra la diferencia entre “lejos” y “aquí”, y libera el tiempo de la subordinación a la idea de espacio. Por un lado fusiona los opuestos y hace porosas las fronteras entre tiempo privado y público, entre presente y futuro, y también entre ficción y realidad (18-19)

Teniendo como supuesto esta inflexión temporal, Ludmer recorre ciertas producciones del 2000 –a saber: *La villa* de César Aira (2001), *Montserrat* de Daniel Link (2006), *Ocio* de Fabián Casas (2006), *Desubicados* de María Sonia Cristoff (2006), *Historia del Abasto* de Mariano Siskind (2007) y *Banco a la sombra* de María Moreno (2007)– subrayando, entre otras cuestiones, su capacidad para producir el tiempo cero arriba apuntado: “Estas escrituras no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para fabricar presente y ese es

¹⁶ Habría que añadir, como texto hermano del recién comentado, la lectura que Sarlo hace de la novela de Alejandro López: *kerés coger? Kerés cojer=guan tu fak?* (Interzona, 2005) (Sarlo, 2005). Por lo demás, para una lectura crítica sobre los criterios de valoración (modernos, conservadores, devaluativos) que Sarlo pone a funcionar en estas dos intervenciones, sugiero especialmente ver: “En torno a las lecturas del presente” de Sandra Contreras (2010a) y “El legado de Puig” de Alberto Giordano (2006).

precisamente su sentido” (149). Es de destacar el lugar preponderante que adquiere el tiempo, la generación de él, en la búsqueda de Ludmer por singularizar el nuevo estado de lo literario. Estas ficciones, a diferencia de las estatuidas en el régimen moderno, tendrían una función, una tarea que cumplir: “fabricar presente”. No habitarlo, no resistirlo, no transitarlo: fabricarlo. Párrafos más adelante volvería a enfatizarlo: “[estas escrituras] salen de la literatura y entran a “la realidad” y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano, y lo cotidiano es la tv y los medios, los blogs, el e-mail, Internet. Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas” (151). Para comprender mejor a qué tipo de presente se refiere Ludmer, qué clase de *hoy* tiene en mente cuando afirma que estas escrituras pueden producirlo, resulta necesario reponer, o más bien explorar, la categoría que agrupa teóricamente a este corpus: «posautonomía».

Introducida primeramente en diciembre de 2006, luego en mayo de 2007 (ambos artículos de circulación digital) y finalmente en 2010 –versión que trabajamos aquí–, esta noción postula, en líneas generales, el paso de la autonomía literaria hacia un nuevo estatuto, uno carente de los atributos, conceptos y valores asociados a la literatura moderna. Un diagnóstico, como es bien sabido, que propiciaría uno de los debates críticos más encendidos y fructíferos de los últimos años¹⁷. En concreto, Ludmer propone un nuevo modo de leer literatura, un nuevo enfoque que reconoce y hace lugar al cambio estatutario de lo estético en el presente. Las escrituras arriba mencionadas “dramatizan” el fin de la literatura autónoma al vedar las categorías que históricamente instituyeron la especificidad moderna,

¹⁷Algunos de los especialistas que intervendrían inmediata y tardíamente en la discusión, con lecturas, apropiaciones, énfasis y tomas de posición diferentes, serían: Miguel Dalmaroni (2010), Sandra Contreras (2010a; 2010b), Leonel Cherri (2012; 2014), Martín Kohan (2013), Rafael Arce (2013) y Alberto Giordano (2017). Por lo demás, para una recomposición exhaustiva del decurso, avatares y “onda expansiva” que el gesto de Ludmer provocaría en el campo de la crítica literaria latinoamericana, ver: Ramiro Esteban Zó (2013).

tales como autor, obra, estilo, escritura, sentido (151). Se trata de una “apuesta por lo inespecífico” –la expresión es de Florencia Garramuño (2015:26)–, en donde ciertas prácticas recientes de la narrativa argentina renuncian “voluntariamente” a su valor literario, a su potencia crítica, a la posibilidad de organizarse a través de un sistema con sus redes, jerarquías, filiaciones y antagonismos (Ludmer, 2010:154). Fundada en “dos repetidos, evidentes, postulados sobre el mundo de hoy” –a saber: el primero, todo lo cultural (y literario) es económico y viceversa; y el segundo, toda la realidad es ficción y viceversa–, esta dimisión de lo específico explica, por un lado, la ambivalencia estructural que define a estas escrituras: son y no son literatura, son y no son realidad o ficción, “pueden ponerse o no simbólicamente dentro de la literatura y seguir ostentando los atributos que la definían antes (...)”, y así (150; 155). Pero también, y sobre todo, clarifica el tipo de presente que tiene Ludmer en mente: el “mundo de hoy” es, ante todo, un mundo “diaspórico”, predispuesto al tráfico y a la mezcla, que resulta de la fusión de las esferas relativamente diferenciadas en la modernidad, como lo íntimo y lo público, lo real y lo ficcional, lo político y lo económico, el pasado y el presente (150). Es un “universo sin afueras, real y virtual”, que se fabrica –*especula*– en la imaginación pública y al que se ingresa por medio de estas nuevas expresiones literarias, especie de “lente, máquina, pantalla, mazo de tarot o vehículo” de esta nueva realidad cuyo régimen es, se sabe, la ambivalencia de “la realidadficción” (12).

De ahí que el ordenamiento topológico del espacio que propongan estas escrituras sea uno exento de las dicotomías tradicionales del mundo moderno: nacionalismo/cosmopolitismo; urbano/rural; ficción/realidad (137). La noción de «literaturas posautónomas», recordemos, es en principio un concepto espacial: se trata de escrituras que son “territorios del presente” por situarse en lo que Ludmer llama «islas urbanas», es decir: “régimenes territoriales de significación” que obliteran la bipolaridad constitutiva de lo

humano-moderno valiéndose de ciertos mecanismos de homogeneización (132; 138). *La villa* de César Aira, el *Montserrat* de Daniel Link, el Boedo de Fabián Casas, el zoológico de María Sonia Cristoff, el Abasto de Mariano Siskind, las plazas de María Moreno, son todas «islas urbanas», demarcaciones precisas pero permeables dentro del espacio ficcional que “mezclan, superponen y fusionan” las identidades nacionales, las clases sociales, los sexos, las ideologías religiosas y políticas, entre otras subjetividades diferenciadoras (131). Tal es el procedimiento núcleo que configura el presente –global, televisivo, tecnológico– de estas escrituras: la fusión y la sincronización (138). Un *hoy* que, lejos de ser nuevo en el año 2000, año desde cual Ludmer habla, ya es descrito –como bien precisa Sandra Contreras (2010b:3)– por Frederic Jameson en 1984 y por Jean Baudrillard en 1994¹⁸. Cabe añadir, por otra parte, que la intervención de Ludmer no es aislada: su diagnóstico se enmarca en un debate más amplio en el que otros críticos especialistas cuestionan la categoría de obra de arte autónoma para dar cuenta estéticamente de ciertas prácticas artísticas y literarias del presente¹⁹.

¹⁸ Alude, respectivamente, a los siguientes textos: *El posmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo tardío* (1984) e *Hipótesis transestéticas* (1994).

¹⁹ Se destacan, en este contexto, las intervenciones de Reinaldo Ladagga (2007) y Florencia Garramuño (2009; 2015). El primero advierte una “vasta transformación” en el régimen estético de la literatura latinoamericana contemporánea, producto de la modificación de “la ecología cultural y social” de la que forma parte (2007:14, 19). Ciertos elementos característicos del siglo XXI –Internet, la TV, la sobreabundancia informativa y la supremacía de la imagen y el sonido, entre otros– contribuyen a un cambio de paradigma en el modo de hacer literatura hoy. Ladagga parte de la constelación de algunos escritores más relevantes de la escena literaria actual, como César Aira, João Gilberto Noll y Mario Bellatín, para señalar “los signos de obsolescencia” (19) de la tradición moderna de la literatura y marcar, al mismo tiempo, un nuevo rumbo cuyo modelo sería el arte contemporáneo. Florencia Garramuño, por su parte, advierte en *La experiencia opaca* (2009) que ciertas experiencias radicales con la literatura en Brasil y en Argentina de la década de 1970 y 1980 (Lispector, Lamborghini, Guzmán, Zelarayán, Noll) “establecieron una serie de relaciones problemáticas entre la noción de obra y su *afuera o exterioridad*” (2009:18), al punto tal de producir una indistinción entre literatura y vida, ficción y realidad, arte y experiencia. La impugnación de lo real por parte de la literatura moderna se ve de este modo suplantada por un tipo de escritura que incorpora como material central de su proceso creativo “los restos de lo real” (19), es decir, vivencias, subjetividades, biografemas y/o todo archivo exterior a lo literario. Esta desaturación de lo literario formulada por estas prácticas “estriadas por el exterior” señala según Garramuño un desencanto o agotamiento cultural y artístico del régimen estético de lo moderno. En *Mundos en común*, por su parte, sigue la tónica del libro anterior y postula que la hibridación y pliegue de los varios materiales, prácticas y disciplinas que confluyen en el campo expandido del arte y la literatura (chats, cine, teatro, imágenes,

Con todo, la narrativa de Pauls, antes que constituirse como una escritura preocupada por fabricar el presente presentista postulado en la lectura de Ludmer, antes, incluso, que erigirse como una narrativa territorialmente administrada por las operaciones homogeneizadoras de la sincronización y la fusión, se instituye, por el contrario, como una literatura anacrónica y atópica. Si la organización espacio-temporal de la modernidad es anulada en las literaturas posautónomas debido al presente instantáneo, desdiferenciado y disponible que proyectan –ese “mundo sin sombras, iluminado las 24 horas, los 7 días de la semana” que describe Jonathan Crary en *24/7* (2015:10)–, en la narrativa de Pauls se cancela gracias al mundo apátrida e intempestivo que propone. Tanto *Wasabi* (1994), *El pasado* (2003) y «Noche de Opwijk» (2013) narran, en efecto, un universo diegético cuyo orden espacio-temporal, debido a un desplazamiento territorial del héroe, se desbarata, echando a perder todo aquello delineado según sus reglas: la posibilidad de escribir, de poder decir yo, de poder ubicarse en tiempo y espacio. Mediante la epifanía, la narcolepsia y *jet lag* –tres figuras propias del régimen temporal del anacronismo–, Pauls suprime las leyes que han ordenado desde la modernidad la experiencia espacio-temporal del hombre para levantar, sobre la superficie de lo narrado, una dimensión anacrónica sin domicilio. Se trata, anticipando lo que es motivo de desarrollo del punto 1.3, de la postulación de un modo intempestivo de relacionarse con el tiempo presente, uno que le permite armar serie con otra poética habituada a inundar de contratiempos la actualidad de sus ficciones: me refiero a Sergio Chejfec y su novela *El aire* (1992) (ver 1.3).

Dicho esto, antes de pasar a describir el régimen temporal que concierne a la narrativa que nos ocupa, no habría que dejar de señalar que Ludmer, además de distinguir

e-mails, memorias, etc.) “propician modos de organización de lo sensible” *comunes*, que ponen en crisis ideas de pertenencia, especificidad (del sujeto, la nación y su lengua) y autonomía (2015:23).

una modulación presentista en aquellas novelas que se presentan como “lo nuevo” en el año 2000, identifica, explorando otras producciones de ese mismo año, el relieve de dos temporalidades más: las temporalidades nacionales y las temporalidades globales. Estas categorías, que son al mismo tiempo instrumentos divisorios del espacio, se alzan como un modo particular de reflexión temporal del presente global o “nuevo mundo” fraguado en la imaginación pública (2010:11). Por un lado, con la noción de «tiempo de la nación», Ludmer describe los modos en que la coyuntura memorialista señalada por Huyssen toma cuerpo en la narrativa local del 2000: hay, en primer lugar, una vuelta hacia el siglo XIX, ese tiempo histórico, lineal, territorializado y progresivo, signado por la dicotomía civilización/barbarie y protagonizado por los “adelantados o atrasados en la carrera lineal del tiempo” (*Los cautivos* de Martín Kohan y *Don José* de José García Hamilton) (47). Hay, en segundo lugar, un tiempo de la memoria, la de la militancia de los '70 y la judía de los '90, la “que evoca a los desaparecidos, el horror de la dictadura y su correlato actual, los juicios por genocidio y la busca de los nietos robados” (*El teatro de la memoria* de Pablo De Santis; *Un secreto para Julia* de Patricia Sagastizábal) y la judía de los '90—, y la que rememora “el doble golpe a la comunidad judía con los atentados islámicos a la Embajada de Israel (1992) y a la Amia (1994) (*Letargo* de Perla Suez) (58-59). Y por último, hay una memoria de “los golpes a la nación”, centrada en el mundo fascista de los años 1920 y 1930 (*El Mandato* de José Pablo Feinmann y *Lesca*, el fascista irreductible de Jorge Asís) (73).

Por su lado, con la idea de «tiempo global» Ludmer pone el énfasis en lo que, al decir de ella, es el tiempo “típico del 2000”, un tiempo apocalíptico centrado en los fines: el fin del futuro (*El árbol de Saussure. Una utopía* de Héctor Libertella), el fin la literatura, la realidad y el mundo (*El juego de los mundos* de César Aira), y el fin de la clase obrera (*Boca de lobo* de Sergio Chejfec) (2010:91). El acento aquí no está puesto ya, como se observa, en

las relaciones que el presente pueda establecer con el pasado, con el futuro o consigo mismo. Las temporalidades apocalípticas del 2000, por el contrario, hacen hincapié en el final, en tanto que ‘el futuro ya fue’ (Libertella), ‘el futuro siempre es ayer o hoy’ (Aira), y “el pasado fue tragado por la boca de lobo del tiempo” (Chefjec) (2010:91). Antes que manifestarse como un escenario auspicioso para la proyección optimista, la actividad museística o el arte del vivir 24/7, el presente de estas ficciones se postula como un territorio de supervivencia que anticipa el “apocalipsis del 2001” (25). Ahora bien, la idea de “fin de mundo”, nos aclara Fernando Reati (2020:135), nunca representa efectivamente el fin del mundo, sino el fin del mundo tal y como lo entendíamos hasta ahora: de ahí que Ludmer, sostenemos, al prescribir “el fin del tiempo” en estas literaturas no esté diagnosticando otra cosa que el fin del mundo moderno, es decir, el fin del mundo que hace posible una literatura emplazada en una continuidad cronológica (2010:90). Por lo demás, se sabe que *el final* decretado por el tiempo apocalíptico no es, ni mucho menos, lo que realmente le interesa al escritor interesado en esta inflexión temporal. El ya clásico libro de James Berger *After the end. Representations of post-apocalypse* (1999) así lo afirma: “The end is never the end. The apocalyptic text announces and describes the end of the world, but then the text does not end, nor does the world represented in the text, neither does the world itself. In nearly every apocalyptic presentation, something remains after the end” (1999:5). Esta fórmula oximorónica, cuya hipótesis sostiene que la visión del final no supone, paradójicamente, ningún final en la medida en que lo que caracteriza al discurso posapocalíptico es, justamente, imaginar qué es lo que ocurre *después* de ese final catastrófico, propiciará, como es bien sabido, una fértil y vigente línea de investigación dentro del campo de la crítica literaria argentina. Ejemplo de ello son las intervenciones críticas de Mariana Catalin, quien se vale de este marco para leer la trilogía futurista de Oliverio Coelho (*Los invertebrables*, 2003; *Borneo*, 2004; *Promesas naturales*,

2006), la África postapocalíptica y la catástrofe de Chernóbil en *Manigua* (2009) y *Cuaderno de Pripyat* (2012) de Carlos Ríos, la trilogía distópica de Rafael Pinedo (*Plop*, 2012; *Frío y Subte*; 2013), los territorios distópicos de *Mara* (2014) de Lucas Ryan y *Quema* (2015) de Ariadna Catellarnou (Catalin, 2017; 2018a; 2018b; 2018c; 2020)²⁰.

Presentes presentistas, pretéritos presentes, presentes después del final: tales son, descritas someramente, las versiones del presente que cohabitan junto a la modulación anacrónica en la que se inscribe la obra de Pauls. De lo que se trata, en lo sucesivo, es de precisar cuáles son aquellas poéticas que avecindan, ya no desde la diferencia sino desde la afinidad, la narrativa paulsiana; qué literaturas, dicho de otro modo, la acompañan en la conformación de eso que, si bien a tientas, podemos denominar como la contemporaneidad anacrónica de la literatura argentina.

1.1.a La contemporaneidad anacrónica de la literatura argentina

Primera iniciativa. En noviembre de 2013 Graciela Speranza asiste al MoMA y ve –o más bien es punzada por– *La durée poignardée* de René Magritte (1938). La pintura muestra una locomotora que sobresale de una chimenea, a todo vapor, en una habitación vacía, habitada únicamente por un reloj, un candelabro y un espejo que reposan sobre la repisa de la chimenea. El *punctum* acontece, según narra, producto de los nuevos sentidos que esta obra adquiere al ser extirpada de su contexto de producción, o, mejor dicho, al ser puesta en

²⁰ Cabe subrayar que el actual contexto de crisis ocasionado por la pandemia de *COVID-19* favoreció a que esta línea de investigación abocada al estudio de las narraciones anticipatorias y especulativas en la narrativa argentina contemporánea adquiriera una actualidad inaudita. Muestra de ello son los dos *dossiers* recientes sobre el tema: “Imaginaciones territoriales para después del final (Argentina, siglo XXI)”, coordinado por Lucía De Leone y Mariana Catalin (*Badebec*, vol. 10, núm. 19, 2020), y “Nueva narrativa argentina especulativa/anticipatoria” coordinado por María Laura Pérez Gras (*Estudios de Teoría Literaria*, vol. 9, núm. 19, 2020). En la presentación de este último, Pérez Gras realiza una reposición exhaustiva de la historia y el estado de la cuestión de dicha línea.

contraste con otra obra vista por Speranza ese mismo año: *Today We Reboot the Planet* (2013) de Adrián Villar Rojas. Leída “en la intemperie del siglo XXI”, la pintura de Magritte, afirma, “nos alcanza de otra manera” (2017:4). Si el óleo sobre lienzo de Magritte figura un mundo promisorio que confía en el porvenir gracias al avance de la técnica, la instalación de Villar Rojas corre, distópicamente, en sentido contrario: valiéndose de arcilla, cemento y adobe, Villar Rojas monta “un siglo XXI en ruinas”, una especie de Pompeya contemporánea hecha de barro que induce, como reza su título, a reiniciar la historia del planeta (6). Compuesta por restos de nuestra cultura –un *David* de Miguel Ángel, una elefanta que se desmorona, un Kurt Cobain momificado, un *iPod*, un Cristo fosilizado, etc.–, este mundo posapocalíptico, resultado de la catástrofe medioambiental producida por el hombre, invita al espectador “a recorrer el futuro fosilizado del Antropoceno, en el que el ciclo de la vida natural vuelve a comenzar germinando en el adobe, después de los errores fatales de nuestro tiempo” (6). Así, impulsada por este marco, por el modo en que la obra de Villar Rojas le posibilita leer intempestivamente la pintura de Magritte, Graciela Speranza se propone *reiniciar*, ella ahora también, la historia del arte contemporáneo: “Con la misma audacia con la que Villar Rojas transfigura la historia del planeta, podríamos relanzar la historia del arte contemporáneo, reiniciarla con otros relatos intempestivos que reúnan tiempos, espacios y culturas diversas, tras los fallos evidentes que viciaron el relato de la modernidad y las vanguardias, compuesto según la hora universal del meridiano de Greenwich” (10).

Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo (2017) se alza, en efecto, como el relato crítico de un conjunto de obras de arte contemporáneo que reconfiguran intempestivamente la experiencia del tiempo presente, así como la noción de historia del arte lineal y su “aplanadora idea del tiempo único” (11). Conceptualizadas como «cronografías» –es decir: escrituras del tiempo “hechas de imágenes, relatos, objetos y presencias” (14)–,

estas obras expanden, contraen, pliegan, rizan, detienen o desaceleran las agujas del reloj, lo que funciona como un “antídoto” contra el presente homogéneo 24/7 descrito por Crary y Hartog (10). Se trata de experimentaciones estéticas que, vertebradas por fuera del orden cronológico de la modernidad –“la lógica opositiva de los «posts» o la recursividad de los «neos»”–, celebran la «soberanía de lo anacrónico» enloqueciendo la flecha del tiempo (11). Como el *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson, la gigantesca escultura espiral hecha de toneladas de tierra y rocas que va en sentido contrario a las agujas del reloj. O *The Clock* (2010) de Christian Marclay, el megacollage de 24 horas hecho de miles de fragmentos de películas que muestran o insinúan un reloj. O *Earlater* (2010) de Fabio Kacero, el video de 6 minutos organizado arbitrariamente alrededor de momentos anteriores y posteriores a un suceso del que nunca tenemos noticias. O como los relojes descompuestos de Jorge Macchi, que desaceleran, demoran y hasta detienen el tiempo (*Tiempo real*, 2007; *10:51*, 2009; *Last Minute*, 2009; *XYZ*, 2012). Los ejemplos abundan. No podemos dejar de mencionar, no obstante, los dos casos literarios argentinos que trabaja Speranza: el cuento de Patricio Pron, «Como una cabeza enloquecida vaciada de su contenido» (2013), relato que reconstruye, en orden inverso (símil a *Memento* de Christopher Nolan), el origen de una peluca rubia con la que se atraganta un albatros en la Gran Mancha de Basura del Atlántico. Y las apropiaciones duchampianas de Pablo Katchadjian, aquella que reescribe el poema nacional por excelencia reordenándolo alfabéticamente (*El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, 2007)–, y aquella que expande el célebre cuento de Borges “engordándolo” (*El Aleph engordado*, 2009) (Speranza, 2017:169).

Segunda iniciativa. En su libro *Non nova sed nove* (“no cosas nuevas sino de otra manera”), Julio Premat (2018) lee la literatura argentina contemporánea –comparándola, en varios momentos, con su par francesa– partiendo de una premisa oximorónica: “lo actual es

no serlo” (48). Si en el año 2006, como vimos, tanto Josefina Ludmer como Beatriz Sarlo diagnosticaban un emergente presentismo en aquellas escrituras que se presentaban como lo «nuevo», poco más de una década después, Premat advierte una inflexión temporal en sentido contrario: “una extraña impresión se me impuso: todo lo que leía me sonaba a repetición de otras lecturas, a hipótesis de otros tiempos” (17). El presente contemporáneo de la narrativa argentina está cargado, advierte Premat, de pasado. Uno que no se quiere, aclaremos rápidamente, memorialista o historicista. Si no pocas poéticas del presente retornan hacia lo pretérito, no lo hacen con vistas a testimoniario o preservarlo. La presencia y usos del pasado en la literatura contemporánea escapa, señala Premat, de la musealización señalada por Huyssen. De lo que se trata, por el contrario, es de enfatizar una constante en ciertas experimentaciones que se leen como innovadoras: lo «nuevo» no se encontraría ya, para estos escritores, en el ensayo de formas pretendidamente *inéditas* (más allá de la carga ilusoria que porta en el fondo toda empresa que se anhele original), sino, paradójicamente, en la restitución consciente de viejas experiencias. De allí que Premat se proponga ensayar una lectura a contramano de la que procure el concepto moderno de «historia literaria»: “El panorama propuesto tiende a redefinir la historia literaria (...) según lo que Didi-Huberman denomina un *modelo fantasmal* de la transmisión (...). El del arte sería el tiempo de los fantasmas, en el que se percibe más una supervivencia, una remanencia, un retorno de formas, que una transmisión hecha de imitación, inherente al modelo clásico en la historia del arte” (58). Y de allí que, para efectuarlo, apele a una perspectiva “voluntariamente anacrónica”, esta es: la adopción de una óptica crítica que pone en el centro a dos escritores que rechazan a la cronología como principio explicativo de lo literario: Barthes y Borges (18). Nominalizado lúdicamente como «Borges», este binomio (tan caro y trascendental, como ya hemos dicho, en la idiosincrasia del pensamiento paulsiano) propone en el interior de sus

textos una temporalidad que hoy resulta fecunda para comprender la singularidad de ciertas producciones del presente. El común rechazo de ambos por conceptos netamente historicistas como epigonismo y escritura comprometida, la análoga pasión que los dos muestran por objetos, temas, problemas y estilos “en desuso”, así como un temor compartido por que el yugo de la actualidad –léase novedad, agenda, época– determine los sentidos y el valor de una literatura, supondrá, ante los ojos de Premat, un escenario más que propicio para el despliegue de su empresa crítica (18)²¹. Esta es: evidenciar cómo el pasado, en el contexto de la literatura argentina contemporánea, “tiende a ser una innovación y una respuesta a los interrogantes del presente: el pasado como lo desconocido que vuelve y se redefine, no como lo idéntico” (18). Una forma oximorónica que se resuelve, como veremos a continuación, en “vanguardias nostálgicas” y “tradicionalismos subversivos”.

En concreto, al reparar en el régimen temporal que cifra la literatura de hoy, Premat constata tanto un movimiento *pendular* (“del presente al pasado y, por vías inesperadas, retorno del presente”) como una posición *paradójica* (“alejamiento o rechazo de la época para, desde el sesgo o desde el margen, referirse de otra manera a ella, incorporándola o intentando transformarla”) (48). Dos son los autores que le sirven como ejemplo para ilustrar, en el orden dispuesto, dichas imágenes: un argentino, César Aira, y un francés, Pascal Quignard. El primero, se sabe, propone un retorno anacrónico a las vanguardias históricas, una vuelta hacia su potencia inventiva, su pensamiento y sus procedimientos, porque así, retomando las infinitas posibilidades que ofrece lo «viejo», puede que acontezca lo «nuevo»:

²¹ Así como el segundo capítulo de *Non nova sed nove*, titulado “Por los tiempos del anacronismo (Borges)”, se ocupa del anacronismo borgeano, el tercero, titulado “En la retaguardia de la vanguardia (Barthes)”, hace lo propio con Barthes. Allí, entre otras cuestiones, subraya: “Barthes, al igual que Borges, recorre la literatura como un conjunto, no intemporal, sino transhistórico; a pesar de las categorizaciones y periodizaciones de tal o cual texto, la literatura es también para él un tipo de discurso y un tipo de relación problemática con la lengua y con el saber. Las lecturas de ninguno de los dos se dejan encasillar en La Literatura vista como una institución surgida a comienzos del XIX” (2018:34).

para Aira, “hacer otra cosa es –afirma Premat– volver a hacer lo que ya estaba hecho” (7)²². El segundo, por su parte, emplaza imaginariamente su obra en el pasado al son de una *boutade* más que sugerente: “Espero ser leído en 1640” (7). Poniendo en jaque la idea clásica de historia literaria, Quignard, sostiene Premat, busca el sentido de su literatura ya no en el mañana, sino en el ayer: “la proyección legendaria hacia un futuro reconocimiento se invierte: el porvenir, incluso el de la repercusión de la obra, está detrás. Ya no se escribe para la posteridad, se escribe para el pasado” (7).

Los dos casos exhiben lo fértil que resulta la adopción de una perspectiva anacrónica a la hora de elucubrar un proyecto narrativo que se quiera innovador. El de Aira y Quignard no son, aclara Premat, casos aislados. Centrándose en la literatura argentina, Premat trama dos series que exhuman las tradiciones del pasado: por un lado, teniendo como modelo a Aira, habría una tradición “de la ruptura (la subversión, la originalidad, la vanguardia)”, y por el otro, teniendo como referente a Quignard, habría una tradición más canónica o “tradicionalista” (“retórica, temática, formal, «seria»”) (54). No sin cierto viso de nostalgia, en la primera línea se alistan varios escritores que retoman, con modulaciones, propósitos y alcances diferentes, la tradición vanguardista: Héctor Libertella, Luis Chitarroni, Daniel Link, Damián Tabarovsky, Sergio Bizzio, Mario Ortiz, Félix Bruzzone y el ya mencionado Pablo Katchadjian (49). Mediante gestos, poses, rupturas y operaciones estéticas que promueven un pensamiento refractario –contra el mercado, los estereotipos cristalizados en los medios, los conservadurismos dominantes en la cultura y los imperativos generales del

²² Tal es, como es bien sabido, la hipótesis que vertebra el libro precursor de Sandra Contreras, *Las vueltas de César Aira* (2002). En este punto Contreras es contundente: “La experimentación con el relato en la narrativa de César Aira no sólo no debe definirse en el sentido de una mera recuperación de la amenidad de la intriga, sino que, además, no puede entenderse si no es atravesada por el punto de vista más *clásicamente vanguardista*, esto es, específicamente, el de las vanguardias históricas de principios de siglo: surrealismo, Duchamp, y más atrás todavía, en la génesis misma de la vanguardia, la literatura y la experiencia artística de Raymond Roussel. La poética de Aira se quiere, decididamente, una poética de vanguardia” (2002:13).

quehacer artístico—, estas poéticas bregan por “una radicalidad formalista” que remite, “programática o pragmáticamente, a nombres y actos conocidos de las vanguardias más canónicas (los veinte, los sesenta)” (49). De esto se trata, ante todo, esta línea: de adoptar, como motor para la invención, la promesa revolucionaria de las vanguardias, “de hacer de lo anterior un modo de comienzo” (49). (Entre paréntesis, en su reciente libro, *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea* (2021), esta hipótesis en torno al uso anacrónico de las vanguardias en la narrativa argentina se complejiza y amplía, al punto de volverse la materia del libro en cuestión. Para empezar, el corpus mencionado se reorganiza periódicamente: replicando el modelo tripartito que Piglia utiliza para dictar su seminario en la Universidad de Buenos Aires en 1990 —*Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*—, Premat distribuye el conjunto de autores arriba mencionados en dos series. La primera, de los años ‘90, concibe como figuras tutelares a las propuestas, bien disímiles entre sí, de César Aira, Héctor Libertella y Ricardo Piglia. La segunda, la más actual, escoge como avatares a las experimentaciones de Damián Tabarovsky, Pablo Katchadjian y Gabriela Cabezón Cámara. En seguida aclara que dicha selección es arbitraria y responde, más bien, a un recurso argumentativo, pues, insiste, bien podría haber optado por los *Cuadernos de lengua y literatura* de Mario Ortiz, o la novela de Luis Chitarroni, *Peripecias del no*, o *Los topos* de Félix Bruzzone, entre muchos otros textos y autores. El ensayo, por lo demás, propone un desarrollo exhaustivo, en su alcance y cavilación crítica, de los interrogantes y problemas delineados en *Non nova sed nove*, así como una exploración detenida en cada una de las literaturas referidas).

La segunda corriente, por su lado, postula una vuelta a grandes proyectos acaecidos ya no en un contexto más amplio o universal, por llamarlo de algún modo, sino en el interior de la tradición local. En esta instancia Premat se auxilia de dos clasificaciones propuestas por

Marcelo Cohen (2006). Para contrarrestar lo que este último llama «Prosa de Estado» –esto es: una lengua estereotipada y moralizante, que se quiere coercitiva y reproductora de “los valores de la mente pequeñoburguesa” (1)–, una serie de escritores escriben o deliberadamente mal, enarbolando una prosapia nacional específica: Arlt, Copi, Lamborghini, Zelarayán; o exacerbadamente bien, reanudando la insubordinación fraseológica de Juan José Saer. El primer grupo toma el nombre de *infraliteratura* y se define esencialmente por la siguiente convicción: “una sintaxis brusca y lisiada puede ser sincera, y una frase bien construida un mero disfraz” (2). Los *infraescritores* materializan en el interior de sus ficciones el uso vulgar que hacen de la prosa de Estado ciertos estratos segregados, como el universo de los travestis de Alejandro López (*Kerés coger=Guan tu fak*, 2005), el mundo “atorrante y bailanero” de Washington Cucurto (*Las aventuras del señor Maíz*, 2014), o la “chabonería barrial de rock y fútbol” de Fabián Casas (*Los Lemmings* y otros, 2002) (2006:6). Aquí no importaría ya, según esta lógica, lo escrito: lo sustancial estaría dado en el gesto de irrupción, o de resistencia, hacia la doxa neutralizante de la «Prosa de Estado»

23.

Acomodados en la vereda de enfrente, el segundo grupo de escritores contrarresta el “virus” verbal de la prosa de Estado, su control y sus presiones, desde la sofisticación, el artesanado sintáctico y el esteticismo altomodernista (1). Cohen las llama *hiperliteraturas*: “como escribir simplemente ‘bien’ les parece envenenarse, los narradores hiperliterarios exacerbaban la escritura mediante tropos, relativas y cláusulas prolongadas, siembran asonancias y digresiones y arrastran todo lo que la frase vaya alumbrando, pero sin perder nunca las concordancias ni resignar la entereza de la sintaxis, hasta volverla sobrenatural a

²³ En el apartado siguiente, 1.2.a, veremos cómo este concepto de «Prosa de Estado» puede leerse como homólogo de la noción de «literatura populista» con la que rivalizará *Babel*.

fuerza de escrita” (5). A diferencia del grupo anterior, aquí lo que importaría –y en demasía, según el énfasis dado– sería la escritura o, para ser más exactos, el vértigo producido por la naturaleza indómita de la frase. Además del propio Marcelo Cohen, dos saerianos confesos se alistan en esta serie: Sergio Chejfec y, por supuesto, Alan Pauls. Ahora bien, en este punto Premat amplía el concepto y concibe a la hiperliteratura, además de una práctica de resistencia estilística, como una estética aunada a los valores literarios de la negatividad (adorniana). De ahí que incluya a Ricardo Piglia como referente. Y de ahí que la consideración de la trilogía pampeana de Hernán Ronsino como hiperliteraria –a saber: *La descomposición* (2007), *Glaxo* (2009) y *Lumbre* (2013)–, sea justificada, en rigor, no sólo por su “sofisticado trabajo estilístico”, sino, sobre todo, por retomar “una de las tradiciones más prestigiosas de la literatura nacional”: el modelo del ciclo novelesco (Premat, 2018:51)²⁴.

Desglosada esta división entre paradigma vanguardista y tradicionalista, Premat manifiesta, no obstante, un reparo. Uno que, a los intereses de nuestra investigación, nos interesa particularmente subrayar: hay escritores –Premat trae precisamente a colación la literatura de Pauls, además de la de Chejfec– cuya obra, antes que armonizar con uno de los bandos apuntados, los entrevera, complejizando o más bien diluyendo esta lógica dicotómica. Pues, al mismo tiempo que la escritura paulsiana porta en su ADN el carácter hiperliterario

²⁴ Premat lo explica muy bien: “Desde sus primeros relatos, Ronsino delimita un espacio ficcional (la ciudad provinciana de Chivilcoy), instala en él a personajes recurrentes y desarrolla un tono moroso, descriptivo, complejo, a veces ríspido, hecho de una combinación de sueños y de recuerdos, nostálgico. Al elegir esta modalidad, la de un ciclo (unidad espacial, repeticiones de personajes y situaciones, sistema de reenvíos y ecos entre los diferentes libros) y una lentitud exigente, Ronsino asume como tal el comienzo, intentando, a ojos vista, inaugurar una obra, en el sentido más palmario: coherencia, singularidad, funcionamiento autónomo. Ronsino asume como tal el comienzo, intentando, a ojos vista, inaugurar una obra, en el sentido más palmario: coherencia, singularidad, funcionamiento autónomo. En esos libros él se caracteriza entonces por una posición anacrónica, menos frecuente en Argentina que en Francia. La idea de fundar una serie, un espacio, una primera vez, una estética, gracias a gestos considerados obsoletos, sustenta el proyecto; o al menos, su idea de una fundación parece indiferente a los imperativos de la actualidad y sólo cree en o adhiere a afinidades de lecturas personales. De hecho, de lo que se trata es de retomar gestos y principios de grandes proyectos novelescos de la modernidad rioplatense (los de Onetti y Saer)” (51).

que bien describe Cohen, es cierto también que la experiencia disruptiva de *Babel*, su vocación vanguardista, se reconoce como un eco o resabio dentro del conjunto de valores éticos que conforman su política literaria. La preocupación saeriana por el procedimiento conviviría así en un mismo horizonte legitimante que la fuerza de transgresión de *Babel*, esa misma que, retomando algunas banderas del grupo *Literal*, rechaza el realismo didactista, la literatura populista, el estilo llano, el estereotipo (Catalin, 2014:24-70) (ver 1.2).

¿Qué nos enseñan, recapitulando, las iniciativas de Premat y Speranza? ¿Qué lectura podemos extraer del hecho de que, al momento de querer discriminar la temporalidad dominante en literatura y arte, ambas intervenciones hayan coincidido *en tanto*? En primer lugar, la operatividad de lo anacrónico para evaluar y/o reconsiderar la historicidad de ambos campos. En segundo término, la fecundidad de esta herramienta crítica para explorar y analizar las prácticas estéticas del presente. En tercer lugar, que la experimentación de Pauls con el tiempo no es un caso aislado ni mucho menos: su poética se inscribe en una línea estética profusa que celebra, desde el anacronismo, una alternativa a la concepción historicista del tiempo. Y en último lugar, que el estatuto a contratiempo que impulsa creativamente la narrativa paulsiana es hoy más actual que nunca. Paradójicamente, prescindir hoy de los preceptos de la cronología significa congeniar de modo insospechado con el orden del presente. La hipótesis de Agamben, conforme pasa el tiempo, toma así cada vez más cuerpo: lo anacrónico se instituye estéticamente como el régimen de historicidad predominante de lo contemporáneo.

Y hay más. Sin movernos del panorama temporal que la narrativa argentina contemporánea labra desde su interior, otra línea además de la ensayada por Premat puede constatararse con fuerza. Una que, desde ya, antes que contradecir aquella que protagonizan las vanguardias nostálgicas y los tradicionalismos subversivos, viene a complementarlas

asumiéndose como una derivación, pensando exclusivamente en los casos de Cabezón Cámara y Katchadjian, como un subgrupo dentro de la primera serie. Nos referimos, en concreto, al uso anacrónico que ciertas experimentaciones recientes hacen del siglo XIX, tanto el literario como el historiográfico. No se trata aquí, aclaremos rápidamente, de reparar en la vuelta al siglo XIX que cultiva la novela histórica²⁵. Si bien es cierto que, tal y como observa Josefina Ludmer (2010:48), las ficciones históricas nacionales, al celebrar una vuelta al universo decimonónico, motivan un anacronismo en la lectura por ser, ante todo, construcciones ambientadas en el pasado; lo que intentamos enfatizar es otro movimiento. Uno que concibe al siglo XIX –con sus tópicos, problemas y textos fundantes– como un espacio para la más fructífera intervención (en el sentido más artístico y performático de la palabra). Desde luego, antes que alumbrar una operación inédita, intentamos enfatizar la vigencia de una larga y próspera tradición. Pues, desde las reescrituras borgeanas, pasando por el ciclo pampeano de Aira, el imaginario de la llanura saeriana y las incursiones historiográficas de Martín Kohan (por mencionar someramente un periplo hartamente conocido), el siglo XIX ha sido regularmente revisitado, extrañado, pervertido y hasta inventado por la ficción²⁶.

Estamos pensando, por ejemplo, en *1810. La Revolución de Mayo vivida por los negros* (2008) de Washington Cucurto, novela que se mofa del auge de la novela histórica confeccionando un revisionismo atolondrado de los hechos de 1810 (por utilizar un término muy cucurtiano). La Argentina, desde esta diégesis, nace gracias a una descomunal orgía perpetrada por negros. Negros que son, al mismo tiempo, los esclavos africanos liberados por

²⁵ Además de *Los cautivos* de Martín Kohan y *Don José* de José García Hamilton, ambos del 2000, podrían sumársele a este grupo, entre muchos otros: *El placer de la cautiva* (2000) de Leopoldo Brizuela, *Conspiración contra Guemes. Una novela de bandidos, patriotas y traidores* (2002) de Elsa Drucaroff; *El sueño del señor juez* (2008) de Carlos Gamerro.

²⁶ Los textos referidos son, se sabe, los siguientes: de Borges: “El fin” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, ambos de 1944; de Aira: *Ema, la cautiva*, 1981; “El vestido rosa”, 1984; *La liebre*, 1991, entre otros; de Saer: *La ocasión*, 1988; *Las nubes*, 1997; y de Kohan: *El informe*, 1997; *Los cautivos*, 2000.

San Martín, los desclasados del presente –esos que pueblan sus ficciones y que “tienen menos condición social que una mesa” (2008:210)–, y “las multitudes obreras” de Perón (“¡La Patria antes de nacer, en la cuna, antes de la emancipación, ya era peronacha!”) (168).

Otro ejemplo puede ser el cuento “el amor” (2015) de Martín Kohan, texto que reescribe en clave homoerótica la relación entre Fierro y Cruz: “¿Qué van a decirse estos dos en la pampa argentina tan lisa y tan hueca, en el desierto constante donde nada existe y nada pasa?” (30). También podemos incluir el libro del paraguayo-argentino Oscar Fariña, *El guacho Martín Fierro* (2011), poema ilustrado que «traduce» en lengua tumbera, valiéndose de un glosario que se adjunta al final del libro, la primera parte del clásico de Hernández: “Soy guacho, y entiéndalon/ como mi lengua lo esplica/ para mí tu verga es chica/ y tu hermana ya es mayor;/ chamuyan los que se pican/ que así se viaja mejor/” (13). Otro caso a considerar es el *Echeverría* (2016) de Martín Caparrós, novela que biografía la vida del escritor romántico intercalando entre cada capítulo breves acotaciones emitidas desde el presente de la escritura. Concebidas como “Problemas”, estos comentarios, especie de glosas que revisitan extemporáneamente los eventos narrados, quebrantan la temporalidad decimonónica ganada en el desarrollo de la crónica (“El suicidio de 1823”; “La vuelta 1830”; “El libro 1834”; “La gloria 1837”; y así), por medio de un puñado de referencias ulteriores: Juan Domingo Perón, Maradona, Eva Duarte, Rodolfo Walsh, su propia infancia, etc.

Y, por supuesto, a esta serie se le suman los casos ya trabajados por Speranza y Premat: la experimentación de Katchadjian con el poema de Hernández y, sobre todo, la reciente novela de Gabriela Cabezón Cámara. *Las aventuras de la China Iron* (2017) explora con ojos del XXI ciertas identidades (sexuales, genéricas y étnicas) inconcebibles para el imaginario patriarcal del XIX. Fierro, antes que héroe nacional (Lugones), sabio consejero (Hernández), hombre con destino novelesco (Borges) y homosexual (Kohan), es ahora bruto,

cobarde, borracho y bestia. Y la China, lejos de extrañar a su marido, se despoja de las propiedades con las que hasta el momento había sido comprendida para redefinirse bajo la luz de otros ojos, unos *made in England*. El desierto argentino, en este marco, abandona su condición bélica –de disputa, de pura barbarie y precariedad– para convertirse en un radiante y luminoso paisaje, en una Pampa, si se quiere, feliz: “El desierto –siempre había creído yo que era el país de los indios, de esos que entonces nos miraban sin ser vistos– era parecido a un paraíso” (119).

Es un corpus sumamente heterogéneo y abierto, que exhibe a las claras que el anacronismo, además de enloquecer la línea recta de la tradición local, además de descomponer internamente los relojes pretéritos, presentistas y futuristas de la ficción, se da el lujo, favorecido por la soberanía que ostenta en los tiempos que corren, de profanar la fecha de nacimiento de la Patria, su texto nacional por excelencia, el nombre de su Libertador, así como la semblanza del primer cuentista argentino. Anacronismo de la Tradición, anacronismo de la Ficción y anacronismo de la Historia: tales son, una vez desarrollado el presente estado de la cuestión, las zonas generales en las que este régimen temporal tiene actividad en la literatura argentina contemporánea. Tres dimensiones que son, a un mismo tiempo, el mapa de la materialización de un uso *afirmativo* del anacronismo en la narrativa argentina reciente. La prueba, en otras palabras, de cuán fructífero resulta si a esta categoría, en vez de considerarla una aberración historiográfica, se la define conforme a su potencia reactiva (capaz de hacer reaccionar la matriz lineal y progresiva de la tradición para transformarla), su potencia literaria (capaz de trastornar la disposición cronológica de lo narrado en favor de un tiempo nuevo), y su potencia contemporánea (capaz de suspender toda relación con el presente para volver a conectarse con él por una vía insospechada). A su modo, según lo hemos estado anticipando a lo largo de esta argumentación, la obra de Pauls

participará en todas: fraguando una lengua foránea que convoca a una tradición extemporánea (1.2), ficcionalizando un mundo sin meridianos y sin reloj que desmantela el orden historicista de la modernidad (1.3), y elucubrando, a contrapelo de toda política memorialista y denunciante, un acercamiento anacrónico al pasado reciente (1.4). Auxiliándose de esta tipología, la presente comprensión crítica vertebrará la novelística de Pauls en tres series específicas: la serie extranjerizante (*El pudor del pornógrafo*, 1984; *El coloquio*, 1990), la serie atópica (*Wasabi*, 1994; *El pasado*, 2003; “Noche de Opwijk”, 2013), y la serie política (*Historia del llanto*, 2007; *Historia del pelo*, 2010; *Historia del dinero*, 2013). Lejos de antagonizar una con otra, cada serie se complementa y se solidariza entre sí en pos de una empresa conjunta: exponer los diferentes usos que esta literatura hace del anacronismo.

1.2 Anacronismo de la Tradición

Entre 1984 y 1990, años en los que se publican, respectivamente, sus dos primeras novelas: *El pudor del pornógrafo* y *El Coloquio*, Alan Pauls participa –como reseñista y miembro base del *staff*– del proyecto editorial *Babel. Revista de libros*. Allí se construye, desde su interior y para sí, una posición ante el tiempo que este argumento reconoce figurado en el anacronismo que trama dichas narrativas. Habría, por un lado, un tiempo *para* lo nacional, aunado a los preceptos del historicismo moderno, profesado por la literatura populista de los años ‘60 y ‘70, y proseguido por el realismo didactista en los ‘80. Y habría, por otro lado, un tiempo *contra* lo nacional, deudor de la vanguardia estética de *Literal*, afiliado a los presupuestos universalistas de Borges en “El escritor argentino y la tradición”, y adoptado como forma de intervención en *Babel*. El argumento que sigue busca demostrar cómo esta política temporal, que procura un programa manifiestamente anacrónico y desterritorializado en contraposición al positivista y nacionalista propuesto por el discurso populista, hace mella en los títulos mencionados según cuatro estrategias puntuales: el extrañamiento del color local (en pos de la construcción de escenarios estéticamente distantes y foráneos), la suspensión de los grandes relatos (en defensa de los géneros menores, de su capacidad de obliterar mediante la oblicuidad y la fragmentación la exigencia de completitud temática), la mezcla de las genealogías (en favor de la convivencia de poéticas extemporáneas e impropias), y el culto de lo intempestivo (en perjuicio del carácter inmediato y unívoco de la verdad histórica, y en provecho de la creación retrospectiva del propio pasado) (45). Nuestra hipótesis sostiene que dicha operación expresa, en primer lugar, el contexto inmediato con el cual la narrativa de Pauls decide, desde sus comienzos, antagonizar: aquellas escrituras afines a la idea de un hacer literario vinculado a la politización, el memorialismo, la función pedagógica, el folklorismo. Y, en segundo lugar, unido estrechamente a lo anterior: el

conjunto de elecciones (temáticas, teóricas, filiatorias, formales y valorativas) que Pauls toma para hacerse un lugar en la tradición nacional. Una condición argentina de escritor, anticipemos, cuya traducción formal es la composición de una lengua *afantasmada*, capaz de exiliar del propio tiempo a quien escribe para inventarle su propia contemporaneidad.

1.2.a El tiempo oportuno de *Babel*

Babel. Revista de libros se publica en la ciudad de Buenos Aires entre abril de 1988 y marzo de 1991²⁷. Es bien conocido, ante todo, el mote despectivo de «dandis» con el que serían bautizados sus participantes. Podemos suponer que el término, además de funcionar como sinónimo de frivolidad, fue aquí empleado para señalar, en rigor, dos cosas: elitismo y oportunismo. Elitismo, por su afanada búsqueda de diferenciación, sintetizada de antemano en uno de sus lemas más célebres: «todo sobre los libros que nadie puede comprar» (527)²⁸. Y oportunismo, por el interés manifiesto de apoderarse del *aquí y ahora* del mercado cultural: «Todos los meses, con todos los libros, todos los autores y todos los continentes del mundo de la lectura», reza una de las líneas de su manifiesto (1988:3). El presente, el deseo de

²⁷ Cosechando veintidós números en apenas dos años –una cantidad nada despreciable a juzgar por la exigua vida de muchas otras revistas culturales surgidas e interrumpidas entre 1980 y 1989 (Tarcus, 2007:75-90)–, *Babel* sería dirigida por Martín Caparrós y Jorge Dorio, con Guillermo Saavedra (hasta el n° 19) y Christian Ferrer (desde el n° 20) como jefes de redacción. El *staff* responsable de sus columnas y secciones estaría integrado, en parte, por el grupo literario autodenominado *Shanghai*: una “patota infanto-juvenil” formada por Sergio Bizzio, Sergio Chejfec, Luis Chitarroni, Daniel Guebel, Ricardo Ibarlucía, Daniel Samoilovich, Diego Bigongiari, el propio Caparrós, Dorio y, por supuesto, Alan Pauls (Caparrós, 1993:525).

²⁸ O al menos así lo entiende Elsa Drucaroff, una de sus más fervientes detractoras: “Este *slogan* resume el espíritu de la revista: manifiesta (de modo solvente, hay que admitirlo) saberes exclusivos para exhibir distinción, con la consiguiente exclusión que la distinción siempre precisa. Si nadie podía saber sobre esos libros porque no tenía el dinero, *Babel* sí podía” (2014:57). Ya en 1991, meses después del cese de la revista, Drucaroff denunciaba, en un artículo aparecido en el n°10 de *Espacios* (Filo-UBA), el exclusivismo de *Babel* en contraste con la democratización de la literatura de *Crisis*, revista emblema de los ‘70 asociada a corrientes de la izquierda, el peronismo y el nacionalismo populista. Allí decía: “Libros: objetos hoy lejanos, inaccesibles, perdidos para miles de estudiantes en una bruma de anónimas fotocopias; *Babel* elige la palabra libros para definir el campo y elige también una publicidad que exhibe la separación entre ellos y los lectores: son los libros que nadie puede comprar los que *Babel* pone a nuestro alcance como carencia, como lejanía, como inaccesibilidad. (...) La inserción de algo completamente personal, del “entre nos” íntimo entre especialistas, es frecuente en *Babel*” (cita recuperada por la propia autora en *Los prisioneros de la torre*, ver 2014:58).

conquistarlo, es, lo sabemos (ver 0.3), el “único horizonte concebible” para el dandi, “a la vez teatro temporal y materia prima de sus operaciones” (Pauls, 2013b:9). Al decidir inscribirse en el terreno de la novedad, y al optar, en simultáneo, por incorporar oportunamente como colaboradores a varias de las firmas relevantes del campo académico – “los golpes del dandi solo tienen sentido si son efectivos en las coordenadas de espacio-tiempo que les aseguren justeza, nitidez, penetración” (9)–, *Babel* hace manifiesto uno de sus propósitos núcleo: ganarse un lugar en el mercado de bienes culturales (Caparrós, 1989:43; Delgado, 1996:2; Peller, 2005:99; Catalin, 2014:46)²⁹.

Elitismo y oportunismo, entonces, para deslegitimar mediante el apelativo de «dandis» a los integrantes de *Babel*. Tales acepciones, ahora bien, tienden a caracterizar a la revista como una predispuesta a los fulgores e imperativos del presente. Así lo corroborarían, de querer fortalecer esta hipótesis, varias de sus columnas destinadas a reseñar las novedades bibliográficas: “El libro del mes”; “Ranking del mes”; “Actualidad”; “Anticipos”; “Recienvenidos”. Así también lo certificaría, continuando, una de sus políticas editoriales más explícitas: crear un lector hiperactualizado, capaz de llevar al día las primicias librescas (“la ilusión, para el comprador, de la completud informativa”) (Caparrós, 1989:527). *Babel*, desde esta óptica, se constituiría como una revista señera y sofisticada, capaz de tomar por asalto la escena de lo actual mediante la promoción –“en tiempos de penurias”– de libros inaccesibles (527). Describirla de esta forma, conforme solamente a este perfil preocupado por las emergencias del mercado, no resultaría, a priori, un error. Y, no obstante, al recorrer el manifiesto del grupo –“Shanghai es un exotismo en el tiempo, una vía libre hacia el

²⁹Algunos de los críticos-docentes que tendrían al menos una participación en la revista, serían, entre otros: Adriana Amante, Susana Cella, Américo Cristófolo, Miguel Dalmaroni, Daniel Link, Delfina Muschiatti, Roxana Páez, Ariel Schettini, Horacio González, Germán García, María Moreno y Graciela Montaldo.

anacronismo”–, se hace manifiesto que *Babel*, al interior del discurso crítico que cimenta su pensamiento literario, insta por derogar toda visión moderna y positivista que hace de lo nuevo, lo meramente coetáneo, un valor (Caparrós, 1989:43). Sírvese como ejemplo de esto el modo en que Pauls, en varias de sus reseñas, pondera aquello que tal o cual novela (de Kundera, Gombrowicz, Saer, Chejfec o Guebel) posee de “intempestivo”, o “epifánico”, o “anacrónico”, o “asincrónico”, o “intemporal” (1988a:5; 1988b:4; 1988c:5; 1990a:4; 1990b:5)³⁰. Nos encontramos, en este sentido, frente a una paradoja: como política editorial, se fomenta la exclusiva, y como política literaria, se celebra lo intempestivo. Paradoja que explica por qué la palabra «dandi», además de proyectar elitismo y oportunismo, adquiere en el meollo de este contexto otra significación: la acusación de ahistoricismo.

En efecto, según lo confesado por el propio Caparrós, *Shanghai* surge “como un acto de defensa” de la autonomía literaria, que es, bien mirado, un acto de resistencia a las demandas historicistas del discurso populista (Caparrós, 1993:526). El concepto de «populismo» es aquí comprendido según el doble uso que Miguel Dalmaroni, en su exploración por los debates críticos de los años sesenta, le reconoce al término (2004:13-40)³¹. Habría, en primera instancia, un uso descriptivo del concepto, con miras a objetivar los rasgos privativos de una literatura que se piensa inescindible de su finalidad social. Sinteticémoslos: a) confianza en la capacidad de transformar el mundo (un optimismo revolucionario que se emparenta con las poéticas del realismo socialista); b) función pedagógica y moralizante (esto es: una apuesta por el estilo llano, el argumento conclusivo, la legibilidad inmediata, el autorreconocimiento emocional y compasivo del lector; lo que

³⁰ En 2.2.b retomaremos estas intervenciones para analizar la ética crítica que Pauls construye alrededor de este culto de lo intempestivo.

³¹ Algunas de las revistas que recorre, con mayor y menor énfasis, son: *Literal* (1973-1977); *Los libros* (1969-1976); *Lecturas críticas* (1980-1984), *Punto de vista* (1978-2008) y *Babel* (1988-1991).

más adelante llamaremos, siguiendo a Catalin, “didactismo realista”); y c) adhesión a los temas y tópicos nacionales, en especial aquellos relacionados con el imaginario proletario (“el texto se presenta como ‘pintura’ de tipos definidos por su presunta correspondencia con una clase social directamente identificable fuera del texto, y por tanto, como representación de las desgracias, infortunios y tribulaciones de ese sujeto”) (Dalmaroni, 2004:17). En segunda instancia, habría, ligado a lo recién enumerado, un uso moral del concepto, profesado tanto por intelectuales de la izquierda marxista como por críticos afines al movimiento nacional y popular del peronismo. Aquí la palabra «antipopulismo» –o «antipopulista»– es empleada como adjetivo calificativo para desairar, con intenciones decididamente ideológicas, aquellas prácticas contrarias a esta idea instrumental de la literatura. Tal es la razón de por qué a los integrantes de *Shanghai*, como sinónimo de dandies, los tacharían de antipopulistas, es decir: irresponsables, torres de marfil, “posmodernos”, “exquisitos”, apolíticos, asociales, autocomplacientes (Caparrós, 1993:526)³².

En el fondo, estas diatribas contra los *Shanghai* (rivalidad entre populistas y antipopulistas que rememora, salvando las diferencias, la que supieron trabar los de Boedo y los de Florida, los de *Sur* y los de *Contorno*) pueden leerse como un rechazo hacia sus estrategias de desnacionalización. Unas que, retomando los postulados universalistas de

³² Son ejemplares al respecto las intervenciones de Asunción Carballo y Enrique Symns, ambas aparecidas en el n° 10 de *Fin de siglo*, el 10 de abril de 1988. La primera, titulada “Mishiadura y almas muertas”, afirma: “Shangay es una literatura autorreferencial, a menudo jodona, antipopulista, antirrealista, golosa de sí misma, hecha por un sujeto cuyo cuerpo se encuentra un poco al sesgo, ya sea a través de la parodia o la alquimia intertextual (...) Se ríe del compromiso sartreano (...) como si la desaparición de ciertos cuerpos en el campo social hubiera hecho desaparecer el cuerpo del campo de la literatura. Nada de afirmaciones solemnes, de ‘posiciones’, más bien una irritante ironía, una risa perpetua (...) Nada que ver con los mitos del sesenta (9). La segunda, de nombre “La mafia de los intelectuales”, sostiene: “[Son] escritores que escriben libros que son cartas que se escriben entre ellos, críticos que se solazan hablando en austrobelga sobre cosas que, supuestamente, nos pasan a todos (...) Este arte y este pensamiento del que hablan no existe. Nada de esto nos conmueve” (9). Para un análisis señero de estas intervenciones, sugerimos especialmente consultar: Luz Rodríguez Carranza (1992).

Borges, proponen una literatura capaz de extrañar los espacios, europeizar los temas, hibridar los linajes, descronologizar el relato, inutilizar la verdad de la memoria nacional. Se trata, como se observa, de un doble movimiento temporal y espacial (el afuera del anacronismo vs el adentro del historicismo), que no hace sino reanimar la doble tradición que se asume como constitutiva de la literatura argentina: la del nacionalismo y el cosmopolitismo (Gramuglio, 2013:347). Si desconociéramos la literatura de Pauls, aún prematura en los años de *Babel*, podemos imaginar que este contexto de doble vertiente supuso una encrucijada en torno a cuál identidad literaria adoptar (“¿Yo, escritor argentino?”), o qué finalidad otorgarle a la propia escritura (“¿Qué hacer con nuestra palabra?”) (Pauls, 2012:205; Caparrós, 1989:44). U optaba, siguiendo el razonamiento de Borges, por una tradición cuya premisa fundamental es la idea de que para ser argentino hay que “concretarse a lo argentino” (es decir: sintonizar responsablemente con su presente, celebrar su color local, exhumar contestatariamente su pasado, contribuir moralmente a la formación identitaria de su pueblo); o, por el contrario, optaba –siguiendo la pauta babélica– por una tradición que concibe a lo argentino como “una fatalidad”, y en ese caso, hiciera lo que hiciera (con la tradición, la literatura, la historia), lo sería de cualquier modo (Borges, 1932:317).

Como la conocemos, sabemos que tal disyuntiva nunca existió, en tanto que Pauls la resolvería inmediatamente desde su primer cuento (ver 1.0) y, como veremos a más adelante, desde su primera novela. “Contra las radiaciones más amenazantes del ‘ser argentino’: la inmediatez, la voluntad de imposición, el estereotipo, la generalidad, la imprecisión”, Pauls decide, de entrada, huir (2012:205). Tal es así que, al repasar años después su paso por *Babel*, confiesa que la acusación de ahistoricismo, a contrapelo del sentido despreciativo que le otorgaban sus detractores, no le sentó para nada mal:

A principios de la década del 80, cuando aquellos para los que teníamos que ser algo empezaban a perder lo que les había quedado, fuimos escritores formalistas, amanerados por la juventud y por la teoría literaria, indiferentes y amnésicos. Después fuimos *dandies* de izquierda: progresistas, pero no sufrientes, informados, pero no melancólicos, públicos pero distantes, de clase media pero vagamente hedonistas: demasiada ironía y, sobre todo, demasiada confianza en la literatura. Más recientemente (los adjetivos, creo, están todavía en vigencia, aunque es difícil asegurar hasta cuándo), hemos sido metaficcionales, exóticos, universitarios, desdeñosos del mercado y de los imperativos del realismo juvenilista (...) De las clasificaciones que acabo de enumerar, sin embargo, yo no refutaría todo (...) Dejaría pasar, por aburridos, los moteos maliciosos, pero suscribiría la constante que me parece que los sostiene. Palabras más, palabras menos, esa constante dice esto: que somos escritores *inadecuados*. Es decir, escritores que están desajustados con los paradigmas que van rigiendo la producción de identidades literarias. Extemporáneos, inapropiados, inoportunos, inactuales... ¿Y si la literatura fuera, para nosotros, esa in-identidad, lo intempestivo de un idioma que serpentea entre los adoquines de la adecuación, la eficacia, la oportunidad? (1993:73)

Extemporaneidad, importunidad, inadecuación: al decir de estas palabras claves, el centro de las inculpaciones no parece ser otro, deshojando el problema, que uno vinculante al modo en que *Babel* descompuso el tiempo acondicionado para las causas del nacionalismo populista. De lo que se trata, en lo sucesivo, es de precisar cómo se labró, al interior de la revista, esta operación, cuál fue su fundamento o razón de ser, en qué radicó su singularidad y/o potencia crítica. Dos son las hipótesis que contribuyen a hilvanar una respuesta conjunta: la de Lucas Rubínich (1985)³³, que provee las herramientas para comprender el fuera de lugar de *Babel* en clave generacional, y la de Mariana Catalin (2014), que interpreta la temporalidad singular de *Babel* en clave intersecular.

En concreto, con “generación ausente” o “generación sánquiche”, Rubínich describe el espacio de enunciación intersticial en el que quedaron, dentro del campo intelectual,

³³ habría que aclarar que, por supuesto, Rubínich, en su artículo aparecido en *Punto de vista*, “Retrato de una generación ausente”, no se refiere explícitamente, por obvias razones, a *Babel*. Y, no obstante, es tal el grado de pertinencia de sus postulados con el grupo *Shanghai*, que más de un crítico ha reparado en ellos para analizar –desde un punto de vista más bien sociológico– el modo de intervención de la revista (Castro, 2009; Logie, 2013).

aquellos escritores que no fueron ni militantes ni combatientes (1985:46). De aquellos que, nacidos en los ‘60, nunca pudieron sintonizar con su tiempo por ser demasiado jóvenes en los ‘70 para abrazar las consignas de izquierda; y, al mismo tiempo, demasiado viejos en los ‘80 para tener “algo para decir frente a los adolescentes del proceso marcados por Malvinas” (46)³⁴. Se trata de la postulación de un lugar parentético, problemático para Rubinich, desde el cual ellos, “intelectuales en pañales”, debieron intervenir ante los hechos de la Historia (45). Problemático, en tanto que el supuesto que ronda tácitamente el artículo no es otro que aquel que sostiene que la ubicación más *adecuada* para tomar la palabra es aquella que provee el historicismo; esta es: una ubicación despejada, armónica, con su tiempo. De allí que se formule, en más de una ocasión, el interrogante que años después *Babel* reflotaría: “¿tenemos algo para decir?” (46).

Dos son las cuestiones en las que Rubinich repara en su intento por responder esta pregunta. Dos pérdidas, mejor dicho, que en función de nuestros intereses resultan retrospectivamente iluminadoras. En primer lugar, la falta de una línea predecesora con la cual antagonizar (45)³⁵; y, en segundo lugar, la carencia de un contexto fervoroso que exhorte al compromiso³⁶. Dos autoridades ausentes, la literaria y la histórica –la de la tradición y la del setentismo– cuyo fértil resultado, a contrapelo de la preocupación mostrada en primera instancia por Rubinich, sería la constitución –en *Babel* y en *Pauls*– tanto de una prosapia

³⁴ En 1.4 retomamos este concepto para analizar el acercamiento anacrónico al pasado reciente que *Pauls* ensaya en las *Historias*. Por lo demás, para una historización y estudio exhaustivo del concepto *generación ausente*, ver: María Virginia Castro (2015:36-90).

³⁵ Caparrós afirmaría prácticamente lo mismo años después: “a nuestros mayores no los matamos nosotros, los mataron con muertes más crudas, personales, o con la eliminación de su entorno y sus premisas. Y a nosotros nos privaron de esa posibilidad, de ese privilegio. Lo que conforma la primera posibilidad del nosotros es la filiación y el parricidio; huérfanos de ambos, tenemos que inventarnos hermandades electivas en base a nuestras propias palabras, construidas en un territorio que se parece mucho a algunos desiertos” (1989:44)

³⁶ En palabras de Caparrós: “Nosotros pagamos los platos rotos de la fiesta. Ahí hay, tal vez, algún resentimiento. De esa orgía de palabras creyentes salieron otras orgías, y sólo nos invitaron, o llegamos, a la hora de recoger los restos de la vajilla” (1989:44).

literaria autodidacta, como de una postura distante ante las mayúsculas del pasado. En efecto, los *Shanghai*, exentos de tener que congeniar con filiaciones cronológicamente destinadas (esas que, según una lógica parricida y epigonal, reproducirían el concepto evolutivo de «historia literaria»), tendrían vía libre para componer una genealogía más personal y arbitraria, facultada para repoblarse no ya con “camellos”, sino con presencias más extemporáneas y foráneas al mejor estilo de un “*Aleph* modesto” (1989:45)³⁷. Libertad generacional en torno a la tradición que *Babel* usufructuaría para autofigurarse –de forma más o menos directa– como heredera de *Literal*, y, en el caso de Pauls, para convocar a una cuadrilla de europeos célibes y perversos: Goethe, Bataille, Kafka, Klossowski (ver: 1.2.b). Asimismo, esta generación sánguche, al estar exonerada de glorificar el pasado reciente, tendría la facultad de poder revisar más desprejuiciadamente sus epopeyas, ya sea entrecomillando sus sentidos cristalizados a nivel crítico³⁸; o explorando nuevas formas de acercamiento por vías de la ficción (ver 1.4).

Mariana Catalin, por su parte, sin contrarrestar esta interpretación en clave generacional (de hecho, la hipótesis de Rubinich bien podría servir como fundamento de lo que sigue), lee la posición ante el tiempo de *Babel* ya no como un entre dos décadas del campo intelectual local, sino como un “entre dos épocas” del campo teórico: aquel que señala, mediante el pasaje de los ‘80 a los ‘90, el paso de la modernidad a la posmodernidad. En otras palabras: Catalin pone el énfasis no en la franja etaria de sus integrantes, la experiencia histórica de ella, sino en el paréntesis epocal que cifra la fecha de publicación de la revista: 1988-1991. Su hipótesis, reveladora, sostiene que “*Babel* vuelve esa ubicación un

³⁷ En este sentido puede leerse el “capricho” de *Babel* de publicar, en su n° 9, el texto de Borges al que estamos haciendo alusión: “El escritor argentino y la tradición” (1989:46-47).

³⁸ Ver, a este respecto, el dossier: “*Lecturas del peronismo*: la revisión de las masas” (*Babel* n°9, junio de 1989); y el dossier: “¿La revolución ya no es lo que era?” (*Babel* n° 12, octubre de 1989).

problema y una tensión, la genera como su propio presente”, a los fines de inaugurar “un espacio temporal para la formulación de las problemáticas que interesa plantear” (2014:24-25). El fin de lo moderno (la puesta en crisis de sus temas y tópicos centrales), así como el advenimiento de lo posmoderno (la proposición, a raíz de revisar lo anterior, de un estatuto nuevo), se erigen, según esta perspectiva, como los dos extremos vertebradores de la temporalidad que la revista construye para sí. Un *impasse* entre dos discursos, el del fin y el del comienzo, lo que está terminando y lo que está por venir, que Catalin explora según tres problemas puntuales: el realismo, la vanguardia y el mercado.

En concreto, *Babel*, a los fines de hacerse un lugar en el mercado y el campo cultural, retoma las consignas estético-políticas de una revista del pasado, *Literal* (1973-1977), para antagonizar con el realismo didactista de “los planetarios” (Catalin, 2014:46)³⁹. *Literal*, se sabe, fue una revista de vanguardia, breve pero intensa, que supo polemizar fuertemente contra los presupuestos realistas y humanistas del discurso populista expresados anteriormente. En detrimento de lo que Alberto Giordano, leyendo la revista, llamaría “políticas de la felicidad” –estas son: discursos unívocos, eficaces por lo pedagógicos, que persuaden porque se sostienen sobre “un referente aceptado como verdadero”–, *Literal* apostaría por la futilidad de la literatura, la irrepresentabilidad de lo real, el desmontaje del sentido común, la multiplicidad de sentidos, la imposibilidad de un Todo tranquilizador conforme al cual constituirse como pueblo (1999:164)⁴⁰. A estos principios *Babel* los reciclaría para construirse un enemigo común: el grupo de narradores nucleados alrededor

³⁹ «Didactismo realista» es una expresión que Catalin extrae de un texto de Perlonguer, quien utiliza el término para describir despreciativamente el contexto antagonista de la primera novela de Puig (“Breteles para Puig”, en *Babel* n° 5, noviembre de 1988).

⁴⁰ Para una contextualización y un análisis exhaustivo de *Literal*, sugerimos, además del ya citado texto de Giordano, el capítulo de Diego Peller: “Ficciones teóricas en *Literal*” (2016:169-272).

de la colección “Biblioteca del Sur”, grupo que por aquel entonces, aclara Catalin, lideraba el ranking de ventas (Catalin, 2014:46). Ejemplo de ello es la reseña de C.E. Feiling contra “la enfermedad del populismo” de Osvaldo Soriano, o la diatriba de Pauls contra la defensa del realismo mágico –en desmedro de la poética de Saer– que procuraría Tomás Eloy Martínez⁴¹.

Se trata, en el fondo, de una operación *estratégicamente* anacrónica, que puede explicitarse según las dos figuras antes descritas por Premat (ver 1.1.a), a propósito del uso que hoy ciertas expresiones estéticas hacen de las vanguardias (entendidas éstas como “una especie de «superyó» venido del pasado, un referente, un paso obligatorio, un horizonte legitimante”) (Premat, 2018:52). Al izar las banderas de *Literal*, *Babel* motiva, ciertamente, tanto un movimiento *pendular* (“del presente al pasado y, por vías inesperadas, retorno del presente”), como una posición *paradójica* (“alejamiento o rechazo de la época para, desde el sesgo o desde el margen, referirse de otra manera a ella, incorporándola o intentando

⁴¹ En torno a *Una sombra ya pronto serás* de Soriano, C.E. Feiling es contundente: “[Esta novela] pretende constituirse en *state-of-the-country* novel. Soriano cree que, con exagerar los rasgos de decadencia del país, los apagones, la privatización, el crecimiento de la economía informal, logra pintar con colores indelebles la Argentina de 1990. De hecho, sólo consigue guiñarles el ojo a lectores ávidos de reconocerse, sin permitirles siquiera la distancia necesaria para una reflexión. No hay lugar común ni estereotipo que escape a la máquina narrativa; desde el ‘cura bueno’ al que acusan de comunista hasta el joven que, ensordecido por su *walk-man*, piensa emigrar a Estados Unidos, todo conspira contra el pensamiento. Lejos de ser una novela que describe el estado del país en una etapa de su historia (...), *Una sombra ya pronto serás* resulta una larguísima falacia, la forma literaria del *argumentum ad populum* cultivado por el Excelentísimo Sr. presidente [Menem] en sus discursos y apariciones públicas” (*Babel* 22, 1991:7). Pauls, por su parte, no se queda atrás: “[En la literatura de Saer] ya anida el embrión de lo que para el Profesor Martínez es la quintaesencia de lo abyecto: alejarse de la propia historia. “escribir para la crítica”, centrarse en la autorreferencialidad”, desviarse de esa “onda general” que vibra en el latinoamericanismo de los García Márquez, los Fuentes, los Vargas Llosa, los Roa Bastos. Muchas cosas se le pueden objetar al Profesor Martínez; no, sin duda, los nombres de las autoridades literarias que cita para avalar su propia autoridad de juez, y menos la impecable transparencia de su proyecto: resucitar el boom de las letras latinoamericanas, fundar un neo-boom del que acaso él sea el escritor-faro, y los próceres antes mencionados sus benevolentes e internacionales padrinos (*Babel* 4, 1988c:4). Dicho esto, habría que hacer una salvedad: esta disputa entre babélicos y planetarios responde más a una inquina personalizada –Pauls contra las ideas de T. Eloy Martínez, Feiling contra la propuesta narrativa de Soriano– que a un sostenido enfrentamiento entre capillas literarias. Prueba de ello son los no pocos tráficos, intercambios y favores que se constatan entre ambos bandos (ver: Sassi, 2006; Molina, 2010). Sin ir más lejos, será el propio Juan Forn, director de la colección “Biblioteca del Sur”, quien en 1988 oficiará de intermediario entre un precoz Pauls y Jorge Herralde, su futuro editor en Anagrama (Herralde, 2006:190).

transformarla”) (Premat, 2018:48). Con esto *Babel* no busca, como su par opositor, “pintar con colores indelebles la Argentina de 1990”, sino, por el contrario, afirmarse según la fuerza crítica de un programa estético pretérito (Feiling, 1991:7). De ahí que Caparrós se pregunte: “El problema es que nosotros somos –se dice– ‘los nuevos’. ¿Cómo serlo sin hacerlo valer? ¿Cómo estar en lo que una lectura bajamente cronológica llamaría lo último sin creer [en ello]? (1989:43). Y de ahí que, retornando al inicio de esta argumentación, la paradoja temporal planteada alrededor de la palabra «dandi» (apetencia de lo nuevo en materia editorial, por un lado, y culto de lo intempestivo al interior de la revista, por otro) encuentre, en esta operación, un fundamento que la encauce. Este es: la reivindicación, como estrategia para posicionarse en el campo de bienes culturales, de un pasado vanguardista defensor de la autonomía literaria.

En el uso denostativo que los detractores de *Babel* hacen del término «dandi» se cifra, en efecto, la singular temporalidad que la revista construye tanto por fuera como por dentro de ella. Un tiempo que, debido al doble juego pendular y paradójico que incentiva, a raíz del uso estratégico –funcional, direccionado– que puede hacerse de él, podemos adjetivarlo con el nombre de anacronismo *oportuno*. Se trata de una paradoja, claro está, que supone que el anacronismo puede cuajar, a conveniencia de quien lo anima, con el terreno del presente. *Babel*, como dijimos, labrada según una extemporaneidad generacional congénita, la “generación sánduche”, y una coyuntura intersecular bisagra (ni moderna, ni posmoderna), se vale de esta inadecuación temporal para disputar un lugar en el mercado editorial, abogando por una idea de literatura a contramarcha de las estrategias sugestivas de captación del público profesadas por los populistas (Catalin, 2014:46). Pauls, como prueba de su idiosincrasia dandi, que al mismo tiempo que desea irrumpir en el escenario del presente busca minarlo de injertos anacrónicos, se apropiará de este oportunismo anacrónico para

usufructuarlo tanto a nivel crítico-autofigurativo (léase como estrategia para participar, desde una imagen de cultor de lo intempestivo, sobre la escena pública; ver: 2.2.b), como a nivel literario, para adecuar su pasado –el comienzo de la escritura– en conformidad con su presente narrativo (ver: 1.2.: “Operación: nacer a destiempo”).

1.2.b La lengua afantasmada

En “Elogio del acento”, ponencia leída en el marco del congreso *Literatura argentina: adentro y afuera* (NYU, 2005), Pauls narra una escena de la infancia. Invitado por Silvia Molloy y Mariano Siskind a reflexionar acerca de los vínculos identitarios y filiatorios que su escritura traba con el problema de «lo propio», Pauls comienza su texto relatando una experiencia de trance en la niñez⁴². Él, chico de clase media ilustrada, frente a su televisor en blanco y negro en el barrio de Colegiales, queda prendado por el acento castellano de los cantantes extranjeros que desfilan por los programas ómnibus de los sábados. No es que le gusten, aclara enseguida, estas canciones entonadas por Roberto Carlos, Nicola di Bari, Gigliola Cinquetti, Ornella Vannoni o Salvatore Adamo, “artistas populares, masivos, vulgares, ignorados o incluso despreciados por los *taste makers* de la cultura argentina culta” (Pauls, 2012:197). Lejos de circunscribirse, prosigue, a lo que Barthes llama “el orden del *studium*” (músicas pertinentes, culturalmente placenteras, acorde a sus expectativas de edad, clase, recorrido intelectual), estas canciones son, explica, “puro *punctum*, inesperadas, arteras, excéntricas al gusto; perturban y fascinan” (199). Se trata, por un lado, del reconocimiento de una disposición –desde la infancia– hacia un tipo específico de estímulos: aquellos cuya naturaleza es ante todo indirecta, opaca, matizada. Y, al mismo tiempo, del reconocimiento de una aversión –o “fobia”– hacia aquellos fenómenos carentes de tal proceso de perturbación (203). Si el acento de estos brasileños e italianos provoca tal goce, dicho de otro modo, es porque el castellano de segunda mano que entonan funda, confiesa Pauls, una experiencia estrábica: la del extrañamiento.

⁴² Además de Pauls, otros escritores participarían del congreso: María Negroni, Marcelo Cohen, Diana Bellesi, Edgardo Cozarinsky, Mercedes Roffé, Alicia Borinsky, Sergio Chejfec, Luisa Futoransky, Martín Kohan, Luisa Valenzuela y Tamara Kamenszain. Las ponencias serían recogidas en la publicación colectiva: *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina* (Molloy y Siskind ed., Ed. Norma, 2006).

Pensaba: “Esto que estoy escuchando no está bien”. Y pensaba bien porque lo que escuchaba, en efecto, no era italiano, no era castellano, no era argentino, no era ni siquiera ese *pidgin* inventado por el género del sainete que es el cocoliche, la lengua artística, babélica, que la inmigración habla a menudo en la literatura argentina. Era simplemente una lengua mal impresa, *fuera de registro*, como se dice de esas imágenes que, volcadas sobre un papel barato, poco sensible a las delicadezas cromáticas del original, se ven sucias, corridas, multiplicadas en capas y capas de colores distintos, como pentimentos descuidados. Era una lengua tallada desde adentro por otra lengua. Una lengua, digamos, *afantasmada* (200)

Una lengua tallada desde adentro por otra lengua. Esta definición, que le servirá, por otra parte, para hacerle frente a las preguntas-consigna planteadas por el congreso (“¿Hay una literatura nacional?”, “¿qué determina que uno sea ‘un escritor argentino’?”, “¿cómo se tejen las relaciones entre autor, lengua, escritura y nación?”), es tomada aquí como figura, o imagen, para pensar la prosa de *El pudor del pornógrafo* y *El coloquio* (Molloy y Siskind, 2006:10-11). Si la idea de una “lengua *rondada* por otra” le funciona a Pauls para pronunciarse en contra de toda convicción identitaria –de ese “tono único y uniforme con el que se alienta a suscribir a un ser único y uniforme: el ser argentino”–, a nosotros nos resulta provechosa para explorar los dos grandes problemas sobre los que giran dichas novelas: la lengua y la tradición (202). Es en los dos términos de la expresión, «Lengua» y «fantasma», donde advertimos condensada la singularidad del comienzo de la escritura paulsiana. Ante todo, porque *El pudor* y *El coloquio* son dos narraciones que se interrogan, temática y formalmente, por la materialidad del lenguaje, por su capacidad de tornarse *cuerpo*, en el caso de la primera, y *hecho*, en el caso de la segunda. Y, asimismo, porque ambos títulos están compuestos sobre una horma fantasmagórica, a la vez europea y extemporánea; una que, poniéndose al servicio de dos géneros (el epistolar y el policial), es integrada por Franz Kafka, J. W. Goethe, Pierre Klossowski y Georges Bataille.

El uso del adjetivo «afantasmada», teniendo en cuenta su ya mentada biblioteca

anacrónica (ver: Introducción), es aquí comprendido según dos acepciones: la que provee Borges y la que suministra Barthes. Demostrando hasta qué punto ambos autores pueden armonizar sobre una misma conciencia literaria, Pauls, al definir como *fantasmático* el acento ítalo-argentino o argentino-brasileño de los cantantes extranjeros, pone al descubierto dos de sus presupuestos teóricos: la idea borgeana de «precursor» y la noción barthesiana de «influencia». En su intento por pormenorizar el “extraño *delay*” que lo moviliza en su niñez, y, sobre todo, en su búsqueda por desmarcarse de los axiomas del nacionalismo populista que lo acechan en tanto escritor argentino –“la seducción de toda identidad plena”–, Pauls recurre a un término cuyas premisas (tal es nuestra hipótesis) invocan tácitamente a sus dos anacrónicos faro (2012:202). Repongámoslas.

Borges: “Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría (...) El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres” (1952:135).

Barthes: “El objeto inductor no es, sin embargo, el autor del que hablo sino más bien *lo que éste me lleva a decir de él*: yo me influencio a mí mismo *con su permiso*: lo que digo de él me obliga a pensarlo de mí mismo (o a no pensarlo), etc. Hay pues que distinguir los autores sobre los que uno escribe y cuya influencia no es ni exterior ni anterior a lo que de ellos decimos, y (concepción más clásica) los autores que uno lee; pero de éstos, ¿qué me viene? Una suerte de música, una sonoridad pensativa, un juego más o menos denso de anagramas. (Tenía la cabeza llena de Nietzsche, al que acababa de leer; pero lo que yo deseaba, lo que yo quería captar, era un canto de ideas-frases: la influencia era puramente prosódica)” (1975:142).

Leídas una después de la otra, ambas sentencias componen una definición conjunta de lo que Pauls concibe como influjo: el escritor, desoyendo los imperativos deterministas del historicismo literario, tiene libre albedrío de dar cita a identidades extrañas a su tradición,

tiempo y espacio; porque lo que verdaderamente se convoca, lo que en definitiva le llega al escritor de los autores con los que intima en la lectura, es una prosodia, quiere decir: un *cómo* (un acento, una idiosincrasia o música) y no un *qué* (lo estrictamente narrado). Dejarse influenciar por un escritor consiste, en otras palabras, en concederle al pensamiento la posibilidad de ser afectado por una modulación que, una vez expropiada como idea propia, pueda participar del proceso creativo. Así pues, la noción de «lengua afantasmada», concepto que no hace sino refrendar las hipótesis ya enunciadas en torno a “El escritor argentino y la tradición” y *Cómo vivir juntos* (ver Introducción), deviene ruta de exploración del inicio narrativo de Pauls. Un trayecto cuyos focos de atención son esencialmente tres, provistos todos por Caparrós en su intento por definir los rechazos y adhesiones de *Babel* (1989:45); a saber: el espacio (la Buenos Aires kafkiana), los géneros menores (el epistolar y el policial, las cartas eróticas de un célibe y el relato coral de un crimen literario) y el tiempo (el histórico y el personal, el que se desmarca de los imperativos historicistas de los ‘80 y aquel que reordena, retrospectivamente, la propia obra).

La Buenos Aires kafkiana

Para empezar, podríamos reparar en lo que gran parte de la crítica —escasa, por cierto— ha dicho por separado sobre ambas novelas: que tanto en *El pudor* como en *El coloquio* sobrevuela una atmósfera exótica, más afín a los cielos centroeuropeos que al que puede provenir de Buenos Aires en los ‘80 (Caparrós, 1989:44; Gramuglio, 1990:8; Sarlo, 2007b:442). Y decimos atmósfera y no lugar, porque a diferencia de otras novelas coetáneas —pertenecientes a un fenómeno que Sandra Contreras describe como “boom exótico” (2002:70)—, las narraciones de Pauls *refieren* el afuera, no lo adoptan como espacio diegético donde desarrollar la historia. En otras palabras: si podemos hablar, salvando las diferentes

búsquedas estéticas, de una China de Aira, un Egipto de Laiseca o una Persia de Guebel, no podemos hacer lo propio con la Viena o la Praga de Pauls. Se trata de una apuesta estética por el extrañamiento del color local que implica, antes que una emigración geográfica (ambas novelas siguen domiciliándose en Buenos Aires), una emigración formal. La extranjerización paulsiana es ante todo un efecto de estilo, ocasionado por la serie de alusiones –la serie de *fantasmas*– que exilian su escritura respecto de la lengua en la que escribe⁴³.

Sintonizando con una vasta tradición nacional –aquella que, a razón de Piglia, se funda en la cita en francés del *Facundo* y es proseguida con fuerza por las lenguas exiliadas de Borges, Arlt, Gombrowicz y Macedonio–, lo que está en juego en los comienzos de la narrativa de Pauls es el manejo y la apropiación de la literatura europea. Estamos recuperando, claro está, las hipótesis de los sendos ensayos de Ricardo Piglia: “Notas sobre *Facundo*” de 1980 y “¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz” de 1987; hipótesis que, se sabe, tendrían su cuarto de hora literario en boca de Renzi en *Respiración artificial*.

⁴³ Las novelas aludidas son: *Una novela china* (1987) de César Aira, *La hija de Kheops* (1989) de Alberto Laiseca y *La perla del emperador* (1990) de Daniel Guebel. A propósito de este corpus, y con respecto al uso y sentido del concepto «exotismo», habría que precisar que, si bien Caparrós (1989:44) aún criterios para englobar algunos de los textos mencionados (*El coloquio* de Pauls incluido) sobre una misma idea de exotismo, Contreras desmarca a Aira del resto particularizando su propuesta. A diferencia del exotismo de Shanghai, el exotismo aireano –sostiene Contreras– no comulgaría con el argumento universalista de Borges. De hecho, todo lo contrario. Contreras analiza cómo Aira en su ensayo “Exotismo” refuta las premisas de “El escritor argentino y la tradición” invirtiendo el sentido que Borges le otorga al concepto: “en lugar de apelar al exotismo para escapar de las limitaciones y de las restricciones de lo nacional, Aira lo convierte en la vía de un extraño *regreso* a la afirmación de la nacionalidad” (Contreras, 2002:77). Para una comprensión rigurosa de esta torsión aireana sobre el ensayo borgeano, sugerimos leer íntegramente “El telescopio invertido” (pp. 67-85), incluido en *Las vueltas de César Aira* (2002). Asimismo, en concomitancia con el trabajo de Contreras, apuntamos también aquí el artículo señero de Graciela Montaldo (1990), que lee en la “imposible ficción argentina” de Copi, en la “desmesurada fábula egipcia” de Laiseca y en la “delicada historia china” de Aira, una salida al efecto restrictivo que, entre los escritores argentinos, había generado la parábola borgeana de los camellos del *Corán*. Dice: “Si la literatura borgeana abrió la posibilidad de ficcionalizar grandes zonas para los escritores argentinos, no hizo sino clausurar completamente otras. Y de buenas a primeras, clausuró con énfasis aquella que Borges solía leer y recomendar con fervor exaltado [la literatura de aventuras] (...) Hay tres novelas argentinas, sin embargo, que junto con unas pocas más, dan vuelta sino esta tendencia, al menos la certeza con que leíamos cierto realismo inevitable, y que, si bien no se entregan abiertamente al género de aventuras, cultivan algunos de sus rasgos y desarrollan parte de su mecanismo ficcional” (106). Ver: “Un argumento contraborgiano en la literatura de los ‘80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)”. Podría decirse, a raíz de lo apuntado, que tanto el trabajo de Contreras como la de Montaldo hacen visible la otra vía –la otra opción poética– que pudo haber tomado Pauls en sus inicios como escritor y que no hizo por las razones que a continuación, en el cuerpo del texto, precisamos.

No es menor que dichos textos hayan aparecido en los mismos años en los que se escriben las novelas de Pauls⁴⁴. No es menor porque, por un lado, nos permite de cierto modo restablecer, en el terreno de la conjetura, los frutos de un intercambio personal –una amistad– que entrambos mantendrían por aquellos años y que tanto uno como el otro han referido en clave confesional (ver: Arias, 2015; Piglia, 2017:49-51; 59; Pauls, 2018a:91)⁴⁵. Y por otro, yendo a lo que nos interesa resaltar aquí, porque la idea de “estilo exiliado” que anida en tales intervenciones –idea compartida por otro ensayo próximo a la órbita de lecturas de Pauls, “Exilio y literatura” de Saer (1979)–, se encuentra investida por un valor. Como bien señala Sandra Contreras, tanto la posición de Piglia como la de Saer confluyen en lo siguiente: la “gran tradición” de la literatura argentina, su “verdadera” expresión, es aquella cuyos escritores han sabido –parafraseando la célebre frase de Proust– “instalarse en la propia lengua como un extranjero” (Contreras, 2002:69). Para Saer, el exilio es, explica Contreras, la propiedad que define “la condición misma del escritor, la marca en la praxis literaria de una autenticidad en tanto *resistencia*, en la expresión, al reino del estereotipo”; y para Piglia, “el dispositivo de valor que permite distinguir, en la historia de los estilos del siglo XX, los estilos auténticamente nuevos” (70). Estos son: aquellos estilos cuya disonancia prosódica – las lenguas anómalas de Arlt, Gombrowicz, Macedonio– transgrede las convenciones dominantes de la lengua literaria (léase el borgismo, y antes el lugonismo, devenido modelo de la lengua nacional, el estilo que le tiene “horror a la mezcla” y que se ha vuelto garantía escolar del “buen uso de la lengua”) (Piglia, 1980b:115).

(Entre paréntesis, Sandra Contreras, decíamos, se detiene pormenorizadamente a

⁴⁴ Para 1980 ya existía una primera versión de *El pudor*, por entonces llamada “En el punto inmóvil”, y en 1988 ya circulaba, al decir de Gramuglio y Sarlo, un manuscrito de *El coloquio*. Ver: Pauls (1984c:62); Gramuglio (1990:10); Sarlo (2007b:442).

⁴⁵ Volveremos sobre esto al comienzo de la Segunda Parte.

evidenciar cómo en la escena crítica de los '80 se consolida un “paradigma de interpretación” para pensar la literatura nacional “desde la *perspectiva exterior*” (ver: Contreras, 2002:68-70; 106-107; 2012:13)⁴⁶. Además de los ensayos de Saer y Piglia apuntados, Contreras hace especial mención al dossier que aparece en el número 3 de la revista *Sitio: “Del exilio”* (1983); y, dentro de éste, a un ensayo en particular: “La Argentina como *pentimento*” de Eduardo Grüner. Por la potencia de sus ideas, pero, sobre todo, por la estrecha vinculación que éstas entablan con las hipótesis de Piglia –y, por extensión, con la noción de «lengua afantasmada» de Pauls (nótese una curiosidad: el término *pentimento* aparece en la definición paulsiana)–, creemos necesario detenernos, aunque sea sucintamente, en dicho ensayo. Tres son los segmentos que lo dividen y tres son los postulados, aquí traducidos como máximas, en los que queremos reparar. El primero: *no hay países sin literatura, pero sí literaturas sin país*. Grüner sostiene que el referente “literatura” no puede homologarse sin más con los referentes de raigambre identitario, como “nación”, “clase”, “raza”, “pueblo” (1983:71). La razón, explica, es que la posición político-geográfica del escritor (estar “afuera” o “adentro” del país de origen al momento de escribir) no define en modo alguno la posición que éste toma con respecto a su propia lengua. Dice: “Se puede ‘desterritorializar’ la lengua materna desde ‘el afuera’ de otra lengua (Conrad, Kafka, Rilke, Joyce, Becket, Nabokov, Canetti, Gombrowicz) o desde un imaginario ‘adentro’, situándose como extranjero en la propia lengua (Céline, Lezama, Borges)” (71). Lo que nos conduce a la segunda máxima: *el exilio*

⁴⁶ Cf. Juan José Saer, “La perspectiva exterior: Gombrowicz en Argentina”, escrito en 1990 y publicado, junto al ya mencionado de 1979, en *El concepto de ficción* (1997). Allí, entre otras cuestiones, Saer pone el foco en la singular mirada que Gombrowicz, en tanto *actitud* artística frente al mundo, construye en su exilio argentino. En oposición a todo esencialismo (léase el conjunto de consignas, abstracciones y teorías –identitarias, políticas, idiomáticas– que le restringen como artista), la visión witoladiana propone la puesta en práctica de la distancia, la “incertidumbre”, la “inversión de valores” (24). Una actitud reactiva, desapegada tanto de un nacionalismo excesivo como de un deslumbramiento por lo europeo, que Saer, postulándola como lección, nos invita a seguir –a aprender– en tanto lectores argentinos (25).

es una realidad discursiva, no territorial. Queriendo objetar un lugar común de la época (aquel que afirmaba que la literatura argentina de los últimos años –léase: Cortázar, Puig, Viñas– era “una literatura del exilio” por haberse escrito en el extranjero), Grüner asegura que, lejos de regirse por un criterio político-geográfico, el exilio es un problema lingüístico-literario. Acontece en la lectura (en tanto efecto del estilo), y no por un desplazamiento territorial. Su naturaleza es discursiva y no espacial, en la medida en que cuando se habla de (auto)exilio literario se lo hace en sentido “metafórico” para aludir a una operación de “descentramiento” con respecto a la lengua materna (74). Lo que nos lleva a la tercera y última máxima: *todo texto literario es un permanente combate con “otra” lengua, incluida la suya propia.* Al escribir, asegura Grüner, “una lengua se transforma en el centro imaginario del cual se debe escapar” (74). Y argumenta: “El peculiar inglés de Nabokov, el francés filoso y helado de Becket, el castellano rarísimo de Gombrowicz, ¿serían posibles sino como un efecto de *huida* del ruso, del angloirlandés, del polaco?” (74). De lo que se trata, explica, es de entender que aquello que llamamos “literatura nacional” es, antes que el resultado de un proceso localista-identitario, “el producto de un asumido *conflicto* con otras literaturas” (73). De ahí que Grüner ponga como caso ejemplar de la literatura argentina el modo en que Borges confronta el castellano con el inglés, y de ahí que nosotros, pensando en Pauls, leámos según estas coordenadas la ofensiva de *Babel* contra el nacionalismo populista).

Búsqueda de la condición escritora para Saer, búsqueda de un estilo auténticamente nuevo para Piglia: haciendo suyas estas empresas, Pauls, conocedor por otra parte de las teorías de la desterritorialización vigentes en aquella época (por ejemplo, el *Extraterritorial* de Steiner, el *Kafka* y *Mil Mesetas* de Deleuze y Guattari), comienza su periplo literario queriendo sintonizar con la “gran” tradición de la literatura nacional (2014:137). Pues, al componer una literatura rondada por fantasmas, al optar, en otras palabras, por que sus

primeras dos novelas sean *interferidas* por otras lenguas al punto de volverlas hoy irreconocibles (carentes del tono, el ritmo, el vértigo que define, desde *Wasabi*, su marca estilística: la frase), Pauls no hace sino enunciar un deseo: que su obra de narrador joven porte las cualidades necesarias para *ajustarse* a los criterios de valor de sus maestros indiscutidos (ver 2.0). Es en esta dirección que leemos la siguiente entrada del *Diario* de Piglia, donde muestra su aprobación por la aún inédita y casi adolescente escritura de Pauls (¿otro de sus aciertos retrospectivos?): “Alan es muy inteligente y escribe muy bien. Tengo con él la misma sensación que tuve cuando leí las primeras cosas de Miguel Briante. Sin embargo, me parece que Alan Pauls tiene mayor futuro, Miguel terminó enredado en el mito del escritor precoz; Alan, en cambio, es más completo, más culto, y se puede esperar de él lo mejor” (2017:51)⁴⁷. Es también en esta dirección que leemos las hipótesis que vertebran dos ensayos de Pauls escritos por aquellos años, “Arlt, la máquina literaria” (1989) y “Lengua: ¡sonaste!” (1989); proposiciones que no hacen sino retomar la tesis pigliana para describir y encomiar la naturaleza singular de la lengua artliana y lamborghiniiana⁴⁸. Y es, por último, en

⁴⁷ La entrada está fechada el 1 de diciembre de 1977, año en el que Pauls solía frecuentarlo ya en el departamento que Ludmer dictaba sus cursos privados. En una entrevista coordinada por Hernán Arias para *Anfibia*, relata: “En ese momento, Josefina y Ricardo vivían juntos en un departamento de la calle Viamonte, yo ya estaba escribiendo ficción, unos cuentos. Había leído *Nombre falso* en las vacaciones del ‘75 y había quedado completamente hechizado por el libro, así que vía Josefina conseguí encontrarme con Ricardo y pasarle algunos de esos textos. Muy pronto se organizó una especie de academia familiar: la madre China era la teoría, el padre Ricardo la ficción (y todos los híbridos posibles), yo, el discípulo más privilegiado del mundo” (Arias, 2015). El cuento que Piglia elogia de Pauls -inédito aún- se llama “Anverso y reverso”. Por lo demás, para una lectura centrada en los modos en que los *Diarios* construyen a un Piglia visionario, “de infalible puntería”, que acierta en prácticamente todo lo que vaticina (como en nuestro caso, que augura un futuro promisorio para la literatura de Pauls cuando apenas tiene 18 años y un cuento escrito), ver: “Diario diferido” (2019) de Martín Kohan.

⁴⁸ Sobre Arlt, dice: “La lengua artliana, lengua de niño o lengua maquínica, es una amalgama de piezas discordantes, una olla o una probeta en la que se metamorfosean jergas, idiomas prestados o robados, lenguas extranjeras, discursos filosóficos y científicos, literaturas altas y bajas, todo un flujo de elementos heterogéneos y conflictivos que nunca terminan de solidificarse y que permanecen, siempre, abiertos a nuevas interrupciones” (1989a:249). Y sobre Lamborghini: “*Novelas y cuentos* no sólo da a leer a un escritor argentino y su tradición; ofrece (...) el despliegue encarnizado de un programa. Hacer sonar la lengua, y escribir sin desmayo, esa asonada. *Lengua, ¡sonaste!*: ¿qué libros de ‘literatura argentina’ podrían jactarse de interpelar así a la lengua (la nacionalidad) que los arrulla y se dicen tributarios? Toda la literatura de Lamborghini se sostiene en ese *desafío*, y los murmullos ajenos que la atraviesan están ahí por haber hecho de ese reto un idioma singular, un *son* en el que toda una lengua (literaria y no literaria) parece condensarse de un modo instantáneo, retorcerse

esta dirección que leemos uno de los fragmentos del manifiesto de Shanghai, escrito casi a finales de 1987, el mismo año del ensayo de Piglia: “En Shanghai la cocina sabe con el sabor indefinible de la mezcla, en platillos donde resultaría veleidoso y grotesco todo intento de llamar al pan, pan, y al vino sake. Shanghai suena a chino básico, y sólo lo incomprendible azuza la mirada” (Caparrós, 1993:526).

Sonar a chino básico: he ahí la clave para iniciar –a lo grande– un proyecto editorial, en el caso de *Babel*, y un proyecto literario, en el caso de Pauls. De lo que se trata, en el fondo, para Pauls, es de sacar provecho de *esa* posición –esa fuerza– irreverente que la tesis borgeana le atribuye a la literatura argentina respecto de las grandes corrientes de la cultura europea. De transformar, en palabras de Grüner, la condición de argentino *en estilo* (1982:82). Consiste en reanudar, por proponer un caso ejemplar, el camino que Borges toma al deformar ciertos elementos de Buenos Aires en “La muerte y la brújula”. Al trocar el nombre del Paseo Colón por Rue de Toulon, o el de las quintas de Adrogué por Triste-le-Roy, al emplear, en calidad de topónimo, ciertos apellidos europeos para nominalizar a sus personajes (Treviranus; Lönnrot; Scharlach), Borges, lo cuenta él mismo, halla finalmente “el sabor de las afueras de Buenos Aires” sin proponérselo (sin esa aspiración localista que puede reconocérsele en, por ejemplo, *Fervor de Buenos Aires*, cuando mitifica a través del canto sus calles, sus barrios, sus plazas, sus prácticas) (1932:311)⁴⁹. A su modo, buscando entreverar la propia biblioteca extranjera sin caer por ello en un lugar ya uniformizado, ¿no

en un pliegue inaudito y sonar, sonar con esa intensidad que tienen las músicas cuyo nacimiento oímos: el canto de la Josefina de Kafka, el tin tin de Ascasubi, *el colimba por quilombo* de Gombrowicz, la entonación de Borges” (1989b:5).

⁴⁹ Daniel Balderston, incisivo, localiza más referencias de la Buenos Aires de la época en “La muerte y la brújula”: “el ‘alto prisma’ de un rascacielos es el Hotel Plaza en la Plaza San Martín, uno de los primeros rascacielos porteños; el ‘caudillo barcelonés’ de un suburbio industrial es Barceló, caudillo electoral de la ciudad vecina de Avellaneda; Ernst Palast, el periodista que es un simpatizante de los nazis, es Ernesto Palacio, escritor católico y pariente de Borges” (1996:133).

es acaso lo que hace Pauls, sin proponérselo también, con el barrio porteño de *El coloquio*, al bautizar sus calles y habitantes con el idioma kafkiano? La casa en torno a la cual gira toda la novela se ubica en “el número 36 de la calle Praga”; dos de sus personajes llevan por nombre los apellidos de dos amigos judíos de Kafka, Max Brod y Franz Werfel (ambos escritores en una lengua que tampoco es la materna: la alemana); la pareja protagonista, Pablo Daniel F. y Dora D., emula en la abreviatura y anonimato de sus nombres la poética nominalizadora kafkiana (“Josef K.” o simplemente “K.”) (1990c:24). Esto explica por qué a María Teresa Gramuglio la novela le “suena muy argentina”, o por qué a Alejandro Katz *El coloquio* le parece que “manifiesta la Argentina de los años recientes” (Gramuglio, 1990:4; Katz, 1990:8). Sonar a chino básico, sonar como suena la lengua de Kafka⁵⁰.

Sonar o más bien *respirar*. Pues, si Borges le imprime a su ciudad cosmopolita un clima pesadillesco, más próximo al cielo lúgubre de los cuentos de Poe que al atardecer bullicioso del arrabal porteño (1923:50), Pauls hace lo propio inoculándole al ambiente de *El coloquio* un aire kafkiano. El mismo que asfixia a Joseph K. en *El proceso*, el mismo que impregna la habitación de Gregorio en *La metamorfosis*: un aire viciado, de encierro, que todo lo entorpece y lo ralentiza. Un aire que no puede circular, que es incapaz de renovarse porque la novela, a diferencia de *El pudor*, carece de aberturas. Su único ambiente, un recinto nunca explicitado (¿qué es? ¿una comisaría? ¿una sala de interrogatorio? ¿la vereda de la casa de la víctima?), reúne a seis personajes –dos policías, un psiquiatra, un testigo, el padre del victimario y su esposa– con el propósito de dilucidar un delito: la entrada nocturna de Pablo Daniel F. a la casa de Dora D. La novela es esencialmente eso: la congestión de un

⁵⁰ Podríamos agregar que, así como existe un Barthes paratextual en la ensayística de Pauls, hay también un Kafka prologado y estudiado. En 1982, por encargo del Centro Editor de América Latina, Pauls escribe el “Prólogo” a *Informe para una academia y otros relatos*; y en 1996, por encargo de El Ateneo, selecciona e introduce algunos pasajes de los *Diarios* del checo en *Cómo se escribe un diario íntimo*.

grupo de discursos contrapuestos (el de la policía, la psiquiatría, el sentido común) que discurren, hasta la extenuación y el delirio, sobre un hecho al que no paran de brotarle hipótesis insospechadas. Ya lo dijo Piglia: la interrupción es el gran tema de Kafka y su estilo un gran arte de narrar la interferencia (2005:45). Lo que se obstruye en *El coloquio* no es otra cosa que la historia misma, su prosecución en el sentido más cronológico y pedagógico: ni principio, ni final, sólo marcha y contramarcha ocasionada por el sinfín de digresiones de sus personajes. De ahí que su prosa, un único párrafo de 186 páginas, se desembarace de los puntos y aparte para embarrarse de paréntesis, guiones y comas (no se trata de cortar, sino de obstaculizar). Y de ahí que a Beatriz Sarlo el relato le parezca “inconsumible”: contra toda función didactista, que tranquiliza el argumento moldeándolo según el clásico tren conclusivo (inicio-nudo-desenlace), *El coloquio* dilata el decurso de la narración hasta volverlo exasperante (2007:441).

Morosidad de la escritura, impaciencia en la lectura: la traducción ficcional de este *tempo* es la paulatina zozobra que los personajes ganan a medida que avanza la novela. Circunspectos en un principio, los actores allí reunidos empiezan poco a poco a perder los estribos cuando la discusión se vuelve insostenible, cuando el aire embutido del ambiente termina de esquilmar toda deferencia: el policía subordinado mastica una hoja de papel de su libreta, más tarde expele “dos gusanitos fecales” para demostrar su rechazo a la hipótesis del psiquiatra; el policía en jefe coloca el caño del arma reglamentaria en la boca del testigo, luego, al querer golpearlo, estrella “de lleno su cabeza contra el poste del teléfono”; y así, en varias circunstancias más (1990c:85; 88; 89; 106). De lo que se trata, con esto, es de señalar el uso específico de la espacialidad kafkiana en *El coloquio*. Una torsión que bien podría adjetivarse como aireana, en tanto que es Aira quien lee a Kafka como un escritor cómico, rehuendo así del consenso crítico que orbita en torno a su poética (este es: la comprensión

de Kafka como un escritor existencialista, marxista o fantástico). En el prólogo a su traducción de *La metamorfosis*, Aira lee dicho texto como una comedia familiar, muy al estilo “soap opera” de televisión, como *Alf, Mister Ed* “o cualquiera de esas pueriles diversiones que surgen de introducir un elemento extraño en la menos extraña de las situaciones” (Aira, 2006:9). Y sigue: “Kafka consideraba humorístico este relato. Y en efecto, ¿cómo podríamos considerarlo trágico, o siquiera patético? ¿Acaso alguien se ha transformado en insecto alguna vez?” (9). En un sentido homólogo, Pauls precipita el litigio interminable de sus personajes, la crispación que genera, no hacia las turbaciones convencionales del mundo kafkiano (aquella visión que doblega al héroe de *El pudor* al trabajo y que habitualmente se emplea para caracterizar los males de burocracia moderna: alienación, dominación, angustia, arbitrariedad, desolación); sino, antes bien, hacia el humor. Uno enraizado, como anticipa la contratapa, a la lógica del *slapstick* de Buster Keaton o Charles Chaplin: humor físico hecho de golpes, porrazos, vituperios e insultos varios. Baste un ejemplo más: “Brod extrajo de su cinturón una cachiporra de goma e intentó sin éxito golpear la cabeza del padre de Pablo Daniel F. El exceso de impulso lo hizo rodar por el suelo, pero su notable estado atlético le permitió reincorporarse de un salto como si nada hubiera ocurrido” (59) (volveremos sobre esto).

Toda primera novela es “un archivo de influencias” afirma Matilde Sánchez en el prólogo a la reedición de *La ingratitud* (2011:10). Y *El pudor del pornógrafo* no es la excepción. Aquí la espacialidad kafkiana, antes que manifestarse por topónimos o *gags* (la única referencia explícita es una llave grabada con “la «letra K»”), se tematiza de la forma más tradicional: en la habitación-cueva del narrador, recinto donde el héroe se ve sometido a causa del sinnúmero de cartas pornográficas que exigen ser respondidas (1984:125). Dos son los relatos del checo que resuenan aquí: “La ventana a la calle” (1913), brevísimo texto que

narra la historia de un hombre que vive en aislamiento y que sólo busca, “como hombre cansado que es, pasear su mirada apoyado contra el antepecho de su ventana, entre la gente y el cielo” (24); y “Poseidón” (1920), cuento donde el rey de los mares no conoce mar alguno por estar demasiado ocupado administrando el papeleo de todas las aguas. Al igual que estos reclusos, el pornógrafo de *El pudor* es un prisionero, de su casa y de su trabajo: prácticamente no sale de su cuarto en toda la novela, y entre carta y carta sólo encuentra sosiego avistando a su amada desde la ventana. Así empieza la novelística de Pauls, con una escena de contemplación amorosa concebida como paréntesis laboral: “Úrsula solía esperarme en el amplio parque que se extiende frente a mi casa. Convencida de que en soledad mi trabajo ganaba en eficiencia y rapidez, había elegido el parque porque desde allí era posible divisar el pequeño balcón de mi casa, una blanca saliente con rejas a la que yo me asomaba a fin de apaciguar con gestos su expectativa” (1984:9). Será el propio Piglia quien repare en la figura de la *cueva* kafkiana, no ya como un lugar desdichado fruto de la alienación laboral, sino como un espacio utópico, inmejorable, para la escritura. Al igual que la *biblioteca* de Borges, la *celda* de Gramsci, la *isla* de Robinson Crusoe, el *tren* en Ana Karenina, o el *árbol* en el medio de la guerrilla en los diarios del Che, la imagen de la *cueva* en Kafka proyecta, afirma Piglia en *El último lector* (2005), una metáfora extrema de “repliegue, quietud y soledad” (20). Ya sea por la hostilidad que supone la exterioridad del mundo o por la sociabilidad subyacente que arrastra la vida matrimonial (problemas caros en la vida del checo), la fantasía de la *cueva* representa un deseo íntimo de refugio, de corte abrupto con el afuera. Dice Piglia: “[La que] sigue es la más extraordinaria descripción que se pueda imaginar de las condiciones de una escritura perfecta”, y acto seguido, cita un pasaje de una carta que Kafka le envía a Felice el 14 de enero de 1913: “Con frecuencia he pensado que la mejor forma de vida para mí consistiría en encerrarme en lo más hondo de una vasta *cueva* con una lámpara y todo lo

necesario para escribir. Me traerían la comida y me la dejarían siempre lejos de donde yo estuviera instalado, detrás de la puerta más exterior de la cueva. Ir a buscarla, en camión, a través de todas las bóvedas, sería mi único paseo” (29). Observamos, aquí, cómo en una misma figura kafkiana, la de la cueva, se concentran dos polos –dos impulsos– opuestos: uno negativo, figurado en su literatura (el encierro como perjuicio de la vida práctica), y otro positivo, fraguado en sus cartas (el aislamiento como fantasía para la escritura). Un movimiento sin duda paradójico que *El pudor* retomará como motor de la ficción.

En efecto, no sólo los relatos de Kafka rondan fantasmáticamente la ópera prima de Pauls; como él mismo se encargará de aclararlo en el epílogo treinta años después –una operación autofigurativa de la que nos ocuparemos luego–, en su primera novela habitan, deformadas, las cartas que Kafka le escribió a sus mujeres, Felice y Milena (2014:137).

Las cartas de un célibe

Contra la totalidad tranquilizadora de los grandes relatos, esos sistemas omniexplicativos que “vibran en el latinoamericanismo de los García Márquez, los Fuentes, los Vargas Llosa, los Roa Bastos”, Pauls comienza su novelística abogando por dos géneros clásicamente menores: el epistolar y el policial (Pauls, 1988c:4). Se trata, como explica Caparrós, de apostar por una literatura fragmentaria, incompleta, intersticial, en el mismo momento en que, primer ejemplo, Liliana Heker arremete contra los escritores del *Post-Boom* tildándolos de mediocres y limitados por no proponerse “comunicar ni transformar nada”; o, segundo ejemplo, en el mismo momento en que Tomás Eloy Martínez revaloriza la tradición de la gran novela del *Boom* en oposición a las “perversiones” de Saer (Caparrós, 1989:45; Heker,

1986:9; Eloy Martínez, 1988:35)⁵¹. Y también, como ya hemos referido siguiendo a Catalin, se trata de disputarle un lugar en el mercado a estas narrativas de corte populista (Castillo, Heker, Soriano, Eloy Martínez); las cuales, junto a los embajadores del realismo mágico, llegarían a liderar el ranking de ventas gracias al arte del didactismo (legibilidad, emotividad, identificación, enseñanza, conclusividad, etc.)⁵².

Si los guiños kafkianos antedichos contribuyen a vislumbrar el modo en que se configura el espacio en *El pudor*, sus cartas amorosas –cartas de un célibe ineluctable– resultan decisivas para responder cuál es el movimiento vector de esta novela, en qué radica, mejor dicho, la singularidad de la propuesta inicial de Pauls. Aquella que, sin más, le permite afirmar a Beatriz Sarlo que “Alan Pauls es un escritor muy atípico” y que *El pudor* se “desmarca extrañamente de un campo literario y de lo que se espera que fuera una ‘primera’

⁵¹ Un estudio pormenorizado de estas intervenciones puede consultarse en: De Diego, José Luis (2001) *Quién de nosotros escribirá el Facundo*. La Plata: Al Margen. Págs 276-283.

⁵² Basta sólo mirar, afirma Catalin, el “ranking del mes” que publica *Babel* para certificar esto: “Si bien el autor que más aparece en el mismo es Umberto Eco, las producciones ligadas al realismo mágico ocupan un lugar fundamental: Vargas Llosa aparece tres veces, una de ellas en primer lugar, García Márquez ocupa el primer puesto en el número 9 y, si nos alejamos un poco más, Jorge Amado aparece dos veces, una de ellas ocupando el primer puesto y, ya en el terreno del best-seller, Isabel Allende ocupa dos veces el primer lugar.” (2014:66). Por lo demás, añadimos que la impugnación del realismo mágico no fue una empresa aislada de los miembros de *Babel*. En 1996, desde un *McDonald's* de Santiago de Chile, Alberto Fuguet y Sergio Gómez lanzan *McOndo*, una antología de cuentos compuesta por diecisiete escritores latinoamericanos jóvenes, entre los que se encuentran Juan Forn, Rodrigo Fresán y Martín Rejtman. El manifiesto que prologa el libro sienta las bases de un afán literario concreto: desmarcarse de los imperativos «realismo mágico» para ofrecer, en el interior de estas nuevas narrativas, otra Latinoamérica, más acorde a la cultura mediatizada y globalizada del presente que a la mitificada por García Márquez en *Cien años de soledad*. En México, en el mismo año, un grupo de escritores también jóvenes, escriben, con interés programático, un manifiesto para acompañar sus novelas, las autodenominadas “novelas del Crack”. Allí, si bien le rinden homenaje a la tradición del *Boom*, se reconocen hastiados, cansados “de escribir mal para que se lea más, que no mejor”, hartos de que no haya renovación sino pura concesión y complacencia didáctica fogueada por las editoriales, ahitos “de que la gran literatura latinoamericana y el dudoso realismo mágico se hayan convertido, para nuestras letras, en magiquismo trágico”. Sus integrantes y novelas son, a saber: *Memoria de los días* de Pedro Ángel Palou, *Las rémoras* de Eloy Urroz, *La conspiración idiota* de Ricardo Chávez Castañeda, *Si volviesen sus majestades* de Ignacio Padilla y *El temperamento melancólico* de Jorge Volpi (Volpi et al., 1996)

novela” (2000:5). La imagen que ilustra la tapa de la reedición de 2014, un óleo sobre lienzo del pornógrafo John Currin (“Ann Charlotte”, 1996), nos ayuda, de modo figurado, a trazar una respuesta. Teniendo como modelo las tapas de las revistas *Playboy* de los años ‘60 y ‘70 –un diseño dominado por el *pin-up*, la paleta de colores suaves y el plano americano– Currin pinta a una mujer de mediana edad sirviéndose de ciertos recursos de la técnica *Old*



Master (en especial, la de Cranach, Courbet y Fragonard)⁵³. Un cruce entre lo clásico y lo contemporáneo, entre lo alto y lo popular, que *El pudor* emula al entreverar el epistolario de Kafka con “los correos sexuales de las revistas eróticas [*Penthouse* y *Oui*]”; las cuales, confiesa Pauls, “robadas del placar de pulóveres de mi padrastro habían fogoneado mis días de adolescente” (2014:137). De esa mezcla está hecha *El pudor*. De este modo están usadas –pervertidas– las cartas amorosas del checo. El amor y la perversión. Alrededor de esta dualidad se estructura la complejidad de lo narrado, un binomio complementario, no adversativo, en el que entran a participar –para afantasmar aún más la lengua precoz de Pauls– Klossowski y su «ley de la hospitalidad» (*Roberte, esta noche*, 1953), y Bataille y su erotismo abyecto (*Historia del ojo*, 1928). Vayamos por parte.

Si la leemos como germen del tratado amoroso de *El pasado*, *El pudor* se lee como una novelita sentimental, el relato de cómo dos amantes, al verse privados del contacto físico,

⁵³ A propósito de la obra de Currin, Luz Villaseñor afirma: “John Currin, conocido como un artista clásico-contemporáneo, con un dominio y una habilidad de la técnica, su obra tiene ciertos toques grotescos llenos de una extrañeza que se enfatiza en los ojos completamente negros de sus personajes. Con un toque vulgar y humorístico, poco tiene que ver con los ideales pictóricos del pasado. La intemporalidad y diversidad de sus recursos temáticos, que pueden dar un inesperado salto de escenas mitológicas a retratos de la burguesía norteamericana actual o de un fino desnudo del siglo XVI a una chica playboy con excesos de atributos físicos. En su obra hay una mezcla de erotismo y pornografía, ganando alguna de estas más cabida en alguno de sus cuadros, creando una sensación de belleza y repulsión” (2018:194).

construyen por medio de la escritura una correspondencia pulsional; o, si se quiere, la historia de un afecto lingüístico en el que todo pensamiento, toda imagen y todo deseo se circunscribe al filtro del lenguaje, al sinnúmero de cepos que la palabra, en tanto dimensión arbitraria, le planta al sujeto al momento de *querer-asir* al otro (la expresión es de Barthes) (1977:231). Si *El pasado* pone a disponibilidad por medio de Sofía la pregunta por la medida del amor (¿cuánto puede soportar un cuerpo los embates de la adversidad amorosa? ¿Hay acaso una frontera –sea cultural, psíquica o física– que limite el campo dentro del cual el enamorado pueda amar?), *El pudor* se interroga por la medida del lenguaje, por su capacidad de poder suplantar, con éxito, el cuerpo en la relación amorosa. Y el escenario elegido para poner a prueba esta resistencia es la carta. Aislado del mundo, recluso en su habitación-cueva, el narrador encuentra sosiego de su labor de pornógrafo en el intercambio epistolar con su amada Úrsula. Allí el narrador se enreda, hace del espacio epistolar un campo minado de estados anímicos en el que se detonan figuras barthesianas (1977) autodestructivas como *la espera* (“Nada hay que me atormente más que el pensar en el infinito recorrido que debe realizar la carta que acabo de terminar para ti hasta llegar a tu casa”), la *angustia* (“Tengo miedo: un miedo repentino, Úrsula. ¿Llegará esta carta que ahora escribo con pulso febril?”), *los celos* (“lamento no poder manifestarme por entero satisfecho [de tu mensajero]”), el *por qué* (“Por el amor de Dios, ¿por qué no me escribes? Ni una palabra desde hace una semana”) o *la catástrofe* (“De modo que esto es el final, Úrsula. Con este silencio me despachas”) (1984:23; 28; 35; 105; 107).

Un soliloquio cuyo dramatismo –cuyo acento– evoca la fiebre amorosa del personaje tutor de los *Fragmentos* barthesianos: el *Werther* (1774) de Goethe. El patetismo con el que dirime sus emociones, la forma en que sobrecarga la superficie del lenguaje con exclamaciones y subjetivemas lacrimosos, así como el modo en que su carácter se condena

a convivir en un péndulo anímico que va de la más exaltada plenitud (“¡Oh, amor, decidida Úrsula, tus cartas me hacen tanto bien!”) hasta la más arrancada desesperación (“No puedo seguir viviendo así”), recuerdan al *Sturm und Drang* wertheriano (Pauls, 1984:108). Tonificada por el uso de ciertos verbos aflictivos tales como “atormentar”, “necesitar”, “mitigar”, “sacrificar”, “sufrir”, prácticamente no hay pasaje de la novela que no esté atravesado –inundado– por dicha estética (1984:19; 20; 26; 32; 42). Se trata de una impronta, y, con ello, de una idea de amor que, concebida como una religión –*el otro, el amado, es el dios al cual debo adorar*–, sitúa retrospectivamente a esta novela como germen, o versión preliminar, del amor andrógino y total que practicará Sofía, la mujer-monstruo de *El pasado* (ver 1.3).

Ahora bien, tal fervor por expresar el amor presenta, como contraparte, un deseo igualmente ávido por impugnar toda posibilidad de encuentro. La distancia espacial que el flujo de cartas instaure entre los escribientes funciona, sin duda, como coartada para no pactar una cita. Mediante el despliegue de lo que Deleuze y Guattari llaman, leyendo a Kafka, “una topología de los obstáculos” –esto es: una serie de pretextos que intercala el amante para amar si ser visto–, el héroe de *El pudor*, con la excusa de su ajetreada labor de pornógrafo, reemplaza la acción de ir al encuentro con Úrsula por la acción de la carta en sí, es decir, su envío, su trayecto, las idas y venidas del cartero (1975:49). De ahí que “Don máscara”, el responsable de llevar y traer la correspondencia de *El pudor*, ocupe un lugar tan relevante en el desarrollo de la historia, al punto de constituirse como el *alter ego* exacto del narrador. Oficiando de celestina y *dealer* epistolar, este “monigote” siniestro hace las veces de *doppelgänger* del héroe: de un lado el célibe y del otro el perverso. Si el primero, con su pudor hetero-monogámico, se entrega durante el *día* a la escritura amorosa; el otro, con su “impecable traje negro” y “burdo antifaz”, se entrega, durante la *noche*, a los placeres

abyectos del cuerpo (1984:37). *El pudor* es, en esencia, este juego de desdoblamiento en el que desde dos esquinas lo dicho (el pudor de la escritura) y lo hecho (el deseo del cuerpo) se tensionan. Un conflicto de raigambre kafkiana, claro está, que Deleuze y Guattari explican así: “Kafka distingue entre dos series de intenciones técnicas: las que tienden a restaurar las ‘relaciones naturales’ venciendo las distancias a acercando a los hombres (el tren, el coche, el avión), y las que representan la venganza vampírica del fantasma y reintroducen ‘lo fantasmático’ entre los hombres (el correo, el telégrafo, el teléfono inalámbrico)” (1975:48). De esta condición vampírica, podríamos decir, está hecha la correspondencia de *El pudor*. Si Kafka se aferra a la mediatez inherente del género por temor a quedar atrapado, en la presencialidad, al contrato conyugal⁵⁴, el pornógrafo de *El pudor* abdica del cuerpo del otro por miedo a que lo conquistado –lo acontecido– en el terreno del lenguaje (confesiones, proyecciones, fantasías e imágenes) se pierda:

Me propones que nos encontremos (...) ¡Encontrarnos! ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Te das cuenta de lo que esta posibilidad encierra, mi amor? ¿Alcanzas a concebir la magnitud de semejante proposición? Porque si bien mi primera impresión ha sido la adhesión incondicional a tu propuesta, en una segunda instancia todos los temores vinieron a golpear a mi puerta; temores concernientes al lugar de nuestro encuentro, a la hora, a lo que tendríamos que decirnos, a las cosas que tendríamos para decirnos, a las cosas que descubriría en ti y a las que tú descubrirías en mí, a las dificultades que podrían presentármese en el camino hacia nuestro encuentro. Y todos estos temores ¿crees tú que permanecieron afuera, esperando que yo les abriera la puerta? No: penetraron en

⁵⁴ Basten dos ejemplos para graficar lo apuntado. El primero: El 16 de marzo de 1913, Kafka le propone a Felice verse para Pascuas (ella estando en Berlín, él en Praga) y, en menos de 24 horas, cancela la cita: “he de decirte una cosa fea, pero que cuadra muy bien conmigo. No sé si podré hacer el viaje. Hoy todavía no es seguro, mañana puede que sí lo sea”; y dos días después: “No sé, mi amor, parece que tengo una montaña de trabajo, mi mesa está atestada de papeles, pero no puedo hacer nada” (1967:268-270). El segundo: el 31 de mayo de 1920, tres años después de haber roto definitivamente el compromiso matrimonial con Felice y estando en pareja con Julie Wohryzek, Kafka, ante la insistencia de una jovencísima Milena de verse (hacia más de un año que mantenían una asidua correspondencia), dice: “No quiero (Milena, ayúdeme. Comprenda más de lo que digo), no quiero (no es tartamudeo) ir a Viena porque no soportaría psíquicamente el esfuerzo. Soy un enfermo psíquico, la enfermedad pulmonar es sólo la enfermedad psíquica que se ha desbordado. Estoy así de enfermo desde el cuarto o quinto año de mis dos primeros compromisos matrimoniales.” (1952:49). Hay que decir que Kafka terminaría yendo a Viena por cuatro días, una estadía que, según su traductora al español Carmen Gauger, serían los más felices de su vida (10).

mi cuarto y allí se han instalado desde que recibí tu carta, con ellos me codeo y con ellos aprendo a vivir. (112-113).

El resultado es una telaraña de idealizaciones en la que el remitente queda atrapado por la proyección imaginaria del otro. Kafka escribe: “¡Cuánto mejor estoy yo! Mi habitación es pequeña, eso sí, pero aquí está la verdadera Milena, que por lo visto se le escapó a usted el domingo, y, créame, es maravilloso estar con ella” (1952:63). El cuerpo en estos relatos es algo de lo que se puede prescindir, incluso, algo de lo que se tiene que desertar. El verdadero motor de la relación –la droga– es la carta. “Hay un vampirismo de las cartas –sentencia Deleuze– un vampirismo propiamente epistolar: las cartas deben aportarle sangre y la sangre debe darle la fuerza de crear. No busca en lo absoluto una inspiración femenina; ni una protección maternal, sino una fuerza física para escribir” (1975:46-47). He aquí, sin más, la paradoja que sostiene la correspondencia de *El pudor*: se escribe no para poder materializar un encuentro (función apelativa) sino, antes bien, para poder seguir escribiendo (función poética): “Esas cartas, Úrsula, esas carradas de cartas que, recibidas, van apropiándose de mis energías, se adhieren como ventosas a mi piel y con invisibles labios extraen de mis arterias la sangre que yo sólo sacrificaría sin vacilar para verme contigo” (1984:32). El amor es, por ello, ante todo fantasmático: se ama, se desea, se escribe a un fantasma.

Se observa, por lo examinado, cómo *El pudor* pone en el centro de sus problemas el problema del lenguaje; y, en virtud de ello, cómo la obra de Pauls, desde su primera novela, busca hacer de su escritura el valor de su literatura. Para decirlo con Barthes: es en la escritura –el modo de pensar la Literatura que ella provee– donde la narrativa paulsiana pretende, desde sus inicios, individualizarse y comprometerse (1953:21-23). Una moral o *ethos* que, al concentrar todas sus fuerzas en explorar qué es lo que puede la literatura en tanto realidad formal (y no en tanto realidad histórica, política, comunicacional), propone un escenario en

donde no sólo las constantes del estilo son decisivas, sino, del mismo modo, sus irregularidades. Pues, en efecto, hay que decir que, al momento de escrutar detenidamente la superficie de lo narrado, encontramos que en el corazón de esta prosa cuidada y atemporal algunos términos sobresalen –el efecto es el del exabrupto– a causa de su anómala procedencia: la lengua infantil, *¡la boca sucia!*, de Osvaldo Lamborghini⁵⁵. En el ya mentado “Lengua: ¡sonaste!”, Pauls reconoce en la escritura de Lamborghini –ese idioma bárbaro que lo lleva a literalizarlo todo– un “frenesí infantil por malentender y maldecir” (1989b:5). Haciendo suyo este impulso, esta malicia de niño frente a lo sacro, Pauls entrevera en *El pudor* pequeñas aberraciones, minúsculas groserías, que estremecen la solemnidad de la lengua wertheriana. Su función es la del remate: hay una idea, o una imagen, que viene ennobleciendo con largo aliento la escritura y de pronto, ¡zaz!, una *mala* palabra. Como si la tormenta romántica de Goethe, empleada dos siglos después en tierra argentina, resultara inhábil, llegado a un punto, para hacer temblar la lengua de *El pudor*, Pauls se vale de este recurso para tonificar no la dimensión simbólica, racional o psicológica de su relato, sino, antes bien, la literal. Tal es su búsqueda: restituirle, mediante un puñado de episodios gratuitos e impulsivos, “lo real de la pornografía” a su ficción (5). Así, mientras el narrador está al borde la demencia, Úrsula, suspendida sobre la baranda de un balcón, “exhibe el tesoro de su culo” frente al mensajero, quien procede a “lengüetearlo hasta obtener de él la consistencia y la elasticidad para hundir allí su verga” (1984:132). Rápidamente podríamos interpretar este procedimiento como un rasgo propio de su precocidad literaria: se trataría, al fin de cuentas, de una licencia poética –una diablura de niño– tomada antes de convertirse en el dandi preciosista que es hoy. Pero no. Allí están, de incógnito, los exabruptos

⁵⁵ La expresión la tomamos prestada de David Oubiña (2011).

lamborghiniños, esparcidos por toda su narrativa esperando emerger antes del punto y aparte. Están en *El coloquio* (“¡Pueden guardarse sus recomendaciones en el culo!”), en *El pasado* (“«Qué más», susurró ella. «Por qué no le chupás la concha, directamente»”), en “El caso Berciani” (“Preparate, Telmita, porque después de taladrarte el orto, ese orto sución y cagado que te cuelga, ni de sentarte te van a quedar ganas”), en “El caso Malarma” (“Su propia garcha se le había puesto a palpar, la bestia, como una bomba de relojería”), en *Historia del pelo* (“le pregunta si le pasó alguna vez que [una actriz] le ofreciera chuparle la pija en el baño”), en *Historia del dinero* (“descubre en el televisor un primer plano donde dos vergas colosales embisten sincronizadas contra una mujer acostada boca abajo”) (1990:73; 1992:182; 2003:189; 2005:21; 2010:12; 2013:158)⁵⁶.

Y no sólo eso. Si de localizar infantilismos paulsianos se trata, es en la castidad del héroe de *El pudor* donde esta dimensión infanto-perversa alcanza su máxima expresión. Si con Kafka y con Goethe la novela pone su acento en la pasión alta del amor, con Bataille y Klossowski se introduce en el orden bajo de la abyección, una exclusivamente infantil puesto que el narrador, al igual que un niño, “no sabe nada de sexo” (Pauls, 2014:138). Otro rasgo de la fraudulencia paulsiana: sus héroes no saben ejercer la profesión que les toca en suerte. Escritores inhábiles que no escriben una sola línea en toda la novela (*Wasabi*), traductores afásicos que se quedan sin habla (*El pasado*), policías ineptos que entorpecen el crimen que deberían resolver (*El coloquio*), pornógrafos que son vírgenes. De lo que se trata, en este último, es de la puesta en marcha de un erotismo –una estimulación sensorial– que incluye la masturbación y el voyeurismo, pero jamás el coito. Como los adolescentes batailleanos de *Historia del ojo* (1928), los cuales, sin considerar necesaria la copulación para alcanzar el

⁵⁶ Para una lectura focalizada en la dimensión abyecta de los textos “policiales” de Pauls –léase, además de *El coloquio*, “El caso Malarma” y “El caso Berciani”– ver: Pablo Rubio (2012).

éxtasis, se orinan, se masturban y se ensucian con la ayuda de una miscelánea de fluidos propios y ajenos (semen, flujo vaginal, sangre, vómito, clara de huevos, leche de gato, testículos de toro). O como el joven Antoine de *Roberte, esta noche* (1953), a quien su tío lo encierra en un cuarto oscuro para proyectarle una fotografía de su tía semidesnuda. La fiesta sexual de *El pudor* se estanca en la fase visual, no hay consumación ni estadio motor sino sólo juegos preliminares, siendo el ojo, al posarse sobre la letra y sobre el amado, el órgano sexual que suplanta a los genitales. El sexo en *El pudor* no se hace, se lee. Todo el placer que el coito tiene para conceder en tanto práctica lúdica los amantes lo reemplazan por el bálsamo masturbatorio de las cartas. El flujo incesante de ellas, su lectura, la dimensión significativa que posibilita, suple la fornicación no negándola sino volviéndola texto.

La escena final es ejemplar al respecto. Hacia el anochecer, el narrador es recogido por el mensajero y trasladado, a cara tapada, hacia un cuarto oscuro y vacío donde es encerrado con una carta en la mano (1984:127). Desde allí, cautivo en esa celda kafkiana, abre la única ventana disponible y descubre a Úrsula, del otro lado del parque, copulando con el mensajero en su propio balcón. La carta va describiendo lo que sus ojos ven: “mientras yo avanzaba en la lectura, ellos no se quedaban atrás, y carta y espectáculo se copiaban mutuamente, precediéndose y sucediéndose hasta soldarse una con el otro en perfecto engarce” (129). De lo que se trata, con la composición de este triángulo voyeurista (anfitrión, anfitriona, invitado), es el cumplimiento de una de las mayores “leyes de la hospitalidad” klossowskianas, a saber: que el invitado “pueda actualizarse en el goce del anfitrión” (Klossowski, 1953:18). Al igual que Marcelle, que se masturba escondida en un ropero viendo cómo sus amigos se manosean; del mismo modo que Antoine, que se excita observando detrás de una cortina cómo su tía es embestida por un huésped, el héroe de *El*

pudor se deleita contemplando cómo Úrsula tiene sexo anal con Don Máscara⁵⁷. Testigo y protagonista, voyeur y copulador, ego y *alter-ego* se reúnen en un mismo goce. *El pudor* es, en este sentido, además de una novela amorosa, una novela sobre el imaginario, la respuesta a qué es lo que ocurre cuando el *doppelgänger* se entrecruza con la delectación voyeurista; o, si se quiere, una fábula sobre la mirada y el caudal de imágenes, formas y alucinaciones que puede un enamorado crearse a partir del cuerpo-letra del amado.

La idea del doble o impostor que, gracias a un disfraz, mantiene en paralelo dos vidas, una oficial y otra clandestina, es, desde su primera novela, una idea cara en este universo. Sea mediante una máscara (el mensajero de *El pudor*), una desfiguración facial (el escritor de *Wasabi*), una obra apócrifa (el pintor de *El pasado*), un uniforme (el vecino militar de *Historia del llanto*), o una peluca rubia (la de Norma Arrostito en *Historia del pelo*), la literatura de Pauls está marcada por la dialéctica de la impostura, por el conflicto entre lo legal y lo ilegal, lo que se hace en la vigilia y lo que se fragua a la medianoche. Es un tándem que, al mismo tiempo que concede un beneficio (llevar una vida de incógnito), arrastra consigo un temor: la de ser desenmascarado. En *Nombre falso* (1975), libro de cuentos de Piglia que, como aludimos anteriormente, fascinaría a un Pauls de dieciséis años (Arias, 2015), la idea de ser un impostor, pero, sobre todo, el miedo a ser deschavado, aparece formulada en la Nota Preliminar que prologa el texto: “La situación era tan rara que todo el

⁵⁷ Se transcriben, a continuación, los pasajes mencionados. *Historia del ojo*: “Marcelle miraba fijamente: se sonrojó hasta la sangre. Sin verme, me dijo que quería quitarse la ropa. Se la quité y después la liberé de sus prendas interiores (...). Dejándose apenas masturbar y besar en la boca, atravesó la habitación como una sonámbula y llegó hasta un armario normando, donde se encerró (...). Quería masturbarse y suplicaba que la dejásemos sola” (Bataille, 1928:60). *Roberte, esta noche*: “Habiendo volteado a Roberte justo el tiempo suficiente para hacerle ver a Antoine las nalgas de su joven tía, sus muslos, sus corvas y sus largas piernas cubiertas con medias negras, Víctor la instala sobre su sedcontra, sosteniéndola desde atrás por las dos muñecas, en tanto que ella recibe la prueba mayor, alzada sobre la punta de sus zapatos. Y como Antoine se ha ocultado detrás de una cortina, demasiado emocionado para soportar la visión, un ronco aullido lo sobresalta y lo obliga a mirar de nuevo”. (Klossowski, 1953:132)

tiempo me sentí una especie de falsificador a quien en cualquier momento iban a descubrir” (1975:6). El tema del doble es, se sabe, central en la obra de Piglia, no sólo por su *alter ego* confeso, Emilio Renzi, sino, por mencionar un caso del mismo libro, “La caja de vidrio”, cuento donde dos hombres quedan ligados por la muerte accidental de un niño. Se trata de una figura que, convertida rápidamente por Pauls en un mantra –de su literatura, para configurar el carácter de algunos de sus personajes, y, fundamentalmente, de su imagen autoral, para construir su ficción del origen como lector y escritor (ver 2.1)–, suscita en *El pudor* un problema. Uno de índole netamente pigliana: el problema de la verdad; o, reformulando, el problema del estatuto de la realidad –del verosímil realista– en la ficción.

Si la figura del *doppelgänger*, encarnada en Don Máscara, borra el límite que permite diferenciar lo fáctico de lo imaginario, lo verdadero de lo falso –“De ese terror habla *El pudor del pornógrafo*” (Pauls, 2014:141)– aflora, en la lectura, una vacilación: ¿es verdad? ¿Úrsula, Don Máscara, las cartas mismas, son reales? ¿Todas las evasivas que el pornógrafo proporciona para no consumir el encuentro no pueden ser leídas, acaso, como tretas de la mente? ¿El sube y baja emocional de la irracionalidad wertheriana no puede interpretarse, a la luz de esta sospecha, como la forma que adopta el trastorno del narrador? Dicho de otro modo: ¿no puede ser *El pudor*, de cabo a rabo, la narración del caudal de alucinaciones que fabula un demente al verse alterada su percepción de la realidad? La serie de sospechas que la novela arroja respecto de si Úrsula y el mensajero enmascarado son o no seres animados –“El espectáculo que se ofreció a mis ojos reveló entre sus detalles el germen de un trastorno” (13); “desolada invención de una mente sublevada” (28); “El delirio de mi cabeza imagina sin parar” (54); “Me miro al espejo y lo que allí veo es un fantasma; no, peor que eso: la sombra de un fantasma que fue un hombre” (113)–, contribuye a que todo lo incluido dentro de este universo diegético (tiempo, espacio, personajes) sea leído como una fábula siniestra,

“como una novela de terror” (140). En consecuencia, lejos de hacer pie en el verosímil realista, el amor sin cuerpo fraguado en las cartas no sería otra cosa que –siguiendo esta línea– fruto de las “divagaciones propias de un enfermo obsesionado por visiones fantasmales” (44). Una hipótesis en torno al doble fantasmagórico que explica(ría), en esencia, el móvil de por qué la novela lleva ese nombre: al igual que la Máquina de Macedonio en *Ciudad ausente* –por seguir alimentando retrospectivamente los préstamos piglianos–, el narrador de *El pudor* funcionaría literalmente como un pornógrafo, es decir, como una máquina que proyecta ominosamente su deseo. Así, entrecomillando por entero la novela, tomando distancia y mudando las herramientas para intercederla, otro es el sentido que emerge si le cuestionamos su estatuto de verdad.

El crimen del escritor

Si el problema de la verdad en la ópera prima paulsiana es un problema tácito, sólo adscribible a la razón imaginada de la lectura, en *El coloquio* se tematiza y ocupa un lugar central. Salvo que la cuestión aquí no gira en torno a si lo que leemos es verdadero o no. El asalto a la casa de Dora D. llevado a cabo por Pablo Daniel F. no se pone en tela de juicio. El meollo del asunto, el interrogante que administra, sobre la base de un relato coral, toda la economía del relato, es qué tipo de verdad es el más legítimo, o el más adecuado, para resolver el crimen: si aquel que se obtiene por vía de la arbitrariedad policial, o aquel que se construye mediante el razonamiento científico. Dos modelos que son, al mismo tiempo, dos mundos: el de Brod, un agente de policía con treinta y cinco años de servicio, y el del doctor Kalewska, director del Hospital de Enfermedades Nerviosas de la Universidad (1990:66). Con sus variantes y deformaciones, cada uno de ellos, apoyándose en el saber refrendado de su profesión, discursiviza componentes de las dos vertientes clásicas de la narrativa policial:

del lado de Brod, la novela negra y el autoritarismo inepto de la Policía; del lado de Kalewska, la novela de enigma y sus reglas afianzadas en “el fetiche de la inteligencia pura” (Piglia, 1986:60). Ninguno es detective y, sin embargo, ninguno se priva de lanzarse a la interpretación de los hechos. *El coloquio* es, en última instancia, la contienda de dos modos de llevar adelante una investigación, la actividad básica del género. Si el pragmatismo despótico de Brod se obstina en esclarecer el acontecimiento mediante el cumplimiento exacerbado, desmedido, de la ley, el temperamento hipotético de Kalewska se preocupa por la salud mental del paciente-criminal. El primero gestiona los turnos de habla, administra la idoneidad de las hipótesis (12), regula la pertinencia de las expresiones y términos (16), amedrenta testigos (46), tortura sospechosos (173). El segundo, emulando el porte de un positivista decimonónico, concibe el delito de Pablo Daniel F. (léase: “destrucción de puerta de entrada, irrupción violenta en domicilio ajeno y tentativa de asesinato”) no ya como un crimen de naturaleza jurídico-policial, sino, más bien, avalado por su *Tratado sobre el sistema de lubricación de los nervios cerebrales*, como un comportamiento propio de un perturbado nervioso (20). El resultado es, como apuntamos previamente, una comedia de situación en la que Brod desacredita, mediante golpes, insultos y amenazas, el diagnóstico cerebral de Kalewska: “¡los servidores del orden deben actuar y no leer!” (31).

Este desmedro del intelectualismo en pos del sosiego bárbaro del Estado –una marca del policial negro que llegaría a disgustar a uno de los máximos difusores de la novela-problema en Argentina: Borges⁵⁸–, será leído por algunas intervenciones críticas en términos

⁵⁸ En una entrevista compilada por J. Lafforgue y J. B. Rivera en *Asesinos de papel* (1977), Borges confiesa: “No me gusta la violencia que exhiben los norteamericanos. En general son autores truculentos. Raymond Chandler es un poco mejor, pero los otros, Dashiell Hammett, por ejemplo, son muy malos. Además, ellos no escriben novelas policiales: los *detectives* no razonan en ningún momento (...) Es una lástima que la novela policial, que empezó en Norteamérica y de un modo intelectual -con un personaje como M. Dupin, que razona y descubre el crimen- haya ido a parar en esos personajes siniestros, que protagonizan riñas donde uno le pega al otro con la culata del revólver, y este a su vez lo tira al suelo y le patea la cara” (44-45).

de un puente que *El coloquio* traza para tematizar (Castro, 2009) o denunciar (Ibáñez, 2013) la violencia de la última dictadura militar. Sea porque la lectura, desde la óptica de Brod, es definida como una “peste”, una “escoria”, “la auténtica plaga” que conduce al crimen (Pauls, 1990:36), o porque en la novela abundan episodios de abuso de poder por parte de la policía, o porque el nombre de uno de los personajes, el vecino-testigo Mossalini, no es otra cosa que una referencia velada al dictador Mussolini, Virginia Castro lee *El coloquio* como “una desquiciada parábola del fascismo” (2009:5). Susana Ibáñez, por su parte, en el marco de su tesis doctoral, agrupa al texto paulsiano dentro de las denominadas novelas *neopoliciales*. En concreto, centrándose en el surgimiento y evolución del policial negro en Argentina, Ibáñez distingue tres etapas: una de *traducción y difusión* del policial de enigma y del policial negro –instancia en las que resultarían decisivas, respectivamente, las colecciones *Séptimo Círculo* dirigida por Borges y Bioy Casares (Emecé, 1944), y la de *Serie Negra* dirigida por Piglia (Tiempo Contemporáneo, 1969)–. Otra de *imitación*, en la que ciertas novelas recuperan algunas formas tradicionales del género (Hammett; Chandler) como motor para la ficción. Y, por último, una tercera etapa de *variación*, en la que el policial negro, desde la segunda mitad del siglo veinte hacia acá, entra en contacto con la cultura en la que participa refractando sus males: corrupción política, autoritarismo, crímenes de Estado, etc. (Ibáñez, 2013:96). En el contexto de la posdictadura, aclara Ibáñez siguiendo a Mirian Pino (2004), esta nueva forma novelesca se estabiliza y alcanza el mote crítico de *neopolicial*. Así, *El coloquio*, alistándose junto a *Arena en los zapatos* (1989) de Juan Sasturain, o *El tercer cuerpo* de Caparrós (1990), se alzaría como una novela que “busca castigar en la ficción lo que no se está castigando en el plano de la ley” (Ibáñez, 2013:96).

Tomando distancia de estas lecturas (fundamentalmente porque nos resulta muy difícil, por las razones que más adelante explayaremos, distinguir una búsqueda paródica o

denuncialista en Pauls), es otro el sentido, el rumbo, que le queremos dar a *El coloquio*. Uno cuyo modelo, o sonoridad pensativa, se encuentra una vez más en uno de los cuentos –quizás el más célebre– de *Nombre falso*: «La loca y el relato del crimen». Allí, la disyuntiva entre pensamiento y acción, entre verdad proveída por el saber letrado y verdad construida en base a la desidia y la conveniencia estatal, es puesta en marcha, al igual que en *El coloquio*, mediante la tensión entre dos personajes: Emilio Renzi, un joven periodista especializado en la fonología de Trubetzkoi que se gana la vida escribiendo reseñas literarias; y el viejo Luna, director del diario. La historia es conocida: una copera es asesinada a puñaladas a la vuelta de un cabaret y Renzi resuelve el crimen analizando el discurso caótico de la única testigo, la loca Angélica Echevarne. Sirviéndose del saber lingüístico aprendido en la Facultad de Filosofía y Letras, Renzi localiza en el monólogo repetitivo de Echevarne una frase nueva que revela el nombre del asesino. Uno que, a disgusto de Luna, es diferente al imputado por la policía. Renzi, triunfal, exige que se publique la primicia y Luna, incrédulo, lo desacredita, del mismo modo que Brod a Kalewska: “Oíme pibe, me parece fenómeno el jueguito de palabras, pero paramos acá (...) Yo hace treinta años que estoy metido en este negocio y sé una cosa: no hay que buscarse problemas con la policía. Si ellos te dicen que lo mató la Virgen María, vos escribís que lo mató la Virgen María” (1975:51). El desenlace es el mismo que Pauls, un par de años más tarde, tomará prestado para finalizar su primer relato: el hecho (policial, delictivo) se convierte en literatura. Si los delitos de «Amor de apariencia» –léase el robo hormiga a una librería y el posterior secuestro de un bebé– aparecen, en la página final, publicados en la columna literaria del diario local (“amparados por un título tan ambicioso como ridículo: *Filodoxia*”) (Pauls, 1983:230); en «La loca y el relato del crimen», Renzi, derrotado, se sienta frente a su máquina a mecanografiar –en un *plot twist* perfecto– lo que conocemos como el primer párrafo del cuento. El crimen, en ambos casos, *está en la*

lengua: en la lengua psicótica de Angélica Echevarne, sin duda, pero también, fundamentalmente, en la lengua criminal del escritor. El cambio de estatuto que uno y otro personaje efectúa en el pasaje final se lee aquí como un delito perpetrado en nombre de la ficción. El escritor como criminal que *falsifica* –“tergiversa, mutila, retoca”– la experiencia, en provecho de lo que lo acontecido, lo que efectivamente ocurrió, sea leído como literatura (Pauls, 1982:230). Se trata, en el fondo, de comprender que el género policial, antes que significar para Pauls un modelo a seguir –la imagen es la de una camisa de fuerza–, supone un punto de partida, un impulso, para la experimentación⁵⁹.

Pues, ¿no es esta operación, precisamente, la que *El coloquio* pone en práctica, llevándola al extremo? Si todo policial, al decir de Todorov (1971:57), narra, en su sentido más amplio y tradicional, dos historias, la del hecho en sí y la de su ulterior pesquisa (ver tan solo cómo Piglia divide en dos su relato), la novela paulsiana prescinde de la primera para implosionar la segunda. Implosionar, esto es: volverla inútil mediante la saturación interna de desvíos, alejamientos, rodeos. Para decirlo mejor con Roberto Ferro (2010): Pauls desmantela los dos núcleos básicos que constituyen el genérico policial, el del crimen/misterio y el de la investigación/develamiento. En *El coloquio* no hay ni crimen (o al menos no crimen *consumado*: el mogólico Bertoldo, paciente de Dora D., llega a impedirlo), ni misterio (una de las grandes *bêtes noires* de las ficciones paulsianas: la intriga), ni develamiento (es una narración sin primicias: todos hablan, desde el primer párrafo, de lo que ya saben). Sólo investigación, pura y simplemente investigación, en el sentido más

⁵⁹ Otro puente entre *Nombre falso* de Piglia y *El coloquio* de Pauls es el que ensaya Diego Ruiz en *La vida por escrito* (2016), su tesina de grado. Allí, ocurrentemente, encuentra en uno de los cuentos piglianos, “Homenaje a Roberto Arlt”, las claves de lectura de *El coloquio*. Léase: “la idea del crítico como detective, incluso como criminal; la idea de la escritura relacionada al crimen, a la falsificación; y en definitiva un concepto de la literatura construida a partir de la intertextualidad” (25). Incluso, agrega: “aparecen en esta ficción de Piglia las figuras de Kafka y de Brod, citados por el narrador para ejemplificar justamente uno de los dilemas en que se ve envuelto” (25).

experimental del término: nada de resultados, arribos o puntos de llegada; sólo sondeos, pruebas y ensayos. Su tarea –su voluntad– es “escribir por la escritura, para la literatura”, tal y como reza el manifiesto babélico de Caparrós (1989:44). Una búsqueda de *grado cero*, a contrapelo de toda idea utilitaria y narrativista de la literatura, que explica por qué a Alejandro Katz la novela le parece “una trampa”, o por qué Luis Chitarroni afirma que *El coloquio* es “una novela política”. Una trampa, dado que lo que se proporciona no es una trama donde el narrador, eficazmente, conduce a sus lectores por un mundo “descaradamente ficticio, haciéndoles creer que es verdadero” (1990:4). Aquí la invención está negada. Lo que se ofrece, por el contrario, es un mundo donde la literatura se acepta como una realidad en sí: “es en el lenguaje donde esta novela finca su reino: ser es *ser palabra* y no ser *a través de* la palabra. La literatura, así, deja de ser un espacio intermedio entre el narrador y lo narrado para convertirse ella misma en un cuerpo consistente, denso, opaco, que no sirve para ver a su través sino tan sólo para *ser ahí*” (4). Y novela política, porque *El coloquio* es una novela sobre cierto estado de cosas sobre la literatura: “una novela de la política interna de la literatura (tu libro contra mi libro), de las literaturas malas o buenas, soterradas o exitosas, aclamadas o clandestinas. Cada personaje de *El coloquio* está limitado por su proporción de literatura, que a su vez proporciona la colección de ritos y manías de los mismos” (1990:5). Será María Teresa Gramuglio quien refrende y precise, diez años más tarde, la lectura de Chitarroni: “[En *El coloquio*] se exhiben descaradamente sin que se requiera ninguna pesquisa sutil para reconocerlos: lo centroeuropeo (Kafka, Gombrowicz, Bernhard, etc.) y lo argentino (Arlt, Borges, Lamborghini, Piglia, también etc.). Lo menor y lo mayor, el policial y la literatura “alta”, lo nacional y lo extranjero: es la tradición de la mezcla, proclamada y asumida como constitutiva de la literatura nacional” (2000:8).

Matar por la ficción, por el lugar íntimo, autónomo, que promete. Erradicar de la

literatura todo afán contenidista, didactista e historicista, para que la escritura pueda comprometerse de lleno, sin estar atada a las grandes demandas sociales y políticas, con la forma. “¿Qué otra premisa básica podría tener la literatura sino la de, en efecto, escribir?”, se pregunta Caparrós (1989:44). El crimen de *El coloquio*, en este sentido, antes que perpetrarse por el lector Pablo Daniel F., lejos de ser un efecto de la lectura literaria tal y como llegan a afirmarlo los ojos de Brod –“Cada página leída era un paso hacia adelante hacia el crimen”–, se consuma, en nombre de la literatura, por quien escribe (1990:36).

Operación: nacer a destiempo

A los 27 años, en 1926, Borges decide rejuvenecer. A los 54 años, en 2014, Pauls decide envejecer. Los caminos y los objetos no son los mismos, y sin embargo, un propósito homólogo los enlaza: inventar la contemporaneidad de quien escribe. La primera, la de Borges, es historia conocida. La cuenta el propio Pauls en su ensayo sobre el escritor: Borges, queriendo nacer junto al siglo XX (el siglo de la modernidad, la vanguardia, el cosmopolitismo), altera en cuatro ocasiones su fecha de nacimiento: 1899 por 1900⁶⁰. El cambio es tenue, aclara Pauls, mínimo, y no obstante lo suficientemente manifiesto para señalar que el conflicto está en ese año –en ese siglo– que se quiere extirpar: «1899», último eslabón de la Argentina premoderna, la *patria chica* de los gauchos, la pampa, el arrabal y el cuchillo.

El deseo de Borges, ser moderno, es un deseo ante todo de actualidad. Así lo confiesa avergonzado cuarenta años más tarde, en el prólogo a la reedición de *Luna de enfrente*

⁶⁰ Borges declara haber nacido en 1900 en “una página de *Crítica*, el diario más popular del país; otra de *Martín Fierro*, la revista literaria de moda; un compendio de poesía nacional (*Antología de la poesía argentina moderna*); una carta personal de Borges de Alfredo Bianchi, uno de los directores de la revista *Nosotros*” (Pauls, 2000:11).

(1925): “Hacia 1905, Hermann Bahr decidió: *El único deber, ser moderno*. Veintitantos años después, yo me impuse también esa obligación del todo superflua. Ser moderno es ser contemporáneo, ser actual: todos fatalmente lo somos” (1969:201). He aquí la primera paradoja del gesto borgeano: valerse de una inadecuación temporal (una intervención sobre el pasado) para cuajar mejor, “milagrosamente”, con el presente (Pauls, 2000:13). Borges busca cumplir su afán moderno –historicista– de juventud impulsándose no hacia adelante (tal y como lo describe Kosseleck y su imagen del *giro hacia el futuro*; ver: 1.1), sino hacia atrás, por medio de una vía temporalmente antitética: el anacronismo. Se trata, como lo expresamos anteriormente junto a Premat, de un movimiento estratégicamente *pendular*, en el que el escritor retorna hacia el pasado buscando una mejor posición –sesgada, oblicua– para participar del propio presente (Premat, 2018:48).

La segunda paradoja, quizás la más importante, es la conquista de aquello que se quiere desterrar. Si a través de la distorsión natalicia Borges desea erradicar el siglo criollo de su órbita, no logra sino poner a disposición una ruta inmejorable, infinitamente más fértil, para conectar con él. Como dice Pauls: “Borges gana el siglo XIX perdiéndolo” (2000:16). Comienza, así, para la obra borgeana, una nueva etapa signada por “la experiencia de la pérdida como mito de fundación” (24). De la *mano* de su *Carriego* (1930), Borges inicia un proceso de conversión respecto de su mirada hacia el pasado: el siglo XIX deja de ser el averno del cual huir para convertirse en una patria perdida, el lugar idóneo –por la distancia que ahora separa al expulsado de su tierra– para ser glorificado y reivindicado mediante ciertos “lugares comunes” (el truco, la milonga, el velorio barrial, el duelo de compadritos, etc.) (19). De este modo, beneficiándose de la posición extemporánea en la que queda situado gracias su movimiento anacrónico, Borges construye una nueva identidad como escritor: la del exiliado temporal, la de aquel que, desterrado del siglo que lo vio nacer, sobrevive como

“un naufrago del pasado que un azar desfavorable arrojó a las costas del presente” (23). Ahora, concluye Pauls, Borges puede hacerlo todo: exento del tiempo que le tocó en suerte, “colocado en el *más allá* del anacronismo”, Borges se dedicará, en las dos décadas siguientes, a transformar –revisitar, pervertir, incluso clausurar, como bien se sabe ya– ese tiempo en primera instancia rechazada (24)⁶¹.

De forma más modesta, tergiversando no su natalicio civil sino literario, Pauls, concedor de los frutos –las infinitas posibilidades– de la “Operación Rejuvenecer” borgeana, decide en 2014 poner en marcha el mismo procedimiento pero de manera inversa (13). Esto es: escribiendo un texto que avejente su íncipit novelístico. El posfacio a la reedición de *El pudor* hecha por Anagrama es justamente eso: una construcción narrativa en la que su ópera prima, lejos de presentarse como un relato novel, se autofigura como un texto ya crecido, entrado en años, sorprendentemente coherente y entrelazado con su obra posterior. Como si *El pudor*, antes que datar los arrebatos y las dudas primerizas de un veinteañero en ciernes, fuera una narración cifrada, sólo inteligible treinta años después a la luz de un derrotero prolífico que no hizo sino justificar conscientemente todas y cada una de las decisiones (teóricas, temáticas, de estilo) tomadas aún inédito. El secreto, la punta que nos habilita a sostener esta interpretación, es una confesión hecha ahí mismo, en el posfacio: “No releí *El pudor* (escribo esto sin haber mirado el pdf con las pruebas)” (140). Escrita así, con los ojos puestos desde y para el presente, a contrapelo de toda búsqueda –aunque sea

⁶¹ De ahí que una de las afirmaciones críticas más célebres respecto de su literatura haya sido, por su ocurrencia, la de Piglia en *Respiración artificial*: “Borges, dijo Renzi, es un escritor del siglo XIX. El mejor escritor argentino del siglo XIX (...) Una especie de realización perfecta de un escritor del ‘80, dijo Renzi. Un tipo de la generación del ‘80 que ha leído a Paul Valéry, dijo Renzi. Eso por un lado, dijo Renzi. Por otro lado su ficción sólo se puede entender como un intento consciente de concluir con la literatura argentina del siglo XIX. Cerrar e integrar las dos líneas básicas que definen la escritura literaria en el XIX: (...) la del europeísmo [que tendría] a la primera página del *Facundo* como texto fundador (...) y la del nacionalismo populista (...) que tendría como base la gauchesca y como modelo el *Martín Fierro*” (1980b:109-111).

ilusoria, aunque voluntarista— de reconstrucción fehaciente del pasado, esta coda autobiográfica reúne los requisitos para ser comprendida según lo que Julio Premat, al teorizar sobre los inicios de la escritura literaria, define como «relato de comienzo» (2016:147). Desglosemos dichos términos.

Son tres los fundamentos que Premat, en su reflexión general sobre el concepto, le reconoce al origen: ante todo, el origen es una obra del presente y no del pasado. Se lo define siempre *después*, nunca mientras está aconteciendo. “Es lo que no está, lo que puede evocarse, soñarse, representarse, buscarse pero no recuperarse” (28). Al mismo tiempo, el origen no es un hecho, un evento “absoluto” e irrepetible, sino una invención, “una construcción narrativa que explica, *post factum*, el comienzo” (29). Sus materiales no son ni arbitrarios ni originales: el origen, en tanto recreación de la memoria, se forja mediante “un repertorio reconocible”, una serie de tópicos, arquetipos y metáforas “que se movilizan para desplegar cualquier mundo originario, cualquier pasado primigenio, cualquier comienzo pleno” (29). Y por último, el origen es un portador de sentidos, el lugar donde habita una verdad cifrada, una “determinación o explicación”, de la obra por venir (29).

Sobre la base de estas tres definiciones funcionales —el origen como pérdida que se idealiza en la mirada retrospectiva del presente, como trabajo creativo de la memoria y como prefiguración de un devenir—, Premat delimita tres niveles según los cuales pueden observarse, y comprenderse, los comienzos literarios. A saber: los inicios textuales, los procesos de escritura y, en subrayado, los relatos posteriores (sea de los propios escritores, los de la crítica, las editoriales, el periodismo, etc.). El primer comienzo es, previsiblemente, “la primera frase, el *incipit*, el primer texto, la entrada en el conjunto textual, el umbral, la puerta, la vía de acceso para el lector” (147). Se trata de un recorte diferenciado, estratégicamente funcional y ordenador para el escritor, que puede ser el primer libro, el

primer cuento o el primer poema. Es el punto de partida editorialmente datado, el acontecimiento fundacional que lo singulariza en tanto obra y que determina, en términos de periodicidad, un antes (inédito) y un después (publicado). Para decirlo con Premat vía Ricoeur: constituye, para quien escribe, la identificación de un “*momento axial* a partir del cual todos los otros acontecimientos van a ser fechados” (30). (Entre paréntesis, si nos atenemos estrictamente al calendario, el inicio textual de Pauls es «Amor de apariencia» (1982), su primer cuento publicado. No obstante, salvo en una reciente entrevista vía Zoom (Erlan, 2020), Pauls prácticamente no ha hecho referencia a este texto. Queremos decir: no la convertido en una zona de interés, ni para resemantizar su obra, ni para otorgarle el estatuto de acontecimiento –de pasado inaugural– para construir desde allí una figura de autor). El segundo comienzo es aquel que propicia el conjunto textual *in progress* que es objeto de estudio de la crítica genética: los borradores, las anotaciones, los esquemas, los dibujos, las libretas, los manuscritos; es decir, aquellos materiales preliminares que anteceden a la obra acabada y que posibilitan, explica Premat, “la reconstrucción y comprensión del proceso de escritura” (149). Y, por último, yendo a lo que nos interesa poner de relieve aquí, el tercer comienzo trasciende en forma de relato, en calidad de “episodio” o “peripecia precisa” que acompaña “la circulación de los textos, enmarcando sus efectos y completando sus significaciones varias” (147). Adscribiendo a las formulaciones del *Beginnings* de Edward Said, Premat afirma que el momento inaugural en la carrera del escritor “ha dejado de ser el resultado de una iniciativa personal y siempre es percibido desde el presente: es una *función discursiva*” de la que sus promotores se sirven “para completar, a su manera, lo que se escribió o lo que se deseó escribir” (18-19). Su función es doble: orientar la legibilidad de la obra posterior y favorecer, en tanto “complemento narrativo”, a la construcción de una figura de autor (147). Y esto es, precisamente, lo que hace Pauls al epilogar *El pudor*: fabular

retrospectivamente su debut como escritor armonizando el íncipit de su obra –sus decisiones estéticas– con los intereses vigentes de su presente narrativo.

Para empezar, allí están, debidamente explicitados, todos y cada uno de los materiales a los que anteriormente hicimos referencia para analizar el proceso creativo de *El pudor*: los géneros menores (“Mi dieta de entonces era lo que la época llamaba «géneros menores», categoría despectiva de la que el espíritu militante de la crítica instaba a apropiarse”), las cartas (“Para mí, no había otras cartas que las que Kafka escribió a sus mujeres, Felice y Milena”), y la teoría (“Un libro memorable de Deleuze y Guattari me había enseñado a leerlas al mismo nivel que *El proceso* o *La metamorfosis*”) (2014:137-140). Pero también, y esto es lo importante, están los lazos retrospectivos, aquellos puentes tendidos desde el presente para hermanar los pasos a ciegas del novato con la sabiduría iluminadora del adulto. Pues, a los veinte años, Pauls no había leído la literatura de Puig, y no obstante, al repasar cómo las primeras reseñas críticas leyeron en clave paródica a *El pudor*, afirma: “Sin saberlo, estaba de algún modo en una situación parecida a la de Manuel Puig en 1968, cuando publicó *La traición de Rita Hayworth* y el veredicto «parodia» cayó sobre el libro” (2014:141). Tampoco había leído a los veinte años el *Werther* de Goethe, y sin embargo, buscando robustecer y acaso mejorar lo experimentado en su ópera prima, sostiene:

Muchos años después di con esta frase: «Por la sangre del respaldo del sillón podía deducirse que la había consumado la acción sentado ante la mesa de escribir...». Por un momento pensé que era una frase de *El pudor*. El epígrafe, quizás... Pero era imposible: a la edad de *Werther*, yo no había leído el *Werther*. O tal vez sí: lo había leído vía Stendhal, vía Barthes, pero sobre todo vía... *El pudor del pornógrafo* (...) Cuando leí por fin el *Werther* no fue Barthes (que lo cita hasta gastarlo en Fragmentos de un discurso amoroso) el que lo compareció, sino ese esclavo del escribir que protagoniza *El pudor* (...) Tal vez *Werther*, leído demasiado tarde, sea el eslabón perdido entre *El pudor del pornógrafo* y *El pasado*, es decir: entre un libro nacido de la idea de que cortar con «la vida» es condición *sine qua non* de la ficción, y otro nacido de la idea de que no hay ficción que no nazca del tráfico entre la literatura y «la vida». *Werther*, el héroe de *El pudor*, yo mismo: todos fieles, todos creyentes, todos kamikazes del escribir. (1984:146)

Es en la condición ahistoricista de *El pudor*, ahora bien, donde este gesto de resemantización del comienzo se lee con toda su fuerza. La dictadura, la *bête noire* de todos los babélicos, es, en efecto, el *topos* que más resuena por su absoluta ausencia en la novela (2014:140). Se trata de una deliberada indiferencia hacia la historia reciente, que se traduce en un premeditado alejamiento hacia los tonos, los temas y los problemas de aquella novelística abocada a la tarea de figurarla en clave. Si bien de manera introductoria y a propósito del *giro memorialista* de Huysen, hemos hecho referencia ya al vínculo prolífico entre discurso literario y experiencia histórica en la narrativa argentina de los '80 (ver 1.1), a continuación ilustramos sucintamente el escenario del cual se desmarca Pauls mediante un ensayo coetáneo, hoy vuelto tutor: “Política, ideología y figuración literaria” (1987) de Beatriz Sarlo. Allí, sobre la base de un copioso corpus de novelas publicadas entre fines de los setenta y comienzos de los ochenta, Sarlo traza un mapa de las diferentes estrategias de ciframiento que la literatura argentina despliega para resistirse al autoritarismo “maniqueo” del discurso militar (6). Eludiendo las convenciones de la representación realista para referirse a lo real, estos textos, explica Sarlo, buscan “aproximar respuestas a la pregunta sobre la historia argentina y las experiencias de los últimos años” (9). Sea desde la oblicuidad, la alegoría, la hipercodificación, el enrarecimiento o la metaforización, entre otras maneras de “atacar la ilusión realista” (3), el problema para estas ficciones radica en cómo narrar –en cómo darle forma– al enigma del presente; y, sumado a ello, cómo contrarrestar la visión tranquilizadora, por lo totalizante, del régimen militar. Algunas narrativas retornan al pasado (el sXIX y el peronista) en busca de alguna clave o principio de sentido para hacer inteligible el presente (Piglia; Viñas; Rivera; Eloy Martínez). Otras se interrogan sobre lo que significa “ser argentino” por intermedio de la figura y el mito del inmigrante de la Argentina aluvional

(1880-930) (Orgambide; Casullo; Szichman). Otras se centran miméticamente en la intimidad familiar, política y sexual de la generación pasada, en el modo en que a manos de la intervención militar las ilusiones y deseos de la joven militancia de izquierda quedan deshechos (Asís; Manzur). Algunas hacen del exilio y sus tópicos adyacentes (la partida, la represión, la cárcel, la soledad, el extrañamiento lingüístico-cultural) la materia de sus ficciones (Martini; Moyano; Tizón). Otras, por último, narran episodios de disputa por el poder, sea desde la violencia peronista, sus luchas internas, o desde una guerra entre bandas de jefes de prostíbulos (Soriano; Martini)⁶².

A contrapelo de esta tónica preocupada por resolver el enigma del presente, *El pudor* se dedica a obliterar la prevalencia de la dictadura recurriendo a los fantasmas centroeuropeos antes mencionados. A continuación, recuperamos íntegramente un pasaje del posfacio donde hace subrepticamente referencia a dicha cuestión; consideramos que es precisamente allí, en el desenredo de sus palabras profesadas en torno a la coyuntura histórica, donde se evidencia el trabajo del posfacio en tanto relato:

¿Era paródica *El pudor*? Algo en la retórica de la novela (...) parecía indicar que sí: cierto arcaísmo enfático, el experimento con una ingenuidad sofisticada, el placer de flirtear con formas de comunicación vetustas (...) Así, en todo caso, la leyeron los pocos que la leyeron. Así la leí yo, probablemente, las pocas veces que me tocó hablar de ella. (Creo que contesté dos entrevistas, las dos hechas por amigos). Leímos distancia y los instrumentos para fabricarla (archivo, tradición, citas, *déjà-vus*), pero pasamos por alto aquello respecto de lo cual la novela se forzaba a poner distancia, ese agujero negro del que había que mantenerse lejos, a salvo, como asunto de vida o muerte, y que, distanciado y todo, latía en la novela como un corazón peligroso (2014:139-140).

⁶² En el orden arriba estipulado, las novelas mencionadas son: *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia; *Nada que perder* (1982) y *En esta dulce tierra* (1984) de Andrés Rivera; *Cuerpo a cuerpo* (1979) de David Viñas; *La novela de Perón* (1985) de Tomás Eloy Martínez; *Hacer la América* (1984) de Pedro Orgambide; *El frutero de los ojos radiantes* (1984) de Nicolás Casullo; *A las 20.25 la señora entró en la inmortalidad* (1981) de Mario Szichman; *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1980) de Jorge Asís; *Tinta roja* (1981) de Jorge Manzur; *La vida entera* (1981) y *Composición de lugar* (1984) de Juan Carlos Martini; *El libro de navíos y borrascas* (1983) de Daniel Moyano; *La casa y el viento* (1984) de Héctor Tizón; *No habrá más penas ni olvido* (1980) de Osvaldo Soriano.

Si, al decir de Premat, el *qué* de la literatura (“qué autor, qué obra, qué texto”) sólo es explicable a partir de un relato, el relato de los comienzos, es decir un *cuándo* (“cuándo se forma un escritor, cuándo se escribe un texto, cuándo se inicia una forma”, etc.) (2016:11); la pregunta por *el momento* en que aparece el posfacio y, sobre todo, el momento en que es formulado el reparo arriba exhumado (haber pasado por alto la lectura historicista), no es menor. Queremos decir: ¿por qué ahora, justo en 2014, Pauls habilita leer de otra manera su primera novela? ¿Qué acontece entre 1984 y 2014 para que la cuestión del horror dictatorial adquiera la dignidad de horizonte interpretativo? ¿Es acaso posible que el bloque oscuro de «1976-1982» lata más fuerte treinta años después que en la inmediatez y el calor de su publicación? El ahistoricismo de *Babel*, ¿es en 2014 un disvalor? Si bien lo trabajaremos en profundidad más adelante (ver 1.4), sirva provisoriamente como respuesta el siguiente dato: en 2013 Pauls publica la tercera y última entrega de su trilogía alrededor de los ‘70. En ella, y desde 2007, explora desde *la distancia* las mayúsculas y epopeyas del pasado reciente de las que tanto rehúye en *El pudor*. El movimiento retrospectivo queda así expuesto. Se trata, mediante la escritura del posfacio, de poner en marcha un anhelo concreto: que su ópera prima sea revisitada en el más acá de la contemporaneidad, con unos lentes más competentes, dispuestos no a corregir o a abjurar de tal o cual decisión estilística sino, mucho mejor, a enlazar interpretativamente dicha novela con su última producción. Tal es el deseo sesgado que se murmura en el fondo de esta maniobra autofigurativa: que el propio comienzo sea resignificado y revalorizado según las propiedades estéticas que su escritura porta en el presente del 2014. Como si *El pudor*, gracias a la inactualidad intrínseca de la reedición, estuviera facultada para nacer a destiempo, más tarde de lo fechado, incluso después del tríptico de las *Historias* (2014:133).

En efecto, el posfacio, leído como «relato de comienzo», hace posible –en “la imaginación razonada” de la lectura, como diría Nora Avaro (2016)– un nuevo calendario. Una nueva efeméride que, por estar desregulada de los preceptos de la periodicidad cronológica, es capaz de dotar a su primera novela de la resemantización suficiente para ser reubicada como la continuación de *Historia del dinero*. Si, tal y como lo afirma su propio autor, el problema central de la reedición era el “drama” del anacronismo –“Cómo responder a lo absolutamente inactual; quién (qué clase de quién) responderá por una novela de las llamadas «primeras novelas»” (2014:133)–, Pauls lo resuelve profanando su genealogía literaria. Gracias a un uso oportuno, estratégico, del anacronismo, *El pudor* adquiere las condiciones estéticas para ser considerado no un relato novel, primerizo, sino el último eslabón de una política narrativa en torno al pasado reciente signada por la distancia.

Para finalizar, una anécdota. En una columna fechada en abril de 1994 (“La dificultad de ser contemporáneos”, *La hoja del Rojas*. Año VII; n° 51), Pauls cuenta que asiste a un panel organizado generacionalmente: de un lado, un escritor de los ‘60, cuyo nombre no se aclara; del otro, tres escritores de los ‘90, él incluido. El evento, “un concurso de belleza entre dos décadas”: la del *Boom* y la del *Post-Boom*, la encumbrada del pasado y la incipiente del presente, queda resonándole en la cabeza por un tiempo. Entre signos de exclamación, suspira: “¡qué difícil es ser contemporáneos!”, ser adecuados y obedientes con el propio tiempo. La cuestión se complica, sigue, cuando entra en juego la idea misma de generación y el supuesto de que si se pertenece a una se es contemporáneo:

El generacionismo (la auto reivindicación generacional como voluntarismo de poder) sólo puede subsistir a condición de preservar in extremis la creencia de que sabe en qué consiste su época (...) Radicalmente anti generacionalista, la práctica artística no lo sabe. Es ignorante, y si no tiene miedo de balbucear es porque el balbuceo es su único idioma posible. A lo sumo maneja hipótesis, pone constantes en variación: ¿cuántas

épocas hay en una (esta) época? ¿cuántos tiempos en un presente? No es una diferencia de matiz, ni de grado. Es una diferencia conceptual profunda, tal vez la más profunda. Para la práctica artística, una época no es una consistencia: es un devenir. No es un estado de cosas a administrar sino un haz de líneas a seguir. Incluso a riesgo de perderse, de olvidarse (...) Qué potencia enorme infunde seguir a los artistas extraviarse una y otra vez. Si una época es pura mutación, un torbellino de partículas de presentes que ya fueron, que recién empiezan a ser, entonces la contemporaneidad ya no es una adecuación ni una fidelidad, es una invención. Por lo general lunática, disparatada, contrahecha, llena de sombras y de regiones enigmáticas (1994b).

La contemporaneidad como invención de la lengua balbuceante del artista.

Sirviéndonos de esta frase, especie de axioma que intenta sintetizar lo hilvanado hasta aquí, estamos en condiciones de afirmar que, por intermedio de una lengua afantasmada –una lengua balbuceante que suena a chino por estar tallada desde dentro por otra extemporánea–, por intermedio también de un posfacio, escrito con el propósito de modificar su propio pasado, Pauls inventa su propia contemporaneidad; como Borges al pervertir su fecha de nacimiento (“el escritor más persistentemente contemporáneo que tuvo la cultura argentina del siglo XX”), como Puig al escribir *El beso de la mujer araña* (“Puig supo que había que inventarla [a la contemporaneidad], y *El beso de la mujer araña* no es otra cosa que el relato de esa invención”), o como Barthes en los últimos años de su vida, cuando pone en el centro de su seminario “el problema de la contemporaneidad; es decir: el problema de cómo vivir juntos *en el tiempo*” (Pauls, 2000:24; 2002a:16; 2003b:5). ¿Y todo para qué? Para *determinarse*, desde sus comienzos, como escritor argentino. Tal es el modo en que Pauls se inscribe en la literatura nacional: abogando por la fuerza del anacronismo, por su capacidad de inundar de sonoridad pensativa la propia escritura. Es ahí, creemos, en el exilio de su propia lengua y de su propio tiempo, en el modo en que su escritura hace reaccionar la matriz lineal y progresiva de la tradición atiborrándola de presentes ignotos y foráneos, donde Pauls

encuentra aquello que todo escritor primerizo busca: la condición escritora para poder participar de la literatura que le es propia.

1.3 Anacronismo de la ficción

Podríamos suponer, inducidos por la fuerza inventiva del razonamiento, que las formulaciones generales de este apartado –encargado, como anticipamos anteriormente, de explorar los modos en que al interior de esta literatura se trastorna el tiempo cronológico–, se encuentran abreviadas en una de las entradas de *Trance* (2018), el último ensayo de Alan Pauls:

zugzwang. Así llaman los alemanes, en ajedrez, a la situación crítica, al parecer indeseable, en que un jugador se encuentra en el mismo callejón sin salida que él en el avión: la obligación de mover. Solo que eso que el jugador toma por una crisis terminal, porque el movimiento al que está condenado lleva al desastre, él, en su asientito de avión, con el cinturón abrochadito y el rayo implacable de la lámpara de techo impactando en el centro de la página del libro que tiene abierto sobre los muslos, está en el paraíso. Lejos de ser un tormento, la cancelación de toda posibilidad se parece mucho a un milagro, en la medida en que realiza en la práctica, sin oposición, una utopía que ningún lector conquista sin dejar su sangre, su sudor y sus lágrimas en la pantalla. Está *obligado* a leer. Para el modesto masoquista que se acoge en él, ¿hay acaso una sentencia más irresistible? (121)

Hay un conjunto de términos en este fragmento – “callejón sin salida”, “obligación de mover”, “crisis terminal”, “desastre”, “cancelación de toda posibilidad”– cuya asociación permite elucubrar una imagen a escala reducida del singular mundo que se ficcionaliza en la literatura de Alan Pauls: un mundo detenido y atópico, privado en simultáneo de la posibilidad de regirse bajo las convenciones del tiempo histórico, así como de cualquier horizonte de sentido suministrado por la inscripción en tal o cual espacio telúrico. El mundo figurado en las ficciones de Pauls está exento, en otras palabras, de los preceptos de la cronología y las filiaciones territoriales, del tiempo del reloj y del perímetro del mundo, sea éste delimitado por el discurso particularista identitario (los nacionalismos) o por el imaginario cosmopolita de la globalización (los universalismos) (Siskind, 2016). Pauls deroga las leyes que han regulado desde la modernidad la experiencia espacio-temporal de

lo humano para erigir, sobre la superficie de lo narrado, una dimensión anacrónica sin domicilio cuya única oferta de vida posible supone el ostracismo, la ignorancia, la errancia y la procrastinación.

Tanto *Wasabi* (1994), *El pasado* (2003) y “Noche de Opwijk” (2013), las tres ficciones que esta lectura se propone incursionar, narran, en efecto, un mundo cuya cadencia espacio-temporal, a causa de un desplazamiento territorial del personaje, se descompone, se desquicia, estropeando todo aquello configurado según sus normas: la fuerza creadora, la identidad, las pertenencias, el tiempo del reloj y la geolocalización. Una vivencia de no-mundo que se experimenta, no obstante, tal y como rezan los términos “paraíso” y “milagro” de la cita inicial, de forma feliz. Si la pérdida de la organización espacio-temporal de la modernidad supone, al decir de Mariano Siskind, “the painful sensation of the loss of the World” (2019:6), ese mundo apátrida e intempestivo al que son arrojados los personajes paulsianos, lejos de ser vivenciado de forma angustiante y melancólica, es experimentado dichosamente. El devenir *homeless* les posibilita a estos personajes obtener el pasaporte de ingreso a un nuevo horizonte de habitabilidad, legislado ya no por la obligatoriedad del progreso sino por la zona franca de un mundo sin meridianos y sin reloj: un agujero negro espacio-temporal donde el sujeto instauro, al igual que Pauls con la lectura en la cita inicial, una experiencia de *trance* con el mundo. En otras palabras, el no-mundo ficcionalizado en la narrativa paulsiana *es feliz* porque figura la experiencia de la lectura, porque en las vidas procrastinadas de los personajes paulsianos se disponen las condiciones con las que el lector, frente al libro, cancela el mundo para establecer con él una relación de pura potencia vivificadora.

Explorar los elementos formales y teóricos con los cuales Pauls construye esta dimensión espacio-temporal anacrónica y atópica, comprender, en otras palabras, la

naturaleza estética y conceptual del particular mundo que se ficcionaliza en esta literatura, es el propósito de esta instancia. La hipótesis que conducirá las formulaciones del mismo –y que se desprende de la doble pregunta en torno a la significación de: a) abordar este problema dentro del estudio y análisis de la obra de Alan Pauls; y b) producir hoy desde la literatura un mundo configurado sin las coordenadas espacio-temporales de la modernidad–, podría resumirse, en su mayor generalidad, así: el mundo anacrónico y atópico ficcionalizado en la narrativa paulsiana se constituye como una figuración de su concepción de lectura y estatuto *a contratiempo* de su política de escritura, así como de lo *contemporáneo/post-global*, en tanto que permite dilucidar la insuficiencia conceptual de las nociones modernas de “tiempo histórico” y “mundo” para interpretar las experiencias literarias analizadas.

Un mundo apátrida e intempestivo

Dos son las categorías críticas que este argumento operativiza al problematizar el tiempo y el espacio en la diégesis paulsiana: la de «anacronismo», claro está, y la de «no-mundo» (Siskind, 2019). Con respecto a la primera, en 0.1 y 1.1.a observamos cómo dentro de las discusiones actuales en torno a «lo contemporáneo» la noción moderna e historicista del tiempo sufre una transfiguración decisiva a manos del anacronismo. A nivel teórico, por un lado, divisamos cómo esta temporalidad goza hoy de legitimidad debido al impulso o giro *afirmativo* que las reconceptualizaciones de Rancière (1996), Didi-Huberman (2000), Barthes (2002) y Agamben (2008) le infunden a la categoría. A nivel crítico, por su parte, apreciamos cómo Graciela Speranza (2017) y Julio Premat (2018) hacen un uso fértil de la coyuntura teórica antes descrita examinando ciertas expresiones estéticas que ponen en crisis la configuración temporal de la modernidad. Ahora bien, siguiendo a Mariano Siskind (2019), no es únicamente la categoría de tiempo la que sufre una transmutación discursiva en

este contexto de crisis de significación moderna. Es la noción de espacio o, mejor dicho, el espacio discursivo cosmopolita que Siskind llama “mundo”, aquello que hoy resulta inviable para leer las coordenadas del presente estético. La categoría de no-mundo (*unworlding*) surge, en efecto, por el devenir estéril de otra noción del mismo autor: “mundo”. Siskind postula que dicha concepción, una totalidad discursiva universal constituida sobre la base particular de los derechos y normas morales burgueses (la “Weltrepublik” kantiana), fructuosa para leer los “deseos cosmopolitas” o *deseos de mundo* del modernismo latinoamericano, resulta inhábil para interpretar el sentido general de pérdida que define la coyuntura histórica actual (Siskind 2016:47; 2019:207). Los desplazamientos forzados de migrantes y refugiados, la ausencia de hospitalidad de los estado-nación, la profundización en la desigualdad socio-económica entre países del primer y tercer mundo, la guerra sostenida en Medio Oriente, la disipación de las fronteras geopolíticas y la experiencia generalizada de destitución, dislocación y no-pertenencia que esto ocasiona, la alarmante desnutrición infantil, la acentuación de la xenofobia, el racismo sexual, cultural e institucional, entre otras prácticas de intolerancia y políticas de desprotección deliberadas (jurídicas, sanitarias, educativas, etc.), producen, para Siskind, “the painful sensation of the loss of the World” (2019:208)⁶³. El mundo que imaginó el proyecto filosófico de la modernidad y que se narrativizó en la novela del Siglo XIX (Siskind se detiene en las novelas de Julio Verne), un mundo “ocupable”, “viajable”, “emancipado”, “humanista”, “conectado”, “receptivo” y por ello “deseable” por los cosmopolitas marginales latinoamericanos (Siskind piensa ejemplarmente en Sarmiento, en cómo éste vio en la forma-novela un instrumento esencial

⁶³ Podríamos agregar aquí, actualizando las causas que llevan a Siskind a leer en el presente de hoy la pérdida —discursiva, imaginativa, simbólica— de eso que antes solíamos llamar *mundo* (Siskind, 2018), el contexto actual de pandemia por COVID-19.

para modernizar/globalizar la colonia argentina), es un mundo que ya no existe (2016:64-72; 151-240). El acuciante presente forma, por el contrario, un sujeto cuyo periplo ya no apunta a ningún tipo de conquista sobre el mundo (modernidad global --> goce cosmopolita --> utopía de mundo) sino a la imposibilidad traumática de habitarlo (contemporaneidad --> sensación de pérdida --> atopía de mundo). Sin un mundo donde poder afincarse, regulado por “the idea of the end of the world” (2019:211), el sujeto de no-mundo forja su experiencia alrededor de la errancia y de la pérdida, una forma *homeless* que Siskind reconoce traducida, en tanto figuración estética, en la narrativa latinoamericana contemporánea:

I am thinking of narratives by Roberto Bolaño, João Gilberto Noll, César Aira, Chico Buarque, Guadalupe Nettel, Mario Bellatin, Lina Meruane, Sergio Chejfec, Eduardo Halfon, Irmgard Emmelhainz, Mike Wilson, Yuri Herrera, Verónica Gerber Bicecci, Edgardo Cozarinsky, and perhaps only a few others that I may not know of (...). Regardless of their plots, and their characters and non-characters, regardless of whether they narrate a wide variety of forced and traumatic displacements (...), the formal features of these narratives haunt the worldliness of the world. They shake up the structures that once sustained the fiction of the world as a totality of modern/modernist meaning, and the politically effective fantasy of universal inclusion implied in the obsolete notion of world-citizenship (2019:216)

Si durante el siglo XIX, la novela –en tanto “medida universal de modernización”– se constituyó como la forma predilecta para proyectar los deseos modernos de mundo (léase: “deseos de autodeterminación, identidad, desarrollo material y progreso”) (2016:54); hoy, por el contrario, sin esas coordenadas espacio-temporales estructurantes, las producciones latinoamericanas arriba mencionadas producen un mundo en el que “no se puede hacer pie” (2019:209). Siskind grafica esta sensación de estar perdidos en el mundo, de estar atravesados por una pérdida estructural –“the loss of the conditions of enunciation that used to make possible the articulation of the dream, or the illusion, of universal emancipation” (211)– sirviéndose de una imagen sumamente iluminadora, por lo perspicaz y ocurrente: el momento

en el que el Coyote (personaje de los *Looney Tunes*, Warner Bros.), luego de perseguir inútilmente al Correcaminos por el desierto, queda suspendido en el aire antes de caer por el precipicio. Es precisamente ese instante, el segundo en el que se da cuenta que nada evitará su caída y mira desesperado a la cámara, aquel que describe la sensación de pérdida de nuestro presente: “there no longer is a world under our feet” (210). Nosotros, para ilustrar esta categoría –para constatar hasta qué punto las búsquedas paulsianas no se acometen en soledad en la escena local–, retomamos muy sucintamente, como punto de contraste de lo que vendrá después, uno de los casos apuntados por Siskind: la literatura de Sergio Chejfec. En concreto, una novela coetánea a *Wasabi: El aire* (1992)⁶⁴. Si Marcelo Cohen asocia a este par de escritores por la condición *hiperliteraria* –léase saeriana– de sus escrituras, si Julio Premat reconoce en uno y otro la misma vocación vanguardista de corte babélico, y si, como precisaremos más adelante, tanto Alejandra Laera como Julio Ariza hermanan ambas poéticas para reflexionar acerca del dinero y del amor respectivamente, aquí Pauls y Chejfec son puestos a conversar a propósito del tiempo y del espacio, del no-mundo que los dos figuran en sus respectivos universos diegéticos (Cohen, 2006; Premat, 2018; Laera, 2014; Ariza, 2018).

El aire se abre y se cierra con la misma cita de un libro, una que es, bien mirada, la definición del tiempo que sobrevuela en toda la novela: “el pasado era el olvido, el futuro era irreal; quedaba por lo tanto el presente aislado del universo, como una burbuja suspendida en el aire que necesita sin embargo de ese mismo tiempo del que está exiliada para permanecer flotando en su ambigüedad” (1992:13). A priori podríamos suponer, por la explícita

⁶⁴ Si bien Siskind no pormenoriza cuáles son las novelas chejfequianas que tiene en mente al momento de considerar esta narrativa como parte de la *unworlding literature*, creemos que *El aire* –y, podríamos aventurar, *Boca de lobo* (2000) y *Mis dos mundos* (2008)– es un caso más que pertinente, por las razones que arriba desarrollaremos, para ser contemplado según esta óptica.

vinculación que este pasaje traba con “la agotadora tensión de su época”, que tal definición no es otra que la del régimen presentista, aquella en la que, efectivamente, tanto pasado como futuro son obliterados en nombre de un presente monstruo que todo lo devora a ritmo vertiginoso (ver 1.1). No obstante, más allá de que hoy, retroactivamente, podamos localizar marcas de la crisis que cifraría el paisaje social y económico de la Argentina del 2001 (la villa miseria, el cartoneo, la devaluación del peso, etc.); en lo que respecta a su héroe, Barroso, lejos está su reloj biológico de modelarse por la experiencia de la coyuntura nacional. Queremos decir: no se trata, a nivel de la lectura, de examinar los modos en que Chefjec, desde Caracas y en el ‘92, prefigura la Buenos Aires del 2000 –una función anticipatoria que, como bien lo explica Laera, reorientaría unívocamente la interpretación crítica de *El aire* a partir de 2008, con su reedición (2014:46)–. Se trata, a nivel de la ficción, de explorar el comportamiento temporal de Barroso, uno que, sirviéndonos de la familia de palabras arriba disgregadas –“aislado”, “burbuja”, “exiliada”– podríamos definir como parentético o, mucho mejor: *intempestivo*.

En efecto, tal y como afirma Mariana Catalin, no es fácil definir la temporalidad singular que encarna Barroso (2014:85). No es fácil porque las herramientas cronológicas que le dan forma a eso que la novela llama actualidad –una dimensión “continua, obligatoria, extendida y proliferante” arbitrada por fechas, rutinas, horarios laborales, etc.– parecen no tener efecto en la cotidianeidad del héroe (Chefjec, 1992:46). *El aire* es, ante todo, el relato de una extemporaneidad forzada, la historia de una incapacidad para conectar con el presente que administra el otrora mundo del que Barroso queda, desde la primera página, expatriado (léase la lógica monetaria del supermercado, el *habitus* del barrio, las noticias del diario, etc.). La principal responsable de este desamparo temporal, de esta vida desplazada del “tiempo auténtico” es, como la protagonista de *El pudor*, una carta amorosa (87). Salvo que,

si la carta paulsiana funciona como puente para mantener vivo el deseo entre los amantes, el epistolario chejfequiano opera de modo inverso: para abandonarse. Benavente, de quien no sabemos prácticamente nada, le entrega por debajo de la puerta a Barroso un sobre con la siguiente nota: “Me voy a Carmelo. No me sigas. Más adelante voy a escribirte” (18). Mediante esta esquela –y, por desprendimiento, a través de sus polleras, sus vestidos, sus zapatos y ropa interior sucia, entre otros objetos inductores del recuerdo de Benavente–, su ausencia física trasmuta en una presencia fantasmática que acosa, en calidad de “museo vivo”, a Barroso (21). Es esa, justamente, la labor de la carta en esta novela: la de presentificar el pasado en la soledad del destinatario. Al igual que las narcolepsias de *Wasabi*, las epifanías de *El pasado* y los episodios de jet lag de “Noche de Opwijk” –objetos todos que analizaremos luego–, las cartas de *El aire* son piezas anacrónicas, hechas de un “puro contratiempo” capaz de descalabrar cualquier acción que se pretenda acometer en eso que el historicismo llama *el propio tiempo* (91). La marcha de Benavente, dicho de otro modo, trae consigo otra pérdida además de la matrimonial: la pérdida del saber práctico. Barroso, una vez abandonado, no sabe hacer nada, ni vestirse (50), ni cocinarse (30), ni abrir cajones de la alacena (27), ni manejar su propio ascensor (51), ni aprontar dinero para pagar una pizza (40), ni en qué momento del día está (69). Es un ignorante, alguien a quien el mundo se le presenta como un enigma. De ahí que, como primer método de supervivencia, adopte como hábito la lectura del diario, no porque desee recibir “las señales de lo actual” (Barroso lee la prensa sin atenerse a sus fechas), sino para inyectarle un poco de orden a su realidad, algo de precisión y sistematicidad a su vida cotidiana a través del ocio de la información (“una hora cada mañana”) (45). Y de ahí que, como segundo método de supervivencia, para saber en qué tiempo y espacio está, se disponga a medir ambas dimensiones: “¿cuánto tiempo dura el presente? quiso saber al rato, mientras aguardaba el ascensor” (51); y, páginas más adelante:

“Al cabo de repetir varias veces “Todo es igual”, se le dio por calcular el espacio que separaba la calle de su balcón (54).

«Todo es igual», repite una y otra vez Barroso, como un mantra. Todo es igual porque todo lo que tiene es tiempo, uno que se le presenta como “una dimensión extensa y disponible” al igual que la ciudad más allá de su balcón (32). Esto explica por qué, en un comportamiento netamente chejfequiano, Barroso se la pase caminando por su barrio y zonas aledañas. Y por qué, paulatinamente hasta alcanzar su grado máximo de imbricación a partir del capítulo Tres, este espacio incursionado se manifieste tan socavado como él. Socavado, esto es: un mundo que, a medida que avanza la narración, va perdiendo –afirma Laera– “algunos de los atributos propios de la modernización, entendida como la transformación de los sistemas económicos, políticos y sociales” (2014:44). Y sigue: “Es como si *El aire* estuviera registrando otra cosa, haciendo visible algo que, todavía, no puede verse: en el revés de la modernización [léase: a contrapelo de la lógica del capitalismo y del mercado], una Buenos Aires en remisión” (46). Tres son los ejemplos que ilustran esta exención del postulado del progreso en *El aire*: la pampeanización de la ciudad (es decir: el modo en que Buenos Aires va desurbanizándose a manos de lo que Barroso llama “la zona de oscuridad”)⁶⁵, la tugurización de las azoteas (o, si se quiere, la marginalización del “entorno urbano”: se trata de un emprendimiento inmobiliario para los nuevos pobres, los cuales, negándose a vivir en la periferia, se hacen levantar ranchos en las terrazas de los edificios) y,

⁶⁵ Recuperamos el pasaje: “al caminar, se fue aproximando a la esquina donde la noche anterior comenzaba la zona de oscuridad. Y si Barroso había descubierto cierta discrepancia entre lo percibido de noche y lo que veía durante el día a lo largo de esas calles, el horizonte que comenzaba en aquel punto no le produjo sorpresa alguna: constituía el paisaje diurno previsible para lo que durante la noche no es sólo la oscuridad sino también la negrura. Era un descampado interrumpido por restos dispersos de edificaciones, o unas ruinas desperdigadas a lo largo y ancho de un terreno inabarcable. No existían los techos, sólo paredes, pilotes y vigas. Las sombras eran un dibujo accesorio más que se superponía a los de las manchas de pasto, a los pisos, veredas o lajas violentamente agredidos, y a las plantas silvestres que crecían en las roturas de la mampostería y entre las grietas del hormigón” (Chejfec, 1992:60).

por último, la monetización del vidrio como forma de pago (léase, al decir de Laera: “la crítica de la modernización a través de la puesta en cuestión del dinero”) (2014:59)⁶⁶.

Aquí, al leer *El aire* como novela de no-mundo –como narración que, haciendo nuestras las palabras de Laera, figura *una modernidad en remisión* (2014:44)–, buscamos subrayar todo lo que Barroso pierde a causa de otra pérdida, la de Benavente. El abandono amoroso acarrea, en otras palabras, la privación de un tiempo cronológico para administrar la realidad, por un lado, y un suelo donde hacer pie, por otro. Entendemos que es ahí, en esta lógica causal o efecto *dominó* entre pérdidas de pequeña a gran escala, donde Chefjec encuentra la salida ficcional para figurar el desgaste de las categorías modernas de espacio y tiempo. Un procedimiento o recurso creativo que, *grosso modo*, estaría compuesto por tres momentos: a) la pérdida de algo fundamental para el héroe y que funciona como motor de la ficción; b) un desplazamiento terrenal en búsqueda de un paliativo para subsanar lo perdido; y c) una segunda y ya determinante pérdida: la del mundo. Es precisamente esta secuencia la que permite armar serie con los textos de Pauls, en la medida en que allí también se advierte una reacción en cadena ocasionada por la pérdida de algo esencial para sus protagonistas: la

⁶⁶ Como es sabido, la crítica, desde múltiples y hasta contrapuestas vías de comprensión, ha hecho especial hincapié en la Buenos Aires que se construye en *El aire*. A grandes rasgos, sin ser exhaustivos y con el único propósito de dilucidar parte de la prolífica heterogeneidad interpretativa que ronda alrededor de este texto, podríamos en primer lugar agrupar aquellas intervenciones que, en mayor o menor grado, se centran en la tensión entre campo y ciudad. En el modo en que la urbe imaginaria de Chefjec es asediada por, en palabras del propio escritor, “el retraso, la pobreza y la decadencia” (ver: Chefjec en Siskind 2005:45). Se trata de leer, en esta regresión de Buenos Aires a estadios preurbanos, la impronta de Martínez Estrada en *El aire*, la relectura que éste hace, a mediados del siglo XX, del par “civilización y barbarie” de Sarmiento. Otro grupo estaría conformado por aquellas lecturas que piensan el espacio de *El aire* en clave postapocalíptica, sea como “ciudad mutante” (Reati, 2006) o como “ciudad agónica” (Oeyen, 2011). El foco estaría puesto aquí en el movimiento pendular que ensaya de la novela: migrar hacia el futuro para extrañar la ciudad respecto de su actualidad, pero que ese futuro degradado sea, paradójicamente, un pasado que reconocemos. Otro grupo, por último, podría ser aquel que lee *El aire* en estrecha vinculación con la Argentina neoliberal de los ‘90, sea para leerla desde la óptica biopolítica para afirmarla como ficción que “se hace cargo de la percepción y la imaginación de la crisis” (Fermín Rodríguez, 2017); o, más bien, como literatura urbana en contigüidad con *La guerra de los gimnasios* de César Aira (1993) y la emergencia de los cartoneros, o *Boomerang* de Elvio Gandolfo (1993) y el advenimiento de los shoppings.

fuerza creadora en *Wasabi*, una relación amorosa en *El pasado*, el oficio de escritor en “Noche de Opwijk”.

Al explorar el atlas de la narrativa paulsiana se advierte, ciertamente, que en los títulos mencionados se narra un mismo tipo de viaje, semejante no sólo por la análoga invitación laboral que impulsa el desplazamiento, sino por el particular modo en que se narra el tiempo y el espacio. Como la carta amorosa de Benavente –y, podríamos aventurar, el reloj inverso de *Mis dos mundos*–, hay un tiempo en estos tres relatos que es ficcionalizado según formas propias del régimen temporal del anacronismo, especie de arsenal anti-historicista confeccionado para boicotear la progresión del tiempo, a saber: la narcolepsia, la epifanía y el *jet lag*. Hay, a su vez, del mismo modo que la “ciudad ominosa” de Chefjec, un conjunto de características espaciales que permiten pensar en la conformación de una serie topográfica de no-mundo (1992:127). Centrándonos, por el momento, en esto último, constatamos que, en los tres casos, se ficcionaliza un mismo escenario suburbano precarizado, gobernado por el desamparo, la hostilidad y la miseria. La ruta de viaje es, más allá de los matices propios de cada texto, la misma: se parte siempre desde un sitio acondicionado para ser deseable (ocupable, conectado, conocido, *del mundo*) y se llega a un destino invivible, al que se lo ha puesto *fuera de lugar*. Esto es: por fuera del mundo entendido como *totalidad-ética/política* (Siskind, 2016:45). Un espacio atópicamente estetizado, en suma, que recrea –por estar ambientado por una atmósfera que no contempla más que el tedio, la precariedad y la lugubridad– la idea de pérdida del mundo, de *ese* mundo habitable del cual se partió. Cabe señalar, no obstante, que los viajes paulsianos no replican los trayectos que invierten el viaje modernista del cosmopolita marginal latinoamericano, esto son, los desplazamientos que van del centro a la periferia (sea por el motivo que fuera: conquista, exotismo, turismo, explotación, etc.). Sino que instituyen, sobre la superficie de la escritura, un *proceso de*

marginalización material y experiencial del espacio al que se arriba, se trate de un espacio geopolíticamente fronterizo, o de una ciudad capital donde reside y se administra el poder. Esto se advierte con más claridad al apreciar el subterráneo Paris que se ficcionaliza en *Wasabi* o el ignoto San Pablo que se narra en *El pasado*. El periplo puede consistir, si, en el traspaso de una capital a una localidad pequeña lindante (Bruselas → Opwijk), pero también puede ocurrir a la inversa (Paris → Saint-Nazaire), o, mejor aún, sobre un mismo espacio (del Hotel a la Feria del libro en San Pablo). Se trata, en otras palabras, de una transformación del orden escénico-vivencial del territorio, del paso del *ethos* telúrico al *pathos* del no-mundo. Basten, por el momento, los siguientes pasajes para ilustrar estos no-lugares paulsianos, citados en el siguiente orden: Saint-Nazaire (*Wasabi*), la Feria del Libro de San Pablo (*El pasado*) y Opwijk en “Noche de Opwijk”:

Atravesamos el puerto bajo la luz opaca de la tarde. Todo estaba desierto (...) ¿Quién seguía a quién en ese vagabundeo de mendigos? (1994:36); La soledad, el clima hostil (...) yo ya no deseaba, no temía, no esperaba nada (74); vagabundeaba como un sonámbulo por las calles de un barrio desconocido (141)

Se arrepintió cuando después de bajar, feliz por el simple hecho de haber llegado, salió por fin a la calle y un cielo blanco lo encegueció, y un perfume de frituras y pescado rancio revoloteó a su alrededor, y el paisaje en el que había planeado pasar las próximas horas de su vida terminó de definirse ante sus ojos: avenida desierta, perros, estación de servicio, autos abandonados, casas pobres y bajas, talleres mecánicos, terrenos baldíos cargados de chatarra. Y en el fondo, temblando en una nube de vapor y gasolina, los dos inmensos galpones a los que la municipalidad de San Pablo había decidido mudar la Feria del Libro (...) Qué error, pensó Rímini” (2003:242-244)

Eran las cuatro menos veinte de la tarde, el lugar estaba desierto, la mitad de los negocios cerrados (2013:2); Imposible distinguir el día de la noche. Esta vez, para colmo, no había un alma, literalmente (2); ¿Quién diablos lo manda a perderse un viernes en ese páramo que para colmo ni siquiera es francófono? Se deja arrastrar por unos racimos de jóvenes que parecen saber adónde van. Usan buzos con capucha, beben cerveza. En un momento, uno que lleva un skate bajo el brazo se vuelve, le arroja una mirada de rencor y da una pitada furibunda a su cigarrillo, pero no dice nada. Caminan por la calle principal, prácticamente a oscuras. Unos pocos negocios cerrados

los vigilan desde la sombra. Alguien los cruza en bicicleta (...) El concierto es en el tinglado principal, un espacio frío y hostil, con algo de patio techado de cárcel (3)

Dejar de desear, arrepentirse de haber ido, reprocharse por estar ahí. La «pérdida» en tanto narración de algo que se tiene y que se pierde en el transcurso de la historia, o de algo que está perdido de antemano y que se quiere recuperar, es una figura recurrente en la narrativa de Pauls, un tópico que orchestra, en la mayoría de sus ficciones, la economía del relato. Sea un saber, un objeto del mundo, una capacidad o un sentimiento, los personajes de este universo diegético, en tanto agentes de la pérdida, caen tarde o temprano en un foso homólogo al originado por los trances de Barroso: uno intempestivo y atópico. Salvo que si éste, en último término, no es más que un sobreviviente, un autista cronológico que habita como puede este mundo de pura pérdida y errancia, los héroes paulsianos vivencian el espectáculo de su propio derrumbe de forma feliz, a contrapelo del pronóstico desgarrador generado por la idea de “Fin de mundo”. El secreto o clave de esta felicidad se halla en la forma en que tales personajes vivencian el tiempo. Un tiempo que, ensamblado pieza por pieza con la coordenada espacial, al punto de dificultar cualquier intento de pensarlos por separado (tal es el propósito vector de los siguientes apartados), figura descompuesto, revuelto, inmune a la continuidad cronológica. Es un tiempo *hiato*, que suspende el presente a través de la puesta en marcha del tríptico anacrónico conformado por la narcolepsia, la epifanía y el jet lag. El desarrollo que se despliega a continuación indaga individualmente, novela por novela, las cuestiones recién problematizadas.

1.3.a Vivir endeudado: las narcolepsias de *Wasabi*

Son varias las razones que convierten a *Wasabi*, la tercera de Alan Pauls, en una novela-bisagra. Publicada por Alfaguara en 1994 y luego reeditada por Anagrama en 2005, *Wasabi* marca, en múltiples dominios diferentes, un antes y un después en esta narrativa. Entre 1994 y 2005 pasan, en efecto, no sólo once años. Es cierto, si, tal y como señala Alejandra Laera (2014:234), que el contexto de circulación y visibilización de esta obra cambia notoriamente –vale decir: se amplía e internacionaliza– producto de que su autor gana en 2003 el premio Herralde con *El pasado*. Pero también, y esto es lo que nos interesa señalar, comienzan a gestarse modificaciones decisivas en torno al estilo, el nivel de reflexividad crítica, el vínculo con lo autobiográfico, la relación con lo contractual, los temas de sus ficciones y, en subrayado, el modo de narrar el tiempo.

Para empezar, en *Wasabi* aparecen los primeros signos de esa escritura muy segura de sí misma que hoy, una vez consolidada en la extensión de *El pasado*, conocemos como su sello estilístico: la frase. No hay aún guiones extensos, ni oraciones largas, ni ritmo vertiginoso, tampoco comparaciones sofisticadas e imágenes complejas que funcionen a modo de digresión. Pero sí ya hay suficientes elementos formales y conceptuales (léase comas, puntos y comas, cursivas resaltadoras, léxico copioso, hipótesis diseminadas y paréntesis prolongados, como el que dura casi dos páginas: 1994:32-33), para dejar atrás el patetismo wertheriano de *El pudor* y el segunéo exasperante de *El coloquio*. Como si Pauls, con esta predisposición hacia la elegancia e inteligencia de la sintaxis, estuviera intentando trasladar a la ficción lo que ya venía haciendo, desde sus inicios, en el terreno crítico. Queremos decir: si su producción crítica y literaria, a lo largo de la década de los '80, pueden genéricamente diferenciarse –compárese la escritura netamente literaria de sus dos primeras novelas con sus reseñas bibliográficas de *Lecturas críticas* (1980), por no mencionar su

ensayo sobre Manuel Puig (1986) o, más tarde, sus columnas de *Babel* (1988-1991)–; a partir de *Wasabi*, esta tarea de desambiguación formal e intelectual se torna cada vez más difícil. Se trata, en primer término, de enfatizar una ganancia: el marcado carácter ensayístico que adopta la forma y el pensamiento literario paulsiano a partir de 1994; la incorporación, en otras palabras, del comentario crítico a su narrativa –véase, en esta dirección, lo dicho sobre la obra de Klossowski en *Wasabi* (1994:27-29), o, en un extremo radical, el extenso capítulo sobre el *sick-art* del apócrifo Jeremy Riltse en *El pasado* (2003:370-425)–. Pero también, en virtud de este cruce entre crítica y ficción, se intenta, en segundo término, de remarcar una pérdida: la de la biblioteca extranjera como formadora de la lengua con la cual se escribe. En adelante, antes que participar a nivel formal de la construcción del estilo (de esa lengua afantasmada hoy irreconocible), *lo leído* en literatura europea funcionará, en el sentido más intertextual del concepto, como material para la invención de la trama. El caso más ilustrativo de este nuevo rol de lo foráneo es, como veremos en el siguiente apartado, la presencia de Proust y el cine francés e italiano en *El pasado*. A la par, el episodio que mejor grafica este pasaje de lo formal a lo referencial es, como lo refrenda Pauls en una entrevista ante Penélope Laurent (2010), el viraje de autor a personaje que sufre Klossowski entre *El pudor* y *Wasabi*. Si el escritor francés, además de morar temáticamente en su ópera prima, la alberga lingüísticamente –“*El pudor del pornógrafo* está directamente habitada por la sintaxis klossowskiana, que ejerció en mí una fascinación durante años” (Pauls en Laurent, 2010:119)–, en *Wasabi* se convierte en un personaje a quien el protagonista quiere asesinar: “una idea me estremeció. No lo pensé; la vi, nítida como una rajadura: matar a Klossowski” (Pauls, 1994:24). Como bien intuye Laurent, el gesto de matar a Klossowski, la fuerza de esta imagen en tanto metáfora, es la vía figurada que Pauls toma para discontinuar la labor hasta entonces oficiada por la literatura europea (2010:118). Agregamos acá: es también una

forma de señalar el nuevo territorio –el nuevo uso– que de ahora en adelante pasan a ocupar y ejercer las otras literaturas, este es, el de la imaginación narrativa.

Ahora bien, como afirmamos al inicio, el devenir ensayístico de la escritura paulsiana –o, si se quiere, la pérdida de la biblioteca extranjera como vector del estilo–, no es un caso aislado ni mucho menos. Se enmarca en una transmutación más amplia, diríamos estructural, de los valores y las convicciones que sostienen a esta literatura. Que su estilo, hasta entonces afirmada en la autonomía literaria (escrita autorreferencialmente desde la literatura para la literatura), difumine sus cercos metaliterarios para dejar permearse por la forma del ensayo, exterioriza –como un síntoma exterioriza– una nueva disposición para *hacer* literatura. Dicho de otro modo: Pauls, al dejar de segregar escritura ensayística y escritura literaria como dos ámbitos formal y creativamente bien diferenciados, claudica, por un lado, a los principios babélicos de *Shanghai* (aquellos que se erigen como un acto de defensa de la autonomía literaria, ver 1.2.a), y habilita, por otro, un nuevo campo de acción para el proceso creativo. Un nuevo horizonte que, con sus fronteras más borrosas y descubiertas, contempla no sólo un contacto más estrecho, cuasi indivisible, entre narración y crítica sino, poniéndolo de relieve, entre arte y vida.

Si el periodo que va de «Amor de apariencia» (1982) hasta *El coloquio* (1990) puede bautizarse como la fase *introvertida* de su obra narrativa, es porque allí toda comunicación con el exterior –léase referencia histórica, ubicación espacio-temporal, alusión autobiográfica– está obstruida. Y si, por el contrario, el período que va de 1994 hasta el presente puede apodarse como la fase *extrovertida*, es porque con la publicación de *Wasabi* se produce un punto de inflexión. Toda interferencia externa que bajo la lupa babélica era diagnosticada como un injerto nocivo, empieza poco a poco a ser reconsiderada como una opción. El factor desencadenante de esta abertura, de este descorder las cortinas para que

otros discursos ingresen (el ensayístico en el estilo y, como veremos ahora, el autobiográfico en la trama), no es otro que un contrato. El primero, precisemos, en materia literaria, puesto que en lo que respecta a su producción crítica el historial es otro⁶⁷. Un año después de su publicación, en el marco de un panel moderado por Beatriz Sarlo y organizado por la editorial promotora (Alfaguara), Pauls cuenta cómo, frente a una situación sin precedentes, decide hacer algo sin precedentes, que vaya en contra, incluso, de sus principios literarios:

Yo había sido invitado a Saint-Nazaire a pasar dos meses y el “pago” (...) consistía en un texto de veinte o veinticinco páginas, cuyo único requisito era que mantuviera alguna relación, sin especificar cuál, con el lugar. Apenas llegué, dije que no iba a escribir una línea esos dos meses de la invitación porque no puedo escribir cuando viajo (...) Cuando volví a Buenos Aires comencé a sentirme en deuda con mis anfitriones, y la deuda crecía de un modo inversamente proporcional al poco énfasis que ellos ponían en recordármela. Prácticamente, parecían haber olvidado que yo tenía que escribir un texto en pago a la invitación y yo, cada vez más, estaba obsesionado por ese texto. El conflicto residía en que yo jamás había escrito literatura para pagarle nada a nadie. Frente a esa complicación me dije: ya que estoy en una situación que nunca había atravesado antes, voy a hacer algo que tampoco hice antes y que hasta fue contrario a mis principios literarios, voy a trabajar con la experiencia, con la experiencia vivida por mí en esos dos meses” (Pauls en Tizón et al., 1995:3)

Será este pacto editorial, la situación de deuda en la que quedará supeditado su autor al aceptar, aquello que promueva, dijimos, una profunda transformación de su política literaria. Vayamos por parte. Detengámonos, primero que nada, en el aspecto que prácticamente toda la crítica, incluido el propio escritor, ha reparado: el cumplimiento en demasía de la cláusula convenida. La transgresión por parte de Pauls de redoblar el desafío y escribir no un relato breve motivado por el «deber ser», sino una novela de casi 160 páginas

⁶⁷ Tanto su libro sobre Puig (“La lectura de Puig que expongo aquí ha partido de una sólida consigna editorial: circunscríbase a *La traición de Rita Hayworth*”), su libro sobre Borges (“Me lo pidió Nicolás Helft, el director de la colección Jorge Luis Borges de la Fundación San Telmo”), su libro sobre Lino Palacio, el diario íntimo, incluso *La vida descalzo* y *Trance* (por no mencionar el sinnúmero de prólogos, traducciones y artículos), fueron escritos, efectivamente, a raíz de una demanda externa (Pauls, 1986:4; 2001:64).

que incorpora, en abundancia, elementos autobiográficos. Algunos ejemplos: el nombre real de su esposa de entonces (la curadora y directora de teatro Vivi Tellas), el nombre real de su anfitrión francés (Christian Bouthemy, director en 1992 de la *Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs*, MEET), una referencia explícita de su ensayo sobre Manuel Puig en el primer capítulo, y, por último, la existencia fehaciente del quiste (“Yo efectivamente tenía un pequeño quiste en la base de la nuca y había hecho, sin resultados, algunas incursiones por la homeopatía, para salvarme de la cirugía”) (3).

El primero en atender y refrendar esta desproporción es, dijimos, el propio Pauls. Sentado en el Foro Gandhi junto a Beatriz Sarlo, Héctor Tizón y Juan Martini, dice: “Efectivamente esta novela es el fruto contrahecho de un acuerdo respetado en exceso” (3). Sarlo, acto seguido, apoyándose en esta naturaleza *excesiva*, propone una lectura de la novela en clave vanguardista. Se sabe, dice, “que uno de los principios de la vanguardia es que los contratos deben traicionarse. La traición del contrato es como la moral de la vanguardia” (Sarlo en Tizón et al., 1995:2). Por el contrario, prosigue, “Alan Pauls cumplió ese contrato al máximo: en lugar de transgredirlo, obedeciendo el gesto típico del vanguardista, se adhiere por completo a él, respondiendo en exceso: le da una vuelta de tuerca a la transgresión a través del exceso de cumplimiento que la novela parece poner en escena” (3). Años más tarde, Mariana Amato (2009), centrándose en las relaciones entre literatura y enfermedad, localiza el exceso de *Wasabi* en el cuerpo deformado del narrador, en el modo en que éste sintomatiza las exigencias autorreferenciales impuestas por el MEET. Su hipótesis, enunciada a grandes rasgos, es que este cuerpo aquejado por el quiste y las narcolepsias se constituye, por vía figurada, como una forma de suplantar la obra que no se escribe y que debería escribirse al interior de la ficción, y, unido a esto, como una manera de “cumplir” con la demanda contractual (102-116). (Entre paréntesis, señalamos que, en efecto, *Wasabi*

es la primera de una larga lista de ficciones paulsianas que usufructúa el universo discursivo de la enfermedad –sus clasificaciones médicas, su jerga, sus tópicos, metáforas e imaginario– para ahondar, desde allí, en alguna cuestión crítica o teórica específica. Si en *Wasabi* el quiste es un enlace –un motivo literario, un *Macguffin*– para discurrir sobre la creación literaria, en *El pasado* la condición cocainómana de Rímini sirve para explorar el terreno de la traducción, en *La vida descalzo* la angina del niño Pauls funciona como puntapié para encauzar una definición proustiana de lectura, en *Historia del dinero* la ludopatía del padre canaliza una reflexión acerca del uso epocal del dinero. Y así, podríamos seguir, con el onanismo del camionero de «El caso Malarma», la hepatitis del escritor de «Historia clínica, un diario íntimo», y, en destacado, «Ex», cuento que vuelve –en una especie de *spin-off*– sobre el cuerpo corroído y la vida decadente de Rímini después de su relación con Sofía)⁶⁸. Teresa Orecchia Havas (2013), por último, lee a *Wasabi* focalizándose ya no en el contexto de producción como Sarlo y Amato, sino en el particular vínculo que la novela establece entre vida y obra, en la manera en que el cuerpo del escritor –entendido no patológicamente sino como *corpus textual*– funciona como figuración de las etapas de la creación artística. Situándola como novela-prefacio de lo que vendrá después (léase los nexos entre literatura y vida que se enhebran en *El pasado*, *La vida descalzo* y las *Historias*), Orecchia Havas concibe al exceso autobiográfico de *Wasabi* como una mera “legalidad seleccionada por el escritor para abrir camino hacia la cuestión de fondo”: el problema –en sentido crítico– de la creación literaria como proceso, uno que “implica obstáculos, blancos, *impasses*, aceleraciones y epifanías, y en el mejor de los casos, un alumbramiento” (8).

⁶⁸ Junto con otros cuentos de autores contemporáneos como Sergio Chejfec, Sylvia Molloy y Mario Bellatín, «Ex» sería recopilado por Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo en la antología *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina* (Eterna Cadencia, 2009).

Ahora bien, Alejandra Laera (2014), autora de una hipótesis que queremos destacar aquí, lee el exceso de *Wasabi* no ya como el respeto desproporcionado a un contrato (Pauls), tampoco como un gesto transgresivo de corte vanguardista (Sarlo), ni como un síntoma patológico (Amato) o como una figuración del proceso de escritura (Orecchia Havas). Antes que ponerlo en relación con la vanguardia, la enfermedad o las literaturas del yo, Laera vincula el exceso de *Wasabi* con lo económico. Ante todo, porque lo excesivo de esta novela se encuentra, además de en el acopio autorreferencial, en hacer del compromiso y la deuda contraída con el MEET –él, escritor moderno, a priori enemigo de toda motivación mercantil– el eje de la trama. En escribir, cito: “una novela sobre la imposibilidad de la escritura por encargo mientras se escribe una novela por encargo” (Laera, 2014:251). Allí residiría lo redundante, lo desmedido, de *Wasabi*: mientras Piglia, Aira o Chefjec, otros tres argentinos becados por el MEET, parecen querer pagar su deuda en la primera página (Laera trae a colación los casos de, respectivamente, *Un encuentro con Saint-Nazaire*, *Nouvelles impressions du Petit Maroc* y *Cinco*), Pauls opta por “intensificar las coerciones propias del encargo, subrayar la deuda, acumular referencialidad” (236). En otras palabras: elige hacer del contexto de producción de la novela no el mero preludio exculpatorio para despuntar la escritura que le interesa, sino el motor mismo de ella. Leída así, como novela que pone en el centro la tensión entre fuerza creadora y mercado, entre moral literaria y compromiso económico, Laera se vale de *Wasabi* para interrogarse acerca de la posición –o más bien el dilema– del escritor moderno ante el valor, en un momento en que dicha noción, explica, “es puesta entre paréntesis” a causa de la agudización de las lógicas de mercado en la circulación y producción de los bienes culturales (217)⁶⁹.

⁶⁹ La mercantilización del valor literario –o, habría que decir, la indiferenciación entre valor simbólico y valor económico– es, sin duda, uno de los factores que contribuyen al cambio del paradigma moderno, una de las

Esto explica por qué *Wasabi* –una novela impulsada por una beca de escritura, es decir, por un premio literario que ya no funcionaría, según los factores antedichos, como “instrumento moderno de valoración”–, le resulta pertinente a Laera para pensar la relación (léase el conflicto) entre literatura y mercado en este contexto finisecular de crisis del valor literario (266). “¿Qué ha quedado –se pregunta– “del escritor modernista (...) que muestra rechazo frente a las valoraciones heterónomas?” (238). Si la reconversión de la literatura en mercancía resulta inevitable, el sentimiento anti-mercantilista, prosigue, “*es algo que se puede narrar, pero que difícilmente pueda convertirse en práctica cultural*” (251). Y esto es, precisamente, lo que Laera lee en el exceso de *Wasabi*: “una particular resolución imaginativa” a sus condiciones materiales de producción (2014:235; 239; 252). La decisión de narrar la “agonía” del escritor moderno frente a este nuevo estado de cosas, será leída, antes que como una transgresión vanguardista (Laera discute explícitamente con Sarlo), como una “táctica de negociación”: como una forma de procesar y, en el fondo, de

marcas que describen las condiciones heterónomas de la literatura actual (34; 217). Si desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, explica Laera siguiendo a Bourdieu, el concepto de valor era definido esencialmente por una polarización bien marcada entre “polo artístico” y “polo comercial”; en los años ‘90, con la ampliación y globalización de los mercados transnacionales, dicha dicotomía es, además de inapropiada, inexistente (215; 217). El mecanismo de diferenciación a través del cual la literatura modernista fijaba sus criterios de valoración en oposición a la literatura de masas (Laera trabaja el ejemplo del *bestsellerismo* como género devaluador de valores pretendidamente artísticos)– hoy está perimido (2014:263). Uno de los casos que mejor ilustra esta transmutación, esta tendencia sin retorno “del valor (cultural y literario) hacia su economización”, es la transformación, en el ocaso del siglo, de las lógicas que arbitran los premios literarios (2010:6). Hoy, explica, los premios literarios, tradicionalmente abocados a recompensar obras por su especificidad y/o renovación literaria (piénsese, dice, en el Premio de Novela Rómulo Gallegos, que galardonaría a los novelistas del *Boom*, o en el Premio Biblioteca Breve concedida por Seix Barral, donde *La traición* de Puig llegaría a ser finalista en 1965), parecen estar cada vez más predispuestos a seguir los parámetros de valoración de otros premios culturales, como los vinculados al cine o a los artistas. Premios que, centrados más en fomentar la circulación de los escritores y los libros que en estimular la experimentación literaria, se arbitran según la lógica imperante del *espectáculo* (2014:263). Por un lado, describe, los premios se han proliferado (los hay “oficiales, institucionales, editoriales, mediáticos, locales, transnacionales, globales”), y por otro, se han diversificado (“de la circunscripción propia de los premios oficiales dados a la trayectoria o a la obra del año, al riesgo de la beca de escritura o la contingencia del concurso mediático”) (263). Así, concluye, “los premios están cada vez menos del lado del artista o consumidor, y cada vez más del de los intermediarios culturales: ese conjunto inmenso de funcionarios, patrones, burócratas que crean y administran esos instrumentos” (264).

salvaguardarse –“en una suerte de proteccionismo esteticista individual”– de la irremediable mercantilización de las lógicas compositivas de lo literario (250-251). “En las condiciones heterónomas de la literatura actual –cierra–, el escritor no puede hacer más que aceptar el compromiso de la MEET; en su gesto modernista, en cambio, no puede hacer más que ficcionalizar la experiencia del rechazo” (252).

Una cuestión nos interesa subrayar a propósito de lo apuntado: la importancia que adquiere, a partir de *Wasabi*, la figura del contrato –o, en un sentido más amplio, la de la demanda externa– en el proceso creativo de Pauls. No es casual que, en una misma novela escrita por encargo, Pauls haya experimentado *tanto* en términos compositivos, al punto de someter a su literatura a cambios cardinales en lo que respecta al estilo, la figura autoral, la propia experiencia, su temario narrativo y, como veremos a continuación, el tiempo mismo de su ficción. Si, como sostiene Laera, el único compromiso que un escritor puede establecer a finales del siglo XX es uno de “naturaleza ético-económica” y no ya uno de “naturaleza ideológico-política” (así de lejos ha quedado, afirma, el compromiso intelectual sartreano que supieron enarbolar en los ‘60 los escritores del *Boom* o, en un más acá, el discurso de izquierda de *Contorno* en los ‘50) (2009:466); si, decíamos, el único compromiso posible de tomar en “el mercado de las letras” es con los editores y no con la época, Pauls capitalizará esta nueva coyuntura posicionándose de modo estratégico ante ella. Queremos decir: convertirá este condicionamiento –esta triangulación ineludible entre literatura, mercado y valor– en un principio inventivo, en una consigna, según la cual sólo se experimenta cuando hay contrato reclamándolo. En la primera entrada de un blog escrito en 2010, también a pedido de sus anfitriones de Berlín (¡otro experimento!), Pauls hace explícita esta suerte de política creacionista:

7.09.10

desconfío de los blogs, y ahora un contrato (ser *stadtschreiber* en Berlín durante un mes a cambio de ocho entradas) me compromete a intervenir en uno. Lo que pierdo por el carácter “obligatorio” del asunto lo recupero quizá por su dimensión “experimental”: que la desconfianza no sea lo que te aparta de una forma sino la fuerza que te mueve a ensayarla.

comprobación, una vez más, de que para mí no hay experimento sin contrato (2012a:131).

El contrato como fuerza motora de la experimentación. Será esta premisa aquella que impulse a Pauls a incorporar el anacronismo como recurso para la narración. Si la revista *Babel*, al retomar las banderas vanguardistas de *Literal*, usufructúa estratégicamente esta temporalidad para disputar un lugar en el mercado (el anacronismo como instrumento, o *táctica*, para intervenir en el presente; ver 1.2.a), el proyecto novelístico de Pauls recorre el mismo camino –el binomio entre mercado y anacronismo– pero en sentido inverso: es gracias al motivo literario que genera la deuda contraída con el MEET que el tiempo diegético de esta literatura se descompone por primera vez.

Concebida como tópico rector de lo narrado, la *deuda* es, ciertamente, el punto de partida para interrogarnos acerca del tiempo que se fragua en *Wasabi*. Por encima de todo habría, como ya se dijo, una deuda extratextual tematizada en el corazón del relato: *Wasabi* narra, en esencia, la historia de un escritor que no escribe, que *debería* hacerlo, pero que no lo hace: “No tenía compromisos literarios a la vista”, afirma esta suerte de *alter-ego* de Pauls, “el único que subsistía, y que yo violaba sistemáticamente todas las tardes, era el compromiso de escribir” (47). Simultáneamente, y en carácter subsidiario de esta primera gran deuda contractual, habría otras dos más pequeñas, de índole netamente económico: la que el escritor genera con el hotel parisino donde se hospeda (desvalijado por tres irlandeses, se queda sin dinero para saldar la cuenta: “Abandoné el hotel esa misma noche, todavía atontado por los golpes. No me quedaba otro remedio: debía una cuenta que ya no podría pagar, y sin duda la

excusa del asalto habría sonado un fraude inútil en mis labios de sudamericano”); y, momentos después, la que contrae con el dramaturgo chino, especie de enfermero que lo rescata de su vida de mendigo y lo devuelve a la civilización una semana después, luego de una meticulosa rehabilitación en su monoambiente (“Durante siete días ese hombre me arropó, me alimentó, veló por mí, endulzó con suaves tonadas campesinas los delirios de la fiebre [...] Le debía todo. Estaba en sus manos”) (76; 86; 94). Las tres deudas, estrechamente vinculadas entre sí, no sólo se pagan ficcionalmente con el hijo engendrado al final del texto, en una fuerte analogía entre arte y vida, creación y procreación; tampoco únicamente con la monstruosidad del quiste, esa cavidad con forma de púa gracias a la cual el héroe pierde su figura antrópica y se convierte en un ser teriomorfo (Amato, 2009; Laera, 2014). Además de estas dos modalidades de pago, el mundo figurado en *Wasabi* –tal es nuestra hipótesis– se cobra con otra divisa: con tiempo.

Así como Rímini de *El pasado* se hace cargo de sus deudas *traduciendo*⁷⁰, las narcolepsias, aquellos trastornos crónicos del sueño bautizados de muchas maneras a lo largo del texto (“agujeros negros”, “colapsos”, “cortocircuitos”, “raptos de ausencia”, “Triángulo de las Bermudas”), son, en el fondo, monedas temporales mediante las cuales la ficción se cobra la deuda que el escritor contrae con ella (18; 19; 44).

“Rímini había descubierto hasta qué punto traducir no era una tarea libre, elegida sin apremios, en estado de discernimiento, sino una compulsión, la respuesta fatal a una orden, un mandato, una súplica, alojadas en el corazón de un libro escrito en otra lengua. El simple hecho de que algo estuviera escrito en otra lengua, una lengua que él conocía pero no su lengua materna, bastaba para despertar en él la idea, completamente automática, por otra parte, de que ese libro, artículo, relato o poema estaba *en deuda*, debía algo inmenso, imposible de calcular y por lo tanto, naturalmente, de pagar, y que él, Rímini, el traductor, era quien tenía que hacerse cargo de la deuda *traduciendo*. Así,

⁷⁰ Para una lectura detenida sobre la traducción como generadora de deuda en *El pasado*, ver: “*El pasado: deudas, espectros y conminaciones de la memoria*” de Martín Gaspar (2014:81-116).

traducía para pagar, para liberar al deudor de las cadenas de su deuda, para emanciparlo, y por eso la tarea de traducir implicaba para el traductor el esfuerzo físico, el sacrificio, la subordinación y la imposibilidad de renuncia de un trabajo forzado” (Pauls, 2003:107).

El resultado es un reloj biológico descompuesto, al que se le ha vedado la posibilidad de concordar con el tiempo histórico-cronológico del mundo, ese orden que, regulado por una lógica periódica (el tiempo cíclico de la noche y el día, de la vigilia y el sueño), hace de la linealidad su medio y su fin. Pagar con tiempo supone, en efecto, pagar con mundo, puesto que lo que el héroe entrega, sistemáticamente, en esos “siete minutos” arbitrarios, erupcionados en cualquier momento del día, son las coordenadas espacio-temporales necesarias para hacer pie en su suelo (16). La pérdida de esta parcela de vida significa la entrada a una vida parentética, llena de blancos, únicamente tolerable a costa de adoptar alguno de los estilos que provee la experiencia de la prórroga: la impuntualidad, el desconcierto, la ignorancia, la somnolencia, el *déjà vu*. “El espacio, la ciudad, las distancias se desfiguraban a mi alrededor”, afirma este sobreviviente cronológico, “se contraían en nudos álgidos y terminaban volatilizándose en el aire como si nunca hubieran sido otra cosa que ilusiones. Es probable que eso sea el infierno: ese aire que (...) envuelve como una esfera diáfana el espectáculo de un derrumbe personal” (82).

Distribuido en etapas, este proceso de derrumbe personal ocasionado por episodios narcolépticos, es gradual, no abrupto. Comienza incidentalmente, de modo más o menos inofensivo, ni bien el héroe pone un pie en Saint-Nazaire. Sea consultando la guía telefónica, en medio de una visita al homeópata o tomando un baño de inmersión –la ilustración de tapa de la redición de Anagrama, “Hombre en la ducha en Beverly Hills” (David Hockney, 1964), intenta graficar este momento–, el escritor poco a poco va acostumbrándose a “la certeza de que siete minutos de [su] porvenir (en el mejor de los casos), catorce o veintiuno (en los más

corrientes), ya no [le] pertenecerán” (19). Los problemas empiezan a arreciar en el capítulo segundo, cuando los ataques abandonan su condición de mero accidente doméstico puertas adentro, y comienzan a manifestarse –a embestirlo– en la vía pública. Los escenarios pueden variar (un depósito de libros embalados, una estación de subte, el vecindario de la casa de Klossowski), no así su escenografía, esto es, el conjunto de elementos que ambientan y tematizan aquel entorno que, con la ayuda teórica de Mariano Siskind (*Towards a cosmopolitanism of loss*, 2019) y literaria de Sergio Chejfec (*El aire*, 1992), conceptualizamos como de no-mundo. Como si cada uno de estos espacios tuviera la función de augurar, o más bien hacer carne, la experiencia de laguna temporal que líneas después sufrirá el héroe, el depósito de libros es descrito como una zona desierta, gigantesca y opaca, propicia para el “vagabundeo de mendigos”; la estación de subte es asimismo referida como una superficie desolada, habitada únicamente por un “mendigo abrigado por una vieja edición de *Le Figaro*”; la cuadra de la casa de Klossowski, por último, es aclimatada por “una noche áspera, sin ruidos”, un tipo de silencio que, menos que documentar un ambiente calmo y placentero, anticipa lo que sobreviene inmediatamente después: la catástrofe (37; 67; 68). Es eso, y sólo eso, precisamente, lo que le acaece sobre el héroe luego de sufrir sus apagones intempestivos: puro desplome y ruina personal. Golpeado por el portero de la casa donde vive Klossowski, asaltado por unos irlandeses que le roban todas sus pertenencias, vagabundo por más de una semana en París y aquejado por un quiste que no le para de crecer sobre la nuca, este escritor que no escribe es, a partir del capítulo cuatro, despojado de todo elemento de la cultura: “¿Era el transcurso de los días lo que yo padecía, o más bien el privilegio de ser contemporáneo de mi propia degradación, el testigo de las evidencias que con el correr de las horas iban apartándome de lo humano?” (82). Sin identidad, con el cuerpo socavado, el no-artista de *Wasabi* se sumerge en la dimensión de lo impersonal, en el

tartamudeo o murmullo de lo anónimo: “ya no podía casi mirar a la gente a la cara; sin embargo veía mi reflejo atroz en la cortesía con que se hacían a un lado para dejarme pasar” (72). Ahora, dice Laera, es un *homeless*: “En París ya no hay deambular, ya no hay contemplación estetizante, ya no hay registro urbano”, como el ejercitado por los viajeros modernistas latinoamericanos del siglo XXI; ahora, afirma, hay “sólo vagabundeo y extrañamiento de sí mismo” (2014:467).

Las narcolepsias terminan cuando el *alter-ego* paulsiano finaliza con su vida de mendigo, gracias a la cuarentena restauradora a la que lo somete el dramaturgo chino. Rehabilitado, “con plata en el bolsillo”, se siente devuelto al mundo. El cielo ahora es “azul, perfecto, flamante”, todo le parece “intacto y limpio”, como si la ciudad desconociera por un momento la apatía del invierno que le compete estacionalmente y abrazara, sin más, “el entusiasmo del verano” (101-102). Se siente bien, se siente libre de deuda. Pero, ¿a qué precio? ¿cuál es el costo de haber pagado con tiempo, ese tiempo que no es otro que el tiempo de vida? Ante todo: envejecer. “Había envejecido. Si mis ojos eran sensibles sólo a la novedad, al impacto de lo inesperado, debía ser porque el tiempo consumido por la enfermedad y la rehabilitación se había llevado consigo meses, años, la escoria de eras enteras, y con ellos todos los mundos conocidos” (102). Saldar con tiempo implica, así lo deja en claro su deudor, perder el mundo, ese mundo acostumbrado, familiar, constituido por leyes, rostros y criterios reconocibles. Zanjado el cobro, al héroe no le queda otro remedio que sumirse al anonimato absoluto, al *grado cero* identitario. De ahí que, luego del capítulo quinto, *Wasabi* precipite para su protagonista, ya viejo y sin mundo, “muerto en vida” como está, dos finales análogos (143). El primero: cuando Bouthemy, su editor, luego de finalizada la conferencia de Klossowski, es consultado por el maestro de ceremonias si conoce “al jorobado” que no para de reclamarlo debajo del escenario: “Es la primera vez en mi vida que

lo veo: pretende hacerse pasar por un autor de mi editorial” (138). El segundo: cuando una prostituta, al verlo deambular por el medio de la calle, se interesa por el quiste que le encorva la espalda y lo arrastra hacia su casa para emplearlo como consolador: “La vi bajar sobre mi (...) y contener la respiración y detenerse en el punto exacto en el que el umbral de su vulva rozaba el extremo del arpón. Después, la mujer, exhalando un largo suspiro, se sentó sobre mí con una lentitud exasperante y regocijada” (152). Las dos escenas exponen la nueva condición en la que queda el escritor luego de saldar su deuda con tiempo: como un impostor, como un sin nombre que, una vez librado de todo compromiso con el mundo, entra en déficit temporal, esto es, sin el tiempo suficiente para restituir, y acaso componer, una identidad y una vida. Ahora es nadie, una ajenidad absoluta a la que sólo puede reducirse a la condición de cosa. En este sentido, el quiste es el verdadero héroe y destino último de *Wasabi*: la novela comienza y termina con él, ya que además de servir como transmisor de monstruosidad, objeto sexual –y, podríamos agregar, como perchero: “Mi perchero, mi querido perchero, me decía Tellas al colgar un corpiño sobre el espolón” (53)–, el quiste es el encargado de materializar los efectos de las narcolepsias, las remantes o despojos que éstas dejan al fundar un mundo sin orden lineal del tiempo. Por medio de estos episodios, en resumidas cuentas, *Wasabi* inaugura en la obra narrativa paulsiana una contienda contra la cronología narrada, una afrenta o diatriba que será retomada con fuerza por las epifanías de *El pasado*.

1.3.b Vivir prisionero: las epifanías amorosas de *El pasado*

El impacto

Antes de adentrarnos estrictamente en el análisis de lo narrado, atendamos algunas cuestiones de importancia, referentes a su contexto de producción, estilo y tamaño. Todo en *El pasado* (2003), la cuarta novela de la narrativa de Pauls, parece estar hecho a lo grande. Grande es el alcance obtenido, digamos, en términos de recepción crítica, internacionalización de su obra, visibilización de su figura, ampliación del público lector, relanzamiento de sus textos anteriores. Ganadora del XXI Premio Herralde de Novela, premio que dota a su galardonado de dieciocho mil euros, *El pasado* es, para su editor Jorge Herralde, “su «do de pecho» indiscutible” (2006:190). Quiere decir: la obra a través de la cual Pauls pega el salto necesario para consagrarse no tanto como escritor argentino –país donde ya cuenta, aclara, “con un sólido prestigio” por ser “admirado por lectores tan exigentes” como Ricardo Piglia–, tampoco como escritor latinoamericano –región donde ya es encomiado por su par chileno Roberto Bolaño–, sino como un escritor cautivante para el lector español (190-192)⁷¹. Reeditada casi inmediatamente tanto en España como en Argentina, valorada como “una de las mejores novelas del año por numerosos suplementos culturales”⁷², hacedora rápidamente de tres contratos editoriales para ser traducida al

⁷¹ Herralde hace referencia a dos sendas declaraciones hechas por los escritores arriba mencionados, declaraciones que en lo sucesivo acompañarán la promoción de sus novelas, sea en la contratapa o mediante una faja roja envolvente, típica de Anagrama. Dice Piglia: “El surgimiento de Alan Pauls es lo mejor que podía haberle pasado a la literatura argentina desde la estrella de Manuel Puig”; y Bolaño: “señor Pauls, es usted uno de los mejores escritores latinoamericanos vivos”. La afirmación de Piglia es, bibliográficamente, inhallable; la de Bolaño, por el contrario, forma parte de una breve columna publicada en enero de 2003 en el diario chileno *Las Últimas Noticias*. Dicha entrada, titulada “Ese extraño señor Alan Pauls”, sería recogida un año después por Ignacio Echevarría en *Entre paréntesis*, libro póstumo de Bolaño que recoge sus ensayos, discursos y artículos (Anagrama, 2004).

⁷² Por mencionar dos ejemplos de la repercusión que *El pasado* tendría al interior de los medios españoles, en el diario *El País*, Ignacio Echevarría diría: “el Premio Herralde ha sacado esta vez un escritor auténtico, un pez gordo, reluciente y plateado” (Echevarría, 2003). A su vez, en el suplemento de *ABC Cultura*, Juan Pedro Yániz la definiría como un “moderno tratado de educación sentimental”, en el que “el novelista, derrochando oficio y

extranjero (Christian Bourgois de Francia; Harvill de Reino Unido; Meulenhoff de Holanda) y, por último, impulsora de la republicación de dos títulos anteriores (*Wasabi* y *El factor Borges*), con *El pasado* empieza, dictamina Heralde, “la fiebre Pauls” en Europa (191)⁷³. Fiebre que debe entenderse, recordemos, en los términos que Alejandra Laera precisa al analizar el nuevo rol de los premios literarios a partir de la década de los ‘90. En tanto premio literario, el Heralde es, primero que todo, un “ejercicio de evaluación” que, a raíz del dictamen de un jurado (léase aquí uno compuesto por escritores de renombre: Salvador Clotas, Juan Cueto, Esther Tusquets, Enrique Vila-Matas), “revaloriza de manera simbólica el objeto elegido y mide ese valor otorgado en la recompensa económica que lo acompaña” (2014:252-253). Un valor simbólico adquirido mediante dinero que, aclara Laera, no sólo opera en términos de prestigio, sino que contribuye a potenciar la circulación del libro premiado –y, con ello, la figura y obra entera del escritor– en el mercado de bienes culturales. Hasta aquí, el Heralde no se diferenciaría de otros premios literarios fomentados desde décadas anteriores, como el Cervantes, el Rómulo Gallegos o el Juan Rulfo. Pues, bien mirado, estamos subrayando la ambigüedad simbólico-material que atraviesa inherentemente a todo premio literario, desde el Nobel en 1901; esta es: la estrecha correspondencia entre reputación y/o legitimidad ganada y “el alto monto de dinero que le corresponde a quien lo obtiene” (una bivalencia, observa Laera, que no siempre ha sido

experiencia, nos pone frente a una meditación sobre las metamorfosis que sufren las pasiones que entran en el agujero negro de su posteridad” (Yániz, 2003).

⁷³ Podríamos agregar aquí, como una marca más de su alcance, la película que filmaría Héctor Babenco basándose en el libro, film que tendría como figura estelar a Gael García Bernal (ver: *El pasado*, 2007, Dr. Héctor Babenco, 1h 54 m). Que Héctor Babenco, director de *El beso de la mujer araña* (1985), película que obtendría cuatro nominaciones a los Premios Óscar –incluido el de mejor guión adaptado–, película, por lo demás, cuyo proceso de producción sería comentado exhaustivamente por el propio Pauls (ver: “Bésame mucho”, en *Temas Lentos*, 2012); que este director, decíamos, fuera el encargado de llevar al cine a la novela de un cinéfilo como lo es Pauls, despertó, desde luego, cierta expectativa. El resultado, para quien escribe y para la crítica especializada en sentido amplio, fue decepcionante: película previsible, demasiada atada a la historia, sin arrostos de experimentación. Una película fallida que, en su afán de labrarse como una transposición fiel, queda atrapada al argumento amoroso.

leída como tal, puesto que, al haber funcionado hasta bien entrado el siglo XX como “*instrumento moderno de evaluación*”, la discusión en torno al premio literario se ha centrado casi exclusivamente en la cuestión del valor literario) (255). Ahora bien, sucede que, con la transnacionalización de los mercados editoriales en los años ‘90 (y el Herralde es, remarquemos, un premio otorgado por una empresa editorial de alcance transnacional: Anagrama), dos lógicas se modifican: la del mercado y la de los premios mismos. Repasando lo ya apuntado, el mercado, en primer lugar, se *espectaculariza*: de ahí que Pauls haya logrado, en tren de promocionar sus libros, un máximo grado de visibilidad a partir de 2003, concediendo entrevistas, presentándose regularmente a programas de TV, a Ferias Internacionales del Libro (Miami en 2011, Buenos Aires en 2013, Turín en 2019), incluso llegando a ser tapa de algunas revistas como *Los Inrockuptibles* (marzo de 2010), *G7* (agosto de 2011) y *La Nación* (febrero de 2017) (ver 2.2.a). Los premios literarios, en segundo lugar, comienzan a galardonar no ya trayectorias u obras publicadas, sino textos inéditos, por escribirse o escritos especialmente para el certamen. De allí que Laera señale un riesgo: la posibilidad de que estos premios modelen los procesos de escritura. “¿En qué medida –se pregunta– esos premios no comprometen al individuo que escribe, a su cuerpo y a su escritura? ¿Podría decirse que se escriben novelas para los premios literarios? O, todavía más: ¿podría decirse que, aun sin saberlo, las demandas del mercado están internalizadas en el novelista, en la mano que escribe?” (2007:43). *Wasabi*, dijimos, es el resultado de una beca de escritura (la del MEET); ahora, el premio Herralde, su “doble lógica del obsequio y el intercambio”, ¿tiene injerencia en la escritura de *El pasado*? (Laera, 2014:252). Difícil saberlo. En todo caso, lo que sí sabemos es que el editor Jorge Herralde (quien ya conoce a Pauls desde 1988, cuando se lo presenta Juan Forn en Buenos Aires, encuentro del que nace la antología *Buenos Aires* donde Pauls publica, en 1992, su cuento

“El caso Berciani”) tiene conocimiento de la escritura de la novela. Y no sólo eso: tiene acceso a un primer borrador, cuando la novela aún no está terminada. Así lo cuenta el propio Herralde en la rueda de prensa destinada a presentar oficialmente el libro:

el Congreso Internacional de Editores que se celebra cada cuatro años, en 2000 tuvo lugar en Buenos Aires. En aquel tiempo había convenido con Marisa Avigliano, excelente jefa de prensa de nuestra distribuidora argentina, Riverside, que también fue periodista y era buena conocedora del ambiente literario, que me hiciera de ojeadora de talentos para nuestro catálogo. Entre otros textos, me pasó los primeros cinco capítulos de *El pasado*, que aún no se llamaba así; me parecieron extraordinarios y así empezó la conexión Alan & Anagrama. En la Feria del año siguiente, en abril de 2001, en Buenos Aires, me cité con Alan Pauls en el bar del Hotel Alvear y seguimos hablando de su *work in progress*. Y a finales de noviembre de 2002 aterrizó en Anagrama la primera versión de la novela, que me pareció deslumbrante, aunque Alan no la dio por definitiva. Después de ciertos retoques menores y del título, que pasó de llamarse *Ex* a *El pasado*, recibimos la versión definitiva con la que concursó al premio, que ganó por unanimidad. Elaboración lenta, resultado final, un novelón de 560 páginas, al contrario que sus breves novelas anteriores (Herralde, 2006:192).

No es menor lo confesado por Herralde. No lo es porque, si no podemos afirmar a ciencia cierta que *El pasado* haya sido escrito, sin más, para ser presentado al Herralde, gracias a este relato podemos al menos constatar la participación del editor de Anagrama en el proceso creativo. Una intromisión que, si tenemos en cuenta la longitud de las novelas premiadas desde que empieza hasta que se termina de escribir *El pasado* (1998-2003), podemos traducirla en una demanda editorial específica: el tamaño. Todos los textos galardonados en el arco temporal mencionado superan las trescientas páginas, número excepcional, hasta entonces jamás alcanzado, por las novelas anteriores de Pauls⁷⁴. Como si éste –haciendo nuestro uno de los interrogantes de Laera–, luego de tener aquella reunión

⁷⁴ Enumerémoslas: *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño (1998, 630 páginas), *París* de Marcos Giralt Torrente (1999, 304 páginas), *Los dos Luises* de Luis Magrinyà (2000, 352 páginas), *Últimas noticias de nuestro mundo* de Alejandro Gándara (2001, 376 páginas), *El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas (2002, 320 páginas).

con Herralde en abril de 2001, internalizara la inclinación de Anagrama por el objeto “novela larga” y, acto seguido, la pusiera en marcha –en el sentido más experimental– en el borrador que luego se convertiría en *El pasado*. Si no ¿cómo explicar que Pauls, un escritor más bien habituado a la extensión y al tiempo de la *nouvelle*, que ha declarado en varias ocasiones que la longitud de *El pasado* nunca formó parte de ningún proyecto inicial (“es algo con lo que me encontré escribiendo”), se lance a una empresa de larga duración? (Pauls en Guebel, 2018). De tomar fuerza esta conjetura, tendríamos una comprobación más de lo postulado anteriormente en relación a *Wasabi*: sin contrato (sin la promesa u horizonte de éste), no hay experimentación en la narrativa paulsiana. El volumen de *El pasado* nacería, en tal sentido, no de una vocación o voluntad original, sino de un criterio valorativo externo⁷⁵.

La extensión

Lo que nos lleva a la segunda cuestión en la que, a nuestro criterio, *El pasado* parece estar hecha a lo grande: su extensión. Un término que debe entenderse en sentido triple: es extenso, como vimos, su proceso de producción (entre cinco y seis años), es extenso su volumen (560 páginas), y es extensa, por último, su forma (es decir, su frase). Lo fundamental que habría que señalar con respecto a lo primero –un tópico que críticamente podríamos denominar como el problema de la *novela total*–, es la discriminación valorativa que Pauls hace entre proceso y resultado, entre experiencia de largo aliento y el objeto acabado. En 2018, al ser interrogado por Daniel Guebel si *El pasado* es o no, a su entender,

⁷⁵ Esta pauta se sostendría, si bien más espaciadamente, a posteriori de la premiación de *El pasado*. Por mencionar dos novelas argentinas galardonadas: *Los living* (2011) de Martín Caparrós (318 páginas); *Nuestra parte de noche* (2019) de Mariana Enríquez (439 páginas).

una “novela total” (léase una obra “colosal”, “ambiciosa”, al punto de querer “atrapar el mundo” en una novela), Pauls se cuida mucho de emparentar su deseo novelesco –el anhelo, de corte alto-modernista, de entrar en trance con el lenguaje–, con la búsqueda de totalidad que él reconoce, precisa, en la tradición de la gran novela latinoamericana del *Boom* (tradición que, como ya corroboramos al explorar su paso por *Babel*, reúne todos los requisitos de lo que este escritor concibe como literatura mala, profesional, didactista) (Pauls en Guebel, 2018)⁷⁶. Y asimismo, en 2005, trece años antes de la anterior entrevista, Pauls, al ser consultado también por Guebel por el proceso de escritura de *El pasado*, inmediatamente se declara seducido por la experiencia de escribir una novela larga. Y explica por qué: porque le interesaba replicar “el concepto ambiental de la literatura” que él pudo identificar y experimentar leyendo *En busca del tiempo perdido*, texto que había devorado, tomo por tomo, tiempo atrás (Pauls en Montes-Bradley, 2005). Es ahí, sostiene, “en el escándalo existencial” que supone escribir linealmente una novela desde que se tiene 40 años hasta que se llega a los 45 años, donde él reconoce la impronta proustiana de *El pasado*: en esa “tenacidad”, “perseverancia”, “confianza en lo mismo”, en ese estado donde “el *estar escribiendo*” se vuelve más atractivo incluso que el objeto, ahora “prescindible” (Pauls en Montes-Bradley, 2005). Inclusive, añade, en este punto se identificaba “más kafkiano que proustiano”, por verse a sí mismo como “el tipo sentado en su silla durante cinco años, como un artista del hambre, encadenado en su mesa escribiendo una novela” (Pauls en Montes-Bradley, 2005). Y sigue:

⁷⁶ La pregunta de Guebel se formula en el marco de un programa de TV por cable conducido por él (*Batalla Cultural*, Canal de la Ciudad, 10 de septiembre de 2018), programa al que, además de Pauls, asiste en calidad de invitado Juan José Becerra, escritor también de una “novela total” (*El artista más grande del mundo*, 2017, 296 páginas).

En un momento, incluso, yo tuve una impresión –que para mí fue increíble, una de las mejores cosas que me deparó la novela–, de que la novela era infinita. Me di cuenta que el momento de terminar la novela iba ser un momento muy complicado para mí. Entonces, me dije, bueno: por ahí no hay que terminarla. Por ahí, se me ocurrió pensar, qué pasaría si yo cobraba entrada para que me vieran escribir la novela que nunca iba a terminar ¡Porque no la iba a terminar! El momento en que la terminase iba ser el momento en que yo cayera colapsado, después de 25 años escribiéndola (Pauls en Montes-Bradley, 2005).

Es interesante subrayar lo que aquí entendemos como una estrategia discursiva para justificar el tamaño de *El pasado* y, con ello, disipar toda sospecha de injerencia editorial en el proceso creativo. La extensión de dicha novela nacería, en boca de su autor, como resultado de una *pretensión*⁷⁷; una que, en el fondo, trata de poner discursivamente en valor un modo de hacer literatura (el de la novela moderna, ese arte sacrificial, “de toda una vida”, que César Aira describiría muy bien al hablar de Proust, Flaubert, Joyce), en desmedro de otro *savoir faire*, el del novelista profesional, ese que, vinculado –por seguir empleando las palabras de Aira– “al pasatismo, la ideología, el entretenimiento, la *commercial fiction*”, Pauls localiza en los autores del *Boom* (Aira, 1998:166). Pero también, desprendido de esto, se trata de experimentar compositivamente con lo viejo, de traer al presente una política literaria pretérita y dejarla actuar en el corazón del siglo XXI, sobre una forma novelesca ajena a las leyes que supieron animarla originariamente. Una apuesta literaria por el anacronismo que no busca, aclaremos, componer “viejas novelas en escenarios actualizados” (Aira, 1998:66); consiste, en cambio, en hacer del encuentro extemporáneo entre lo viejo y lo nuevo, un escenario fértil para la experimentación. En Pauls no hay melancolía, sino usufructo temporal. Nora Avaro llamará a este movimiento *anacronismo atrevido*:

⁷⁷ En 2.3 analizamos el valor crítico que Pauls le da a este término.

Es de considerar la longitud de *El pasado*. En la literatura argentina de las últimas décadas casi no conozco libros necesariamente largos e indiscutiblemente grandes, *El traductor* de Salvador Benesdra es uno, *La grande* de Saer es otro. Hay una tendencia a la brevedad narrativa muy evidente y el modelo supremo de esa brevedad son las “novelitas” de César Aira (...) *El pasado* es una novela larga en esa dirección bien decimonónica, que es la de Benesdra y que es la de Saer, y que avanza hacia las grandes novelas del siglo XX (...) Entonces, incluso en la exaltación experimental, cierto anacronismo bastante atrevido le es propicio, no sólo por recibir con buen talante, y aun a riesgo de ser aplastado, la ascendencia enorme de la novela realista romántica sino también por optar, frente a el fragmentarismo, la incorrección, y la parquedad circundante, por la continuidad novelesca (2008:77).

Partiendo de estas consideraciones de Avaro, señalemos lo significativo que resulta que Pauls, en su afán por desmarcarse de la tendencia ambiciosa y agotadora de la novela del *Boom*, le quite interés –y valor– a la extensión de su novela. Puesto que será justamente este rasgo, el de su apreciable envergadura, aquel que congregue a sus más fervientes detractores. Ignacio Echevarría, columnista de *El país* (España), la tildará de “excesiva” e “hipertrofiada”; Andrés Rivera, reclamándole más empatía con la crisis económica del país, proclamará: “¿Cómo se puede escribir un libro de 500 páginas en un momento como éste, en que el lector no tiene para comer?”; Patricio Zunini, fastidiado por una digresión en el capítulo cuatro de la tercera parte, cuestionará: “¿era necesario que se extendiera tanto? Uno, dos, cinco, diez páginas. Pero, ¿cincuenta y cinco?”; y Rodolfo Fogwill, de quien Pauls extraerá varios rasgos de su persona para edificar el personaje de Rímini, liquidará: “*El pasado* es mala. Es un despropósito llenar 600/500 páginas con nada. Él no vino a mi taller literario, yo le hubiera enseñado” (Echevarría, 2003; Rivera, 2005:23; Zunini, 2007; Fogwill, 2009). Con todo, como bien señala Martín Gaspar, la cantidad de páginas no puede ser la única razón que explique, y justifique, estas exacerbaciones. Debe haber algo más que el mero acopio de palabras –la experiencia inacabable de lectura que promueve– para que esta

clase de antipatías se desencadenen. Pues, alega, el género novela larga no es extraño en la tradición novelística latinoamericana. Además de las ya apuntadas novelas del *Boom*, y de las novelas históricas de los ‘70 y ‘80, otras más recientes, incluso contemporáneas a la de Pauls, reúnen las proporciones necesarias para constituirse, según este parámetro, como objeto de encono. Novelas críticamente celebradas, donde la extensión, antes que erigirse como el foco del incordio, parece tornarse un rasgo más según el cual legitimar dicha producción⁷⁸. En tal sentido, reflexiona, “la discusión por lo cuantitativo” es, en realidad, una discusión solapada por lo valorativo de la escritura paulsiana. Dicho de otro modo: lo que molesta es la frase, esa pulsión por escribir estéticamente bien acumulando sinónimos, multiplicando adjetivos, despistando al lector de la senda limpia del argumento con digresiones, comparaciones, historias paralelas, licencias imaginativas. Incluso al propio Martín Gaspar, al intentar enarbolar una explicación del estilo paulsiano como ejercicio de traducción, parece disgustarle tanta “facundia narrativa” (Gaspar, 2014:84). Comprendiéndola como una búsqueda de agotar, en todos los niveles de sentido posibles, lo que se quiere decir (“¿por qué esa obsesión narrativa por el detalle?”), la frase paulsiana es para Gaspar una modalidad narrativa “paradójica”: “la minuciosidad causa, más que precisión, confusión, como si la red que van tejiendo los términos no hiciera más que destacar que lo que se quiere decir no ha sido capturado” (84).

⁷⁸ Martín Gaspar recopila algunos ejemplos: “*Grande sertão: Veredas* (1956) de Guimarães Rosa tiene 570 páginas; *Rayuela* (1963) se extiende por 570; *La casa verde* (1966) de Vargas Llosa, 440; *El obscuro pájaro de la noche* (1970) de Donoso también 440; *Tres tristes tigres* (1967) de Cabrera Infante tiene 650 páginas. Entre las novelas históricas importantes, debemos destacar *Terra Nostra* de Carlos Fuentes (780 páginas), y la trilogía de Augusto Roa Bastos: *Yo el supremo*, *Hijo del hombre* y *El fiscal* (467, 280, y 352 respectivamente). [La ya mencionada] *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño tiene 630 páginas y 2666, su célebre novela póstuma en cinco partes, 1150” (Gaspar, 2014:82). Podríamos agregar, en tanto ejemplos locales, *Los Sorias* (1998) de Alberto Laiseca (1344 páginas), *El traductor* (1998) de Salvador Benesdra (672 páginas), o *La grande* (2005) de Juan José Saer (460 páginas).

Ahora bien, junto a este sector airado, convive otro, menos temperamental y más perspicaz que el primero, que convierte las acusaciones antes apuntadas –Nora Avaro las sintetiza muy bien: “fraseología, preciosismo, abusos adjetivos, ambigüedad simbolista, devoción sintáctica, raptos culteranos, manía estilista, y hasta de torres de marfil” (2008:75)–, en el verdadero valor de la literatura de Pauls. Beatriz Sarlo, en primer término, sostiene que la extensión de *El pasado* es necesaria, ante todo, porque se trata de un folletín sentimental, y como tal “necesita extensión”: las tres relaciones amorosas que se desprenden de la principal son narradas de “modo microscópico”, como si se trataran siempre de un episodio principal y no de uno accesorio (2007:445). Esto ocurre, aduce Sarlo, porque la perspectiva compositiva que se adopta en *El pasado* es la del “hiperrealismo”, esta es, una que entiende que *todo* es relevante y nada intrascendente: “[En *El pasado*] no hay ni planos lejanos y planos cercanos, ni esbozos ni desarrollos: todo está contado con el efecto de la miniatura” (446). La extensión de *El pasado*, concluye Sarlo, “es su presupuesto: la novela ‘no salió’ larga, como resultado de una impericia, sino que, para ser lo que es [“una *summa* de la literatura argentina de los últimos cincuenta años”], *necesitó* ser larga” (448). Para Daniel Link, por su parte, la frase es “la unidad de investigación y de escritura” de esta literatura (2006). Llevándola “a niveles desconocidos de elegancia, musicalidad y proliferación narrativa”, al punto de hacerla cuajar con “unidades mayores de escritura (el párrafo, la página)”, Pauls, afirma Link, “siempre fue uno de esos escritores a los que envidiamos antes que nada por sus frases: si se tratara de un poeta, la equivalencia sería el verso” (2006). Nora Avaro, por último, en un ensayo al que ya hemos venido refiriendo y que sin duda se asume como un imprescindible en esta materia, sostiene que Pauls, “como si fuera en principios del siglo XXI, un dandy de principios del XX, y como si

atrasara un siglo pero, a la vez, resultara capaz de sostener con inusitada elegancia un anacronismo tal, es un escritor de frases, un gran escritor de frases” (2008:75). Para graficar mejor esta idea, Avaro se vale de un comentario de Aira, de la diferencia entre narrador y estilista que éste hilvana a propósito de algo que le escucha decir a Pauls en una entrevista. Dice Aira: “[Escuché decir a Pauls que] nunca ve las escenas de lo que escribe, que trabaja solamente con el sonido de las palabras (...) No sé si lo dirá por provocación, pero si es cierto, resulta mi contracara, porque yo veo todo, y todo mi esfuerzo de trabajo artesanal es para que se vea lo que yo vi” (Aira en Avaro, 2008:81-82). Al contrario de un narrador, que dispone el artesanado de su sintaxis al servicio de la invención (“el narrador ve todo lo que inventa e inventa todo lo que ve, su obsesión radica en preservar en sus detalles la iconografía de su inventiva”), el estilista, distingue Avaro, trabaja sólo con el sonido de las palabras como un poeta, como uno modernista, dandy y anacrónico como lo es Pauls (82).

Dicho esto, preguntemos: ¿en qué radica, o de qué modo se compone, concretamente, esta forma novelesca? La frase paulsiana es una complejidad sintáctica que se despliega en una extensión espiralada y condensa, bajo un procedimiento por incruste, una multiplicidad de imágenes, enumeraciones, comparaciones y mini-relatos, todos subordinados al enunciado original. Es una forma concéntrica que inicia –supongamos– en A y termina en C, pero que entre medio se implanta B, un B que comienza a ramificarse en B¹, B², B³ y así sucesivamente hasta que todos los niveles argumentativos hayan sido exprimidos y puedan volver –después de “*hacer tiempo*” (Avaro, 2008:77)– a C. Veamos, como ejemplo, un fragmento del inicio de *El pasado* (2003):

(A) Diez minutos más tarde, en el colmo del malhumor ([B] Rímini pidió prestada una birome en el kiosco, [B¹] el kiosquero sólo aceptó vendérsela, [B²] Rímini –[B³] cuyo vestuario de emergencia no incluía billetera– prometió pagársela después y reclamó la carta, [B⁴] el cartero–faquir la retuvo a modo de rehén, comprometiéndolo, para obtenerla, a comprarle una rifa de Navidad, [B⁵] Rímini alegó que no tenía dinero encima, [B⁶] el cartero –[B⁷] guiñando un ojo cómplice hacia el kiosco– sugirió que usara el crédito con el que acababa de comprar la birome), (C) Rímini se dejó caer en un sillón contempló la carta por primera vez” (15)

Esta condición parentética, que hace que la frase crezca por el medio –por inserción de cláusulas subordinadas–, se construye sobre la base de una convivencia extemporánea: la de Juan José Saer y Marcel Proust, una sonoridad pensativa de la que tanto Link como Avaro se hacen eco para encomiar este estilo⁷⁹. Hay en esta forma, ciertamente, una voluntad de embellecer o estetizar la prosa: nada en ella queda al arbitrio del azar, del impulso o de la improvisación, sino que todo lo que recae sobre su gobierno se somete a evaluación, a la praxis del borramiento y la reescritura. Un ejemplo de esto es el modo escrupuloso – borgeano– con el que se acoplan ciertos sustantivos y adjetivos foráneos entre sí: “gotas obedientes” (2003:13); “celeste anémico” (15); “gemas domésticas” (22); “montañas encapuchadas” (30). Otro ejemplo es el uso sostenido de la metáfora como recurso para potenciar la imagen de lo narrado: “El puño de Víctor se abrió: una flor delicada, carnívora, de pétalos largos y uñas esmaltadas” (19). Otro es la abundante utilización de la comparación

⁷⁹ Daniel Link: “[La escritura de *El pasado*] ¿Una imitación de Proust? Es posible, por la imaginación que convoca, por los temas que trabaja, por el *ritornello* de las frases. Pero como Proust es, en última instancia, inimitable, de lo que se trata más bien es de una recuperación de su “espíritu”, *como si nada hubiera sucedido*. Y está bien que así sea, porque ésa es precisamente la más sorprendente constatación que realizamos cada vez que releemos a Proust: es como si nada hubiera sucedido y pudiéramos, con sólo proponérselo, visitar Balbec, las catedrales normandas, vivir el mundo según el carrousel hiperestésico del insomne” (2006). Y Nora Avaro: “Pauls escribe frases y lo hace de modo avasallante, al modo en que puede decirse que Juan José Saer, uno de sus maestros confeso, escribe frases magistrales y avasallantes. (Presumo entre paréntesis que la deriva saeriana ha decantado en la literatura de Pauls no sólo en la constancia fraseológica sino también en la motivación-Proust). La frase de Saer soporta, en su prosodia, un universo completo, y la posibilidad misma y cercera de que se universo compita palmo a palmo con el real. No se trata en esta obra de un módulo virtuoso que se mantiene en funciones gracias a su soltura sintáctica, sino de una máquina de producir mundo: nada de preciosismo, pura necesidad. De estas enseñanzas, *El pasado* parece haber extraído un propósito, un norte para la deriva de la frase brillante” (2008:76-77).

–“un tropo muy privilegiado en el fraseo de Pauls” (Avaro, 2008:78)– como forma digresiva, complementaria, de lo que se narra⁸⁰.

Asimismo, sobre esta naturaleza formal, además de los elementos estilísticos recién nombrados, se cuelan no pocas referencias librescas y cinematográficas explícitas. De narrativa se mencionan, entre otros títulos, *Ada o el ardor* de Nabokov (2003:76), *Las once mil vergas* de Apollinaire (105), “Ante la ley” y “Las preocupaciones de un padre de familia” de Kafka (236; 391). En cuanto al cine moderno, su presencia es mucho más fuerte: funcionando del mismo modo que Hollywood para Puig, como “una gigantesca usina de ficciones” –la expresión es del propio Pauls (1986:30)–, en *El pasado* aparecen citadas *L'Histoire d'Adèle H.* (Truffaut, 1975), *Love Streams* (Cassavetes, 1984), *Rocco e i suoi fratelli* (Visconti, 1960), *Naked Lunch* (Cronenberg, 1991) y *Le locataire* (Polanski, 1976), entre otros. Una condición enciclopédica, ahora bien, que, lejos de proclamarse como resultado de un gesto inmotivado de erudición, halla su razón de ser en el conglomerado de saber que constituye. Uno que sirve no para ornamentar lo narrado sino para sustentar, en tanto capital de sapiencia, la totalidad novelesca de *El pasado*. Las muchas ideas que se diseminan allí no son sembradas sin más, sino que son trabajadas –*explicadas*– a través de un fuerte cruce entre ensayo y ficción. Y es en este interín diegético entre narración y explicación donde se cuelan los intertextos, a modo de recurso pedagógico, para iluminar aquello de lo que se habla. Y es, también, en esta demora que sufre la narración en pos de la reflexión y el ensayo, donde el argumento gana en volumen: de lo que se trata, en suma, es

⁸⁰ Transcribimos un ejemplo: “Rímimi vio que los abrigos empezaban a temblar, resbalaban y caían, arrastrando a su paso a los de más abajo, y que un chico de cuatro o cinco años con una mancha de nacimiento en el cuello se ponía de pie en la cama, muy tieso sobre sus piernas chuecas, y lo miraba con una soñolienta contrariedad, como el déspota que se pregunta qué nimiedad del mundo de los mortales pudo atreverse a arrancarlo de la esfera perfecta del sueño” (151). La cursiva es nuestra.

de dilatar la senda limpia de lo que se cuenta (con digresiones, paréntesis y contramarchas), en provecho de una prórroga que posibilite la cavilación, la “investigación” del problema particular que se ensaya (Link, 2006).

La historia

Lo que nos lleva a la tercera y última cuestión en la que *El pasado*, a nuestro entender, parece estar hecha a lo grande: su historia. O, valdría mejor decir: la concepción de un tiempo y un amor inconmensurable que trama su argumento. En palabras de Julio Ariza: “en la novela de Pauls no hay terminación, no hay límite ni fin, todo es pasado [y, agregamos aquí: todo es amor]” (Ariza, 2018:63). Si su proyecto narrativo, por no querer estar nunca escindido de la reflexión crítica, se centra en al menos una problemática teórica por novela (léase el nexo entre «cuerpo, amor y lenguaje» en *El pudor del pornógrafo*, la relación entre «lengua, literatura y verdad» en *El coloquio*, la correspondencia entre «deuda y creación literaria» en *Wasabi*, la tensión «literatura-política» en el tríptico de las *Historias*), en *El pasado*, la íntima solidaridad entre «amor y tiempo» que cimenta la historia de Rímini y Sofía, se constituye como la dimensión conceptual que hace girar toda la novela. Dicho de otro modo: en cada uno de estos personajes *se hace carne* lo que *El pasado* entiende por amor (Sofía y la idea del amor como una religión) y por tiempo (Rímini y la experiencia epifánica del presente). En cada una de estas nociones habita, en tanto sonoridad pensativa, un texto tutor: *En busca del tiempo perdido* de Proust y *Fragments de un discurso amoroso* (1977) de Barthes, respectivamente. La presencia de Proust y de Barthes en *El pasado* resulta, en efecto, fundamental, no sólo, como acabamos de observar, en lo concerniente a ciertas decisiones formales que toma la novela (la frase), sino, sobre todo, en materia de lo narrado: en el modo en que se problematiza y tematiza el *topos* amoroso, la condición epifánica del tiempo y la

configuración de sus personajes alrededor de los modelos de *En busca del tiempo perdido*. Analizar dichas correspondencias es el propósito del siguiente apartado.

Barthes, Sofía y el amor

Escritos deliberadamente por fuera del tiempo –el aire epocal– que les tocó en suerte, tanto *El pasado* como los *Fragmentos* serían acusados de ahistoricismo. Lo que para uno y otro supondría un principio compositivo (lo inactual como el único lugar enunciativo desde cual *poder* decir; ver Introducción); para cierto sector de la crítica –interesado, en el caso de Barthes, en las modas teóricas, y ocupado, en el caso de Pauls, en explorar la solidaridad de la literatura para con la Historia–, entrañaría un disvalor. Publicado en 1977, el libro de Barthes es un libro solitario, *demodé*: “cuando la época llama a liberar y hacer proliferar las sexualidades”, “cuando la época sólo tiene oídos para las voces de lo simbólico”, Barthes se pone a hablar del amor (Pauls, 2018:16). Revisitando una biblioteca extemporánea, decididamente ajena a las lecturas en boga (Dante, Goethe, Platón, el Zen, Nietzsche, Diderot, Víctor Hugo, etc.), Barthes recupera un pasado lejano para situar el problema de lo sentimental en el centro de su reflexión teórica. Inversamente proporcional a la acogida que le daría el público masivo (*Fragmentos* es el gran *best-seller* de Barthes), “la *intelligentsia* – narra Éric Marty, uno de sus discípulos– no le dio cabida, ni lo leyó, ni lo comentó, de modo que su léxico y sus fórmulas no se incorporaron a la vulgata intelectual de la época” (2007:172). Publicado en la postcrisis del 2001, pero también en el auge de una coyuntura política que hizo del memorialismo una política discursiva de Estado, la novela de Pauls se vuelve el foco de indignación de un grupo de lectores que ven en su indiferencia historicista una tomadura de pelo. Andrés Rivera, el escritor, dice: “Alan Pauls no está obligado a hablar, a escribir de la violencia ni de este momento, pero 500 páginas para contarme historias de

amor, para reflexionar sobre el amor (...), No sé, es como un toque de campana, como una advertencia: algo nos está pasando. Me pregunto a qué le estamos escapando” (Rivera en Ariza, 2018:73). Elsa Drucaroff, por su parte, se ocupa de enumerar las incongruencias ideológicas de Pauls. Si al interior se proclama como una literatura obsesionada por la autorreferencialidad y la autonomía, que “habla de cualquier cosa lejana e ingeniosa con tal de eludir conflictos”; al exterior, alega, el pensamiento paulsiano “se manifiesta implícitamente partidario del historicismo social”, “«corre por izquierda» a los más jóvenes”, “apela a la revuelta y a su supuesto pasado setentista para excluirlos del juego” (2011:71-72)⁸¹. De este modo, sentencia, Pauls busca adaptarse “al nuevo clima que impera después de diciembre de 2001, uno mucho más volcado a la acción política” (72).

Con todo, si bien es cierto que, mediante un esmerado *close-reading*, se pueden localizar ciertos guiños subrepticios hacia la década de los ‘70⁸², bien mirada, en *El pasado* –al igual que en *Fragmentos*– no hay afuera del amor. Así lo entienden Nora Avaro y Beatriz Sarlo, para quienes la omisión política no es una falencia sino el resultado de un programa

⁸¹ Drucaroff se refiere, en primer término, a la crítica que Pauls le haría a *Los lemmings* de Fabián Casas. Dice: “Apelando al lugar común de correr por izquierda a una obra para descalificarla, [Pauls] asume, contra Casas, la ideología materialista del revolucionario que confía en la Historia y rechaza las posiciones y las obras que mitifican el pasado, por reaccionarias. Este cambio puede mostrar una legítima evolución ideológica de Pauls, que sin duda no tiene por qué pensar lo mismo toda su vida. Lo llamativo es que nunca leí que se hiciera cargo de esa transformación de sus ideas. En este artículo, condena *Los Lemmings* por «básicamente conservador» y «refractario a la historia», habla contra «el neoliberalismo» y retoma sin citar los antiguos argumentos del clásico historiador marxista de la literatura y el arte, Arnold Hauser, contra la nostalgia y la melancolía, por reaccionarias. Pauls se manifiesta implícitamente partidario del historicismo social, algo bastante incongruente con su obra literaria y su ideología crítica anterior” (2011:70). Y en segundo término, Drucaroff alude a un panel en el que Pauls, invitado por la propia Drucaroff en carácter de escritor ahistoricista, lejos de polemizar con los otros dos escritores “más sensibles a los hechos históricos recientes”, los “corre por izquierda”, descalificándolos y reivindicando con nostalgia su pertenencia a una generación pasada” (71).

⁸² Así lo demuestran los trabajos de Ben Bollig (2007), Carolina Vittor (2016), Álvaro Fernández (2017) y Julio Ariza (2018:72-79), los cuales, mediante la identificación temática de ciertos íconos, nombres, fechas y símbolos (entre otros: la mención a un Falcon verde, el secuestro del hijo de Rímíni, la datación de la Revolución Cubana, la Caída del Muro de Berlín, el año 1976), proponen una lectura alegórica, cifrada, del horror. Quien va más allá es, sin duda, Fernández, quien lee a Rímíni y Sofía como “sobrevivientes”, “como miembros de un grupo de estudios marxistas en los setenta [que] podrían haber terminado también en un centro clandestino de detención” (2017:112).

estético (Sarlo, 2007:447; Avaro, 2008:79). Si, tal y como sostuvimos en la Introducción, de lo que se trata en Pauls –gracias a las enseñanzas de Barthes– es de la invención de una temporalidad propia, una contemporaneidad ajena a los preceptos de lo histórico y lo público (sus alegorías, sus representaciones, “su obligación de recordar”, en palabras de Pauls)⁸³; la extensión de *El pasado*, así lo creemos, no es otra cosa que la ejecución, al extremo, de esto: sus 560 páginas buscan fundar un territorio independiente, anacrónico, exento de las demandas memorialistas. No porque se intente ejercitar frívolamente un negacionismo, o porque se abrace trivialmente la idea de que, como todo es político, la narración noventosa de un amor monogámico y heterosexual también lo es. Más bien, y aquí subrayamos una idea de Sarlo, *El pasado* prescinde de la coyuntura reciente “porque no encuentra en lo político algo que le resulte narrativamente interesante: no hay afinidad intelectual entre este narrador y lo político” (2007:447). Lejos aún estamos, en términos de política literaria, de la vuelta estratégica que Pauls le dará a este problema apenas cuatro años más tarde, en 2007, cuando componga su trilogía alrededor de los ‘70 (ver 1.4). En 1998, cuando comienza a escribir esta novela, sus principios compositivos se encuentran aún ligados a la moral creativa metaliteraria de sus primeras novelas. Salvo que, si en *El pudor* y en *El coloquio* son necesarias menos de doscientas páginas para experimentar *con* literatura desde la literatura, en *El pasado* –de ahí su valor y su escándalo– la máquina narrativa de Pauls parece insaciable: su lógica es la del delimitar un territorio, una mínima parcela de mundo, para decirlo *todo* sobre éste, no para agotarlo (versión *Boom* de la novela total), sino para ver hasta qué punto una *sola* materia, a priori angosta, puede convertirse en un vasto espacio

⁸³ “Argentina es un país muy necrófilo, en el que lamentablemente hubo tragedias políticas atroces como las dictaduras militares que produjeron una inflación de la memoria (...) Cuando se pasa de la tarea de recordar a la obligación de recordar estamos en problemas. Es una discusión pendiente en la Argentina” (Pauls en Romero y Molina, 2005:113).

para la experimentación si se la dispone bajo la voracidad de la microscopía. El amor, en tal sentido, es aquí menos un tópico universal cristalizado que una condición de posibilidad para ensayar con el lenguaje, los propios saberes, la biblioteca personal (aquí la biblioteca de Pauls es más borgeana que nunca: infinita). Junto a Proust, Saer y los modernos del cine, Barthes participa de esta composición proveyendo sus *figuras*, ese tipo singular de escenas que, concebidas en el sentido “gimnástico” o “coreográfico” que el propio Barthes le da al concepto, lo auxilian a Pauls en su tarea de darle “cuerpo” a la historia de Rímini y Sofía (como un “atleta” o un “orador”, la figura, afirma Barthes, es “el enamorado haciendo su trabajo”) (1977:18).

No hay afuera del amor. ¿Qué tienen en común Humbert Humbert (Nabokov, 1955), Charles Swann (Proust, 1913), Adèle H. (Truffaut, 1975), el joven Werther (Goethe, 1774), el mismo Marcel (Proust, 1925) y Sofía de *El pasado?* Todos, sorda y obstinadamente, aman *demasiado*. El amor es su religión, el otro, el Todo (Barthes, 1977:21). Pauls se suministra de las figuras de los *Fragmentos* –Lo Intratable, Ascesis, Domnei, Lo adorable, La Dedicatoria, El Ausente, La espera, Dolido, etc.– para centrifugar los envíos recién señalados en Sofía, la *mujer-monstruo* de la novela, la cual resiste tenazmente los embates de los mil discursos que intentan decretarle al amor un desenlace⁸⁴. Tal persistencia o boicot ante la Doxa amorosa se funda en un principio, en una creencia intransigente: *el amor es un torrente*

⁸⁴ Ariel Schettini (2003) para el suplemento *Radar* (Página/12) entrevista a Pauls al salir publicada la novela. Estos dicen: “¿En qué medida relaciona este amor con el Barthes de *Fragmentos...*, uno de cuyos cursos, por otro lado, acaba de prologar? –Tiendo a usar las excepciones para establecer las normas, así que me cuesta pensar en amores que no tengan la estructura o la forma de enfermedades, o en enfermedades que no tengan la estructura o la forma de amores. Si los celos son la maqueta del amor, no veo cómo el amor podría librarse de la patología o, al menos, de cierta compulsión a multiplicar enloquecidamente los síntomas y los efectos. Proust lo sabía bien: la enfermedad y el amor son máquinas de producir signos y sentidos. De ahí los verdaderos delirios de interpretación en los que acostumbran chapotear los enfermos y los enamorados. Tal vez ahí, en esa condición “semiótica” de la experiencia amorosa, haya una relación con el Barthes de *Fragmentos de un discurso amoroso*.” (Pauls en Schettini, 2003)

continuo, es decir, no para, está exento de toda finalidad. Esta máxima, extraída del film *Love Streams* (1984) de John Cassavetes, es pronunciada una y otra vez por Sofía, como si *El pasado*, además de ser la historia de una pérdida temporal, fuera también el “largo soliloquio de un enamorado. Un enamorado según Barthes, es decir: alguien que ama pero está *solo*, sin el objeto de su amor, y puede por lo tanto abandonarse al ejercicio híbrido, mitad mental, mitad verbal, de ‘maquinar’ sobre la relación que lo ata al objeto de amor” (Pauls, 2012a:72).

Atar, sujetar: en efecto, *Fragmentos* es ante todo una reflexión teórica sobre la voz excretada de un *sujetado*: el sujeto amoroso barthesiano no es una persona corriente, es un *sujeto*, alguien que se aparta del modo ordinario de ser en el mundo por un saber que lo distingue y que lo aprehende. Su existencia y su experiencia vuelven a él bajo la forma de una reflexión: “El individuo cualquiera es el hombre sin atributos, el hombre de todos los días, el hombre de la masa; sin embargo, en virtud de un suceso, de una aventura (en este caso el amor), puede llegar a ser sujeto durante un breve lapso del acontecimiento amoroso: sujeto de ese acontecimiento” (Marty, 2007:168). Y es esta sujeción patológica ante el objeto amado (*La Domnei*, 1977:69) la condición que mejor define a Sofía, una categoría que comparte con grandes vasallos de la literatura, como Adèle H, quién cruza el atlántico en busca del Teniente Pinson; como Humbert Humbert, que no conoce otra realidad que aquella a la cual queda prendado luego de ver a Lolita tomar sol en el jardín; como el pobre Señor Swann, que pasa días infelices –verdaderos tormentos de amor– culpa de la frivolidad de Odette; como el agónico Werther, que se suicida por no poder poseer a Carlota; o como el mismo Marcel, ante Gilberta y Albertina: “Sucede con las mujeres que no nos quieren como con los seres ‘desaparecidos’: que aunque se sepa que no queda ninguna esperanza, siempre se sigue esperando” (Proust, 1919:373).

Ahora bien, tal dependencia refugia una paradoja: además de convertir a Sofía en una reclusa condenada a reproducir sin cesar el discurso de la ausencia amorosa, la erige como usufructuaria del objeto amado. Así como Marcel, bajo la tutela malsana de los celos (Proust, 1925:21), es a la vez “esclavo de Albertina” (184) y propietario de su vida (30; 378), Sofía deviene prisionera y al mismo tiempo dueña, señora, de la existencia de Rímini. Señorío y servidumbre conviven en una misma condición amorosa. Llanto, sufrimiento y espera cohabitan con un patronato exhaustivo, celoso, del objeto amado. Sofía escribe, llama, regala, roba, mata: como un virus, un cáncer inextirpable, infecta todos los órganos de la nueva vida de Rímini, lo toma como rehén, lo vuelve prisionero:

¿Queríamos que cambiáramos? ¿Pedías eso: un amor maleable, que supiera pasar a otro estado? (...) (Venimos de tan lejos, Rímini. Tenemos millones de años. El nuestro es un amor geológico. Las separaciones, los encuentros, las peleas, todo lo que pasa y lo que se ve, lo que tiene fecha, 1976, todo eso tiene tanto sentido como una baldosa quebrada comparada con el temblor que lleva milenios haciendo vibrar el centro de la tierra.) (...) ¿Estás acá? ¿Sos vos, realmente, el que protesta en sueños en esa cama? Adiós, mi bello durmiente. Adiós, mi Prisionero (508).

El amor en *El pasado* no se centra en el éxtasis del encuentro (concepción romántica: el amor en tanto *historia* se detiene no en su etapa agónica sino en el destello inicial), tampoco se resuelve como un mero acuerdo legal (concepción comercial y jurídica: el amor, devenido matrimonio, se asegura contra todo riesgo), ni se propone como una ilusión (concepción escéptica: “Entiendo por ello la concepción que enuncia que el amor no es más que el semblante ornamental por donde pasa lo real del sexo. O que deseo y celo sexual son en el fondo el amor”) (Badiou, 2009:244). El amor en *El pasado* es, ante todo, una religión. La figura central, la que se persigue y que contamina todo el soliloquio de Sofía, es la figura de la *Unión total*: “Sueño de la unión total: todo el mundo dice que ese sueño es imposible y sin

embargo insiste. No renuncio a él: *Ya no soy yo sin tí*” (Barthes, 1977:282). Entre Sofía y Rímini el *todo* está en el *dos*, es decir, en la condición andrógina del amor.

Proust, Rímini y el tiempo

Marcel y Rímini tienen algo en común: ambos son personajes temporales. El núcleo que establece sus caracteres, la naturaleza que constituye sus problemas, gira en torno al factor tiempo. Si Marcel es un aprendiz del tiempo, Rímini es un fugitivo de éste. El primero desea quedarse, instalarse en sus dominios y aprender la verdad que hay en él. El segundo es un desertor, su impulso es el de la huída y el olvido. Si *La Recherche* es –como afirma Deleuze (1964:12)– la narración de un aprendizaje, *El pasado* es el relato de una fuga. Rímini, recién extirpado de una relación de doce años, entra en un estado de inmersión e inmanencia absoluta con el presente. La sincronía pasa a ser su único valor. La contemporaneidad su único refugio. Marcel, el moderno, culmina el aprendizaje y alcanza la experiencia de lo verdadero; el otro, el fugitivo, termina derribado y apresado en la página final. La razón del éxito y el fracaso en cada caso radica en el modo en que cada personaje se vincula con lo epifánico.

La novela proustiana es, en esencia, el emprendimiento titánico por parte de un hombre de recuperar su propio pasado. Y lo primero que se nos señala es que éste no se recupera por medio del intelecto: “es trabajo perdido el querer evocarlo e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocúltase fuera de sus dominios y de su alcance, en un objeto material (...) que no sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte” (Proust, 1913:57). Para recobrar el pasado debe tener lugar algo distinto que la operación del simple recuerdo como acto deliberado: tiene que acontecer

un encuentro fortuito entre una sensación actual (sabor, olor, tacto o sonido) y un recuerdo, una evocación del pasado sensorial: “la mejor parte de nuestra memoria está fuera de nosotros, en una brisa húmeda de lluvia, en el olor a cerrado de un cuarto o en el perfume de una primera llamarada” (Proust, 1919:403). El líquido caliente mezclado con el bollo de la magdalena, los campanarios, las baldosas irregulares, el tintineo de una cuchara o la rigidez de una servilleta, son materias, signos del mundo que remiten a un pasado presuntamente olvidado. El meollo del asunto está en saber cómo leer y/o apresar, con los sentidos, dicho fenómeno (“¿De dónde podría venirme aquella alegría tan fuerte? Me daba cuenta de que iba unida al sabor del té y del bollo, pero le excedía en mucho, y no debía de ser la misma naturaleza. ¿De dónde venía y qué significaba? ¿Cómo llegar a *aprehenderlo*?”) (Proust, 1913:57)⁸⁵.

Aprender, sentencia Deleuze, concierne esencialmente a los signos. Supone un trabajo del pensamiento en la que el narrador proustiano, frente a la epifanía, debe buscar – “¿Buscar? No sólo buscar, crear” (1913:57)– el sentido de esa impresión, ya que aquello que se le aparece azarosamente comporta una esencia, una cualidad última que aloja en el interior de cada sujeto. La verdad, aquello que no trae consigo ninguna prueba lógica sino la evidencia de su felicidad, es, sí, reconocida en la violencia de los signos materiales pertenecientes al mundo sensible (signos mundanos, amorosos, cognoscibles ante la mirada observadora). Gracias a estos signos involuntarios, exteriores, es que ella se nos manifiesta; pero su domicilio es interno, se halla en la “*diferencia cualitativa* que existe en la manera en que se nos aparece el mundo” (Deleuze, 1964:53). Y los únicos signos viables para recorrer este camino son los signos del arte. El tiempo recobrado es eso: un tiempo que se encuentra

⁸⁵ La cursiva es nuestra.

en el seno del tiempo perdido y que nos proporciona una imagen de lo trascendental: “un tiempo original absoluto, verdadera eternidad que se afirma en el arte” (Deleuze, 1964:27). Esto es lo que al final de su recorrido, con su cuerpo ya desgastado, Marcel aprende: el saber que el tiempo, lejos de ser un *continuum* inalterable y plano que se desarrolla en línea recta, “está hecho más bien de pliegues y repliegues” (Pauls, 2000:13); que el presente es el aquí y ahora de un bombardeo epifánico por parte del pasado –una dimensión que jamás muere sino que sólo cambia de forma– y que la única manera de capturar esa eternidad encapsulada es por medio del arte⁸⁶.

Ahora bien, sí *La Recherche* es la narración de cómo Marcel aprende a recobrar el tiempo, *El pasado* es el relato de cómo Rímini fracasa al querer cerrarlo. Al huir del reparto de las fotos, al renunciar a aquella tarea pensando que tal procedimiento apuraría el trámite de la extensión del amor y su consecuente entrada a una nueva vida, Rímini comete un error y deja abierto el pasado con Sofía (65). Prisionero de la mujer-monstruo, el héroe de *El pasado* es bombardeado intermitentemente por revelaciones epifánicas, las cuales, a contracorriente de lo que significan para Marcel de *La Recherche* –verdaderos bálsamos vitales que hacen que deje de sentirse “mediocre, contingente, mortal” (Proust, 1913:57)–, aquellos destellos del pasado amoroso son para Rímini cuchillas, infalibles lanzas incisivas que penetran por entero todo su ser:

A veces, mientras caminaba por la calle, le pasaba que alzaba de pronto los ojos y descubría o se llevaba por delante, literalmente, un cartel con el nombre de un bar, el afiche de una marca de ropa, la boca de una estación de subte, la portada de un libro exhibido en una mesa en la vereda, una revista colgando de un kiosco, una raza de perro, una playa promovida en la vidriera de una agencia de viajes, y sentía que de la

⁸⁶ Adorno, a propósito de esto, sentencia: “Es preferible sacrificar toda la vida a la felicidad total que aceptar un trozo de ella (...) Ésta es la historia íntima de *En busca del tiempo perdido*. El recuerdo total responde a la transitoriedad total, y la esperanza únicamente reside en la fuerza para interiorizar esta transitoriedad y fijarla en la escritura. Proust es un mártir de la felicidad” (1974).

mano de uno de esos signos banales un bloque entero de pasado, surgiendo de la noche sin aviso, hacía crujir su alma con una violencia brutal, como si fuera a partirla en dos (128)

La novela narra en total cinco episodios epifánicos y sólo uno, el último –“la única verdadera epifanía erótica que Rímini había reconocido tener en su infancia” (Pauls, 2003:474) –no ingresa en la lista de motivos por los cuales el héroe de *El pasado* alcanza su destrucción. Mencionémoslos: (a) *El vómito*: Vera y Rímini acaban de decidir irse a vivir juntos y debutan emborrachándose. Al salir del bar éste, con Vera a punto de vomitar, recuerda una expresión que le solía repetir Sofía cada vez que éste flaqueaba: “Algo crujió en la memoria de Rímini –uno de esos recuerdos mecánicos, laterales, que de pronto se desperezan, remueven los escombros y emiten una chispa” (157); (b) *El café*: Sofía y Rímini están en un bar frente al hospital en el que se encuentra internado Víctor. Es la escena de la *madeleine* proustiana: “Algo en el aire, de golpe, lo conmovió, inundándolo de una congoja antiquísima (...) Esa mezcla de olores –café recién molido, desodorantes de ambientes, perfume. ¿Dónde había olido antes ese olor?” (175); (c) *La Reform*: figura barthesiana de *La dedicatoria* (1977:63), Sofía le regala a Rímini una lapicera, la misma que le había regalado en Viena tiempo atrás, cuando todavía estaban juntos: “como si una ventana se abriera por un golpe de viento, Rímini volvió a ver la escena original en la que esa R y esa marca, Reform, habían interrumpido en su vida y tuvo una noción de la magnitud del error en el que había caído esa tarde (...) al pensar que, pasara lo que pasara (...) nunca en su vida se olvidaría de ese momento” (181); y, por último, la ya mencionada (d) *foto de Caique*: Rímini encuentra en la Feria del libro de San Pablo una contratapa cuya foto es la de Caique de Sousa Dantas, actor portugués, amigo y sospechado amante de Sofía: “Rímini soltó un gemido de dolor, cerró el libro, hundió la cara entre las manos. Se sentía arrasado, y la

desproporción que notaba entre la causa y el efecto no hacía más que ahondar su desconsuelo (...) lloró, lloró, lloró, hasta que los ojos le ardieron tanto que no tuvo más remedio que dormirse” (251-254).

Sumido en el *impasse* de un presente infectado por el desentierro involuntario del pasado, Rímini lo pierde todo, poco a poco, como un rehén endeudado al que se le van quitando sus miembros como forma de pago: “El amor no abraza, pensaba Rímini: hiera. No inunda, se clava. ¿Cómo era posible que Sofía siguiera acertando?” (Pauls, 2003:178). Pierde a Vera, a Carmen, a Lucio, su capacidad para traducir (“Lo perdía todo. Iba perdiéndolo por partes, sin orden y sin lógica. Una tarde podía perder toda la conjugación del francés, y a los dos o tres días el sistema de acentos, y una semana más tarde el significado de la palabra *blotti* (...) Era como un cáncer”) (234). Se convierte en una obra maestra de la inercia, sin dirección ni propósito: vida inmanente, vida en caída libre. Marcel termina queriendo escribir, aspirando a ser un gran artista; Rímini concluye su fuga balbuceando y siendo prisionero de la mujer-monstruo⁸⁷.

(Entre paréntesis, podríamos agregar que la ausencia amorosa en tanto topoi que desencadena un desbarajuste espacio-temporal en el héroe, aparece, además de en *El pasado*, en *El aire* de Sergio Chejfec. Julio Ariza, en *El abandono: abismo amoroso y crisis social en la reciente literatura argentina* (Beatriz Viterbo, 2018), es quien se ocupa detenidamente

⁸⁷ Elena Donato, en su artículo “Marcel Proust y Alan Pauls: correspondencias en *El pasado*” (2009) –texto cuyas premisas generales colocan a este apartado en una posición deudora– resume excelentemente las correspondencias temáticas entre la novela del argentino y la obra del francés: “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 (...) 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 madre) y Lucio, su pequeño hijo” (2009:38).

de esta correspondencia haciendo foco en los *límites* que ambas narraciones tensionan⁸⁸. Asimismo, en otras novelas de la narrativa argentina contemporánea como *Opendoor* (2006) de Iosi Havilio, *Agosto* (2009) de Romina Paula, *Bahía Blanca* (2012) de Martín Kohan y *Los llanos* (2020) de Federico Falco, puede rastrearse un movimiento similar. Más allá de las diferencias de estilo y tono, de las discrepancias estéticas que separan y al mismo tiempo singularizan a cada uno de estos proyectos estéticos, un factor logra que puedan congregarse –sin homogeneizarse– en una misma hipótesis de lectura: el factor tiempo y espacio. O, mejor dicho, la relación que el héroe de cada una de estas ficciones establece con su presente gracias a un desplazamiento terrenal. Teniendo como factor desencadenante un tópico amoroso (duelo, separación, ausencia, reencuentro), los personajes abandonan su ciudad de origen para autorecluirse en otro páramo del suelo argentino, uno siempre desurbanizado, ajeno a la lógica 24/7 descrita por Jonathan Crary. Allí habitan no sólo el lugar sino un tiempo que se asume como propio. Un presente que no es el presentista de *Hartog* ni el *tiempo cero* de Ludmer. Su lógica corresponde, más bien, a la de lo intempestivo).

⁸⁸ Dice: “*El aire* y *El pasado* reflexionan sobre el amor, la memoria y la noción de límite de un modo radical: en la novela de Pauls no hay terminación, no hay límite ni fin: todo es pasado; en cambio, en la novela de Chefjec todo ha terminado ya (de ahí su ambientación levemente futurista): el pasado no existe, ni siquiera como ruina, y no hay vinculación *necesaria*, ni viciosa ni virtuosa, entre presente y pasado. En *El pasado*, lo contrario al amor no es el odio, sino el olvido; el amor (el pasado) lo absolutiza todo, es la hiper memoria, la Memoria Total. En *El aire*, en cambio, el amor no es adición delirante, sino resta, pérdida, una falta que chupa la memoria y el sentido de la vida. *El pasado* llena; *El aire* vacía. Todo en *El pasado* es agotadora presencia; todo en *El aire* es inquietante ausencia. En ambas, la imposibilidad de volver al pasado y la imposibilidad de salir de él, debido a su misma imposibilidad, al menos formal, conforman provocativos experimentos del pensamiento que transforman la polaridad del binomio memoria-olvido, en tanto recurrencia al evento traumático, en una serie de preguntas sobre los procedimientos básicos de inclusión y exclusión que implican las operaciones de recordar y olvidar, operaciones que son constitutivas del imaginario amoroso que es, cultural e históricamente en la modernidad occidental, topológico” (Ariza, 2018:63-64).

1.3.c Vivir siendo otro: el *jet lag* de “Noche de Opwijk”

Erika Durante, en un pasaje de *Los Meridianos de la Globalización. Ensayos sobre el tiempo en la literatura latinoamericana contemporánea* (2015), nos provee de una definición precisa, por no decir escrupulosa, de lo que significa el *jet lag* en tanto “síndrome propio de nuestro mundo globalizado, móvil y nómada” (101). Ante todo, el *jet lag* es un desfase entre nuestro propio horario y el del mundo: gracias a un desplazamiento transoceánico, nuestro reloj interno –ese que, regulado según un huso horario determinado, dictamina los períodos de sueño y vigilia– queda descompensado frente al nuevo horario que organiza las partes del día en tierra foránea. Por eso, aclara Durante, no hay *jet lag* sin viaje de larga distancia, sin avión y, principal responsable, sin aquella velocidad que –a diferencia de un viaje terrenal en auto, tren o bus– recorre en un breve lapso varios husos horarios disímiles (2015:101). Es tal su grado de consustancialidad en “nuestra condición de residentes del planeta” que, constata Durante, en varias ficciones del presente dicho fenómeno funciona del mismo modo que los camellos en el Corán: como una obiedad (101)⁸⁹. A la vez fluctuante y diaspórica, la temporalidad que instaura el *jet lag* en tanto fenómeno experiencial es una de carácter indisciplinado: sin poder sincronizarse con ninguna hora del globo, ni la local ni la extranjera, nuestro reloj biológico inaugura una vivencia exenta de las disposiciones de la cronología. Se trata de una experiencia parentética, de pura crisis con respecto al *tempo* que regula nuestro *hic et nunc*, que Durante reconoce ficcionalizada –“catalizada” y/o “maximizada”– en las topografías de: el aeropuerto de “Del cielo a casa” (2003) de Hebe Uhart, el avión de

⁸⁹ Durante trabaja con la novela *Los impostores* (2002) y el cuento “Tragedia del hombre que amaba en los aeropuertos” (2012) de Santiago Gamboa, y con el blog hecho libro de Santiago Roncagliolo, titulado *jet lag* (2007) y publicado en la colección “El Boomeran(g)” de Alfaguara.

La parte inventada (2014) de Rodrigo Fresan y el taxi de *Tan cerca de la vida* (2010) de Santiago Roncagliolo (Durante, 2015:104-106).

La dimensión espacial, en efecto, es indisociable de una reflexión acerca de los efectos del *jet lag*: la vivencia de no-tiempo es también, en tanto “zona franca” o “*in-between*”, la vivencia de un no-lugar (104). Ambas categorías se encuentran imbricadas en un mismo proceso de dislocación, el cual, además de asumirse como geográfico y temporal, arrastra consigo una incidencia mayor, decisiva en el caso del cuento de Pauls: la pérdida de la identidad. Afirma Durante: “Si bien es cierto que el *jet lag*, en tanto efecto, deriva de la dificultad de conciliar diferentes temporalidades del mundo, también lo es que implica como consecuencia una dificultad de mantener única y unida la identidad del individuo frente al desorden temporal que genera el trasladarse de un lugar al otro del planeta” (104). Tal es la historia que narra “Noche de Opwijk”, cuento breve de Pauls que recupera prácticamente la totalidad de los tópicos literarios ya transitados en *Wasabi*: anacronismo, no-mundo, abandono de la escritura, desdoblamiento identitario y, por si faltaba más, la experimentación a raíz de un contrato. Escrito en 2008 y publicado luego en tres sitios diferentes⁹⁰, “Noche de Opwijk” es, al igual que *Wasabi*, resultado de una residencia de escritura en Bruselas:

Escribí ‘Noche en Opwijk’ en una capital europea de segunda línea (...) El cuento – ‘un testimonio de su experiencia en la ciudad, por favor’ – fue la única contraprestación solicitada –con los modales irreprochables de siempre– por los responsables de la residencia para artistas que me habían invitado. Fue escrito, pues, en esa condición un poco límbica, puro desapego y aventura, que es la del ‘escritor en residencia’, en un departamento céntrico que pagaban otros, bendecido por un estipendio generoso y el privilegio, casi el milagro, de no tener que hablar con nadie durante la mayor parte del día. En los ‘80 eran las becas; los escritores –ciertos escritores, en especial los que

⁹⁰ La residencia tuvo lugar en Bruselas el primer semestre de 2008. Dos años después, el cuento sería anexado a una entrevista (“Alan Pauls, un écrivain d’ailleurs”), organizada por Javier Sabarrós y Pénélope Laurent mientras Pauls transitaba su estadía (Ver: Laurent, 2010). Tres años más tarde, junto a una nota introductoria escrita por el propio autor, el cuento aparecería en la sección literaria *Verano/12* de *Página/12* (febrero de 2013). Asimismo, Anagrama lanzaría su propia versión en junio de ese mismo año.

manejaban con destreza la secreta guía Michelin de las universidades norteamericanas—vivían bastante agradablemente saltando de campus en campus, exhibiéndose como mascotas de un sistema educativo ávido por pavonear ‘creatividad’. Ahora la cosa son las residencias para escritores, rubro más geriátrico pero también menos elitista. Todos los escritores pueden acceder ya a esa *brochette* de paréntesis que resuelve todos los dramas del escritor—dinero, tiempo, las intercepciones de la familia y la vida cotidiana—y lo enfrenta con el único imperativo para el que acaso carezca de antídoto: ¡escriba! (2013b)

¡Escriba! Más allá del tono, las comparaciones e imágenes que utiliza para ironizar sobre el contexto de producción del cuento (un humor que, pensamos, podría leerse como una maniobra autofigurativa para quitarle peso a aquello que, como ha quedado evidenciado a lo largo de este desarrollo, lo tiene y mucho en el proceso creativo de su obra: el mercado); la pregunta que surge, y con fuerza, a propósito de este nuevo vínculo contractual, es: ¿cuál es la experimentación de este relato? ¿qué modifica o inaugura Pauls en “Noche de Opwijk”? Antes que con la forma, los géneros o un problema teórico-literario, la experimentación es aquí tanto temática como autobiográfica; o, habría que mejor decir: autorreferencial, puesto que son la propia obra y el propio yo los dos dominios con lo que este cuento dialoga y ensaya.

“Noche de Opwijk” narra la historia de un escritor que no escribe, de alguien que, desde el primer párrafo, decide dejarlo todo para convertirse en DJ. El héroe, un *alter-ego* paulsiano menos pudoroso que el de *Wasabi* (al punto de describirse prácticamente igual que su doble de carne y hueso: “más de tres décadas dedicadas a escribir literatura, un prestigio algo estancado pero sólido, la resonancia modesta de un apellido siempre mal pronunciado, intervenciones más o menos regulares en el periodismo, el mundo del cine, el mercado internacional de la conferencia y la mesa redonda”), aprovecha una residencia de escritura en Bruselas para cambiar definitivamente de oficio: la mezcla de música grabada en vinilos

(2013). Como Barthes, que abraza lo inactual como otros abrazan lo recién escrito (ver: 0.2), el héroe de esta historia se entrega a una profesión pasada de moda, vetusta en cuanto a su tecnología: “Hacía bien en enorgullecerme de mi colección de discos de música electrónica, pero ¿cómo borrarle la mancha de ignominia que la arruinaba sin remedio: el hecho de que los hubiera descubierto cuando ya habían pasado de moda, o comprado cuando todos los descargaban gratis de Internet?” (2013:1). Como los personajes de Borges, que siempre llegan demasiado tarde a la intelección de los hechos, este ex-escritor, incapacitado como está de sintonizar con las luces de su presente, se compone como un héroe *a destiempo*: hay algo que se desea y finalmente se alcanza a lo largo del relato, pero siempre a condición de que sea a deshora. Tal es el precio del éxito en esta literatura: la impuntualidad o, mejor valdría decir, la extemporaneidad (“justo cuando las personas normales la abandonaban por algún vicio más sosegado, había desarrollado una debilidad por las pistas de baile que yo llamaba talento y mis mejores amigos, a mis espaldas, una forma no del todo molesta de senilidad precoz”) (1).

A diferencia de *Wasabi*, su par de 1994, aquí el desdoblamiento identitario no es forzado, fruto de una desventura, sino deliberado, resultado de una obsesión o anhelo. Este cuento viene a hacer narrativamente realidad el sueño de todos los héroes paulsianos: ser un impostor. Porque, si en «Amor de apariencia», *El pudor*, *Wasabi* o *Historia del llanto*, el impostor siempre es el otro –un personaje secundario, por lo general oculto mediante un uniforme, un antifaz, una cara deformada–; aquí el estafador es uno, el que toma la palabra. Y el *jet lag* viene a cumplimentar el rol de herramienta, recurso o modalidad para materializar dicho sueño, para dar vuelta la vida “como un guante” y devenir *otro* (2013:1). Aprovechando la vida *stand by* que le propone el *jet lag* para dar rienda suelta a toda una vida puesta en reserva, ahorrada, mantenida de incógnito en la vida anterior, el héroe en tierra

belga abandona no sólo su profesión literaria (y sus prácticas accesorias: leer, publicitar libros, comprarlos, el trabajo intelectual, *ser escritor*), sino que renuncia, además, a su condición de argentino. Nacionalizándose alemán, el ex-escritor experimenta gozosamente el avatar más extremo del *jet lag*: el destierro (“Publiqué mi último libro en 2001 (...), dejé de actualizar el procesador de palabras en 2002 y de comprar libros en 2003. No entiendo lo que dicen los diarios desde 2005. Y si hasta mi condición de argentino está en duda es porque en 2006 obtuve el pasaporte alemán, convencido de que, de todas las nacionalidades, la que más puertas me abriría en la selva DJ era la alemana”) (1).

Todo esto sin que la institución cultural anfitriona lo sepa. Por eso, al igual que un performer, una vez en suelo extranjero, este héroe *actúa* la identidad abandonada (“La pregunta es si logró engañar a sus anfitriones (...) Jamás le hicieron sentir que sospecharan nada (...) cuando le preguntaban por un asunto literario puntual –el texto que en algún momento tendría que entregarles, por ejemplo–, siempre le daban a entender que preguntaban porque les daba curiosidad, nunca por desconfianza”) (2). Ahora bien, el tiempo ofrecido en esta dimensión, la libertad que ésta promete, tal y como lo demuestran cada uno de los infortunios narrados, es una trampa. Si el héroe, con nueva ocupación y nueva identidad, se siente particularmente seducido por el libre albedrío que estas dos facultades le proporcionan en tierra extranjera, una vez que sale de Bruselas para ir a Opwijk a hacer valer su trabajo de DJ (“tenía que ir a Opwijk. Se había comprometido con sus anfitriones. Chris Clark tocaba esa noche en el Nijdrop”), comienza a padecer el *lado b* del tiempo del *jet lag*, léase: el confinamiento, el sofoco, la imposibilidad de retroceder y avanzar, de ubicarse en tiempo y espacio. Por ser un tiempo gestado en un no-lugar por excelencia, el avión –espacio paradójico que combina el colmo de la celeridad, el viaje aéreo, con el colmo del estatismo, la cárcel–, el DJ de Opwijk, sumergido en la lógica del *jet lag*, no tiene a dónde ir (“Media

hora de tren, el último hacia las diez de la noche; después, nada; y el primero de regreso a la madrugada, creía que no antes de las cinco y media, seis de la mañana”) (3). Es un nómada (“En algún momento la residencia terminaría y tendría que volver. Pero ¿a qué? ¿Volver a dónde?”), un errante que vagabundea sin sentido de orientación por la geografía pueblerina, desolada, de Opwijk (“Pierde la capacidad para calcular el tiempo”; “imposible distinguir el día de la noche”) (2-3). Al igual que el escritor de *Wasabi*, que es aquejado episódicamente por ataques narcolépticos en Saint-Nazaire, del mismo modo que Rímini, que entre la “náusea y el vértigo (2003:244) termina llorando, arrasado por el dolor, a causa de un evento epifánico en la Feria del Libro en San Pablo (2003:244); el DJ en Opwijk, viejo y cansado, amargado por saber que ha vuelto a equivocarse, acaba “sentado en el piso, en el mismo rincón, con la botella de cerveza vacía entre las piernas, la gente lo pisa, lo golpea, se lo lleva por delante, volcándole encima vodka, agua, esas pegajosas bebidas energizantes” (4). La convalecencia espacio-temporal del espacio suburbano de Opwijk se comprende, en suma, como una réplica o proyección del espacio contorneado en el aire del avión: una explanada inhabitable, imposible de hacer pie.

1.3.d La felicidad de la lectura

La privación: piedra de toque del goce de leer. Aprende la lección –aunque tal vez ya la hubiera aprendido antes, de chico, gracias a esos ejercicios privados a los que se la da por entregarse en pleno trance lector, cuando hace de cuenta que el mundo ha desaparecido con todo adentro, incluido todo lo que él ama menos lo que lee, y de pronto, solo en medio de la nada, porque ni ruinas ha dejado la catástrofe, se ve a sí mismo con su libro y se dice muy suavemente, para que el cosmos vacío no lo escuche: “Soy feliz” (Pauls 2018a:3).

Ahora bien, considerando todo, es en este mundo deshecho, cancelado, sin meridianos ni reloj, donde se advierte, a contrapelo del pronóstico desgarrador generado por la idea de «Fin de mundo», un insospechado estado de dicha en los personajes paulsianos. Puede significar un momento, un instante. Poco importa: por más efímero que se manifieste, se germina en el centro del mundo que se pierde la promesa de un nuevo horizonte de habitabilidad, de un nuevo espacio ocupable; un sentimiento confortable a todas luces desubicado, que contrasta fuertemente con el mundo que se desmorona frente a los ojos de estos héroes. No es una cuestión de eficacia, de obtención de resultados, de retorno, si se quiere, al *ethos* telúrico vivido. Se trata, más bien, del advenimiento, en el corazón del *pathos* del no-mundo, de una fuerza, una energía, una potencia:

Y sin embargo algo se puso a destellar en la crudeza de esa pesadilla, algo que irrumpió como una revelación pero que era apenas un recuerdo (...): Saint-Nazaire (...) Lo que brillaba era la existencia del recuerdo, no su contenido: la prueba de que ese infierno, homogéneo y liso como se me presentaba, todavía podía resquebrajarse. De pronto Saint-Nazaire fue mi patria, mi infancia, la sede de una vida invalorable y prematura que había perdido para siempre y que sin embargo ninguna catástrofe, ni siquiera la que se había abatido sobre mí, reduciéndome a la pura contemplación de mi fin, podía borrar jamás. (1994:84)

Se quedó en la cola un rato, y mientras la veía crecer a un ritmo asombroso, se sintió reconfortado por un extraño bienestar, como si, a pesar de todo, el contacto con esa multitud de desconocidos le proporcionara alguna forma de calor y amparo (...) Llovía –una de esas tormentas que anuncian de golpe el fin del mundo–, pero el estrépito lo había reanimado (...), y sintió una pesadez muy agradable en los pies. (2003:245-246).

Fue una especie de raptó: como entrar en otro mundo (...) Nunca se había visto tan feliz. Sentía el bienestar maduro y cansado que siente una piedra que se ha quedado quieta, por fin, después de rodar días y días a la intemperie (...) con qué buen humor, con qué ímpetu eufórico había franqueado la entrada. (2013:2-3).

Hay en los viajes paulsianos una vida que se diluye con la invalidez creativa y la identidad cívico-laboral, un mundo *conocido* con sus redes, tiempos y sentidos, un mundo fértil, impulsado hacia delante, hermanado a la escritura, la literatura y a la vida útil de ciertos saberes telúricos. Pero también hay, en este juego de balance, la ganancia de una posibilidad de vida desconocida. Dicho de otro modo: en el meollo de la vivencia de «Fin de mundo» se erige una zona franca de habitabilidad, un oasis acondicionado para el *devenir feliz* de quién caiga allí, errabundo, luego de perderlo todo. Por ello, para ganar el mundo, hay que primero perderlo: perder la palabra, la lengua, el nombre, el tiempo y el espacio. No hay tregua sin cancelación telúrica, no hay dicha sin divorcio entre el sujeto y el mundo, no hay felicidad, en último término, sin reacción y transformación. Por eso, este proceso *reactivo* no debe comprenderse como un simple acto de escapismo sino como uno semejante –tal es la hipótesis que se ensaya– al que sucede en la *lectura*: exenta de todo fin utilitario, inmune a todo compromiso con la vida, dedicada a estar fuera de lugar y a cultivar con empeño la procrastinación, se produce en el acto de leer “un vivir intenso, vertiginoso, sin vueltas atrás, al que ninguna acción permitirá acceder jamás” (Pauls 2018a:26).

El mundo anacrónico y atópico paulsiano figura, en este sentido, la experiencia feliz que se forja entre libro y lector. El intempestivo estado de éxtasis en el que entran los personajes paulsianos ficcionaliza, en otras palabras, la conceptualización de lectura que

Pauls teoriza, entre otros ensayos, en *Trance* (2018a)⁹¹. El término «trance» proviene del latín *transīre*, que significa transitar, transportarse, cruzar, «entrar en». La lectura, de esta forma, es una experiencia dinámica, *de trance*, porque sobre ella –sobre “la asincronía fundamental” (29) que se establece entre lector y libro, esa superficie extemporánea, incongruente, de «hiato» en el que se ejecuta el acto de leer– se posibilita el ingreso a otra extensión habitable, vivible⁹². La relación de la lectura con la vida no sería, por lo dicho, “de oposición, ni de exclusión, ni de enseñanza, ni de complementariedad, sino pura y simplemente” (27) de felicidad: la lectura es un juego de interpretación, de desplazamiento, de agregar, en el torrente de la imaginación razonada, “mundos al mundo” (20).

La felicidad de la lectura es tal que Pauls trasladará a su escritura aquello que la define: el estatuto a contratiempo. Si el anacronismo es, al decir de Rancière, el tiempo original de lo literario, y si el anacronismo es la condición *sine qua non* de la lectura, será justamente esta fuerza de la que Pauls no querrá desprenderse al pasar de la lectura a la escritura:

Descubre muy temprano que nada le importa más que leer. Lee todo lo que puede, lo que encuentra. Lee hasta lo que no entiende. Poco a poco (...) su comportamiento (...) se vuelve

⁹¹ Se constata, a su vez, en el fragmento final de *La vida descalzo* –escena de iniciación lectora sobre la que orbita fantasmáticamente una cita de «Sur la lecture» de Proust (ver: 2.1)–, otro pasaje de la literatura paulsiana en la que se afirma el binomio lectura/felicidad: “En la escena hay un chico. Tiene diez u once años. Está de vacaciones en la playa, un lugar que asocia con la forma más perfecta de la felicidad (...) Un día se despierta, traga, siente alguna molestia en la garganta. Tiene unas líneas de fiebre. Deciden que se quede en casa. El chico reacciona mal y se amarga: es un día espléndido (...) Se mete en la cama: el fresco de las sábanas recién cambiadas le da escalofríos (...) Piensa en todos los juegos que no jugará, todas las olas que no barrenará, todos los helados que no comerá, todas las veces que no meará en el agua (...) y mientras arrima el vaso de jugo y se acomoda en la cama y abre el libro, se da cuenta casi con escándalo que no está triste, que la oscuridad le gusta (...) y que el libro que acaba de abrir y que ya cierra su trampa sobre él (...) es, como lo demostrarán las cuatro horas ininterrumpidas que pasará con él (...) el *otro* lugar que tiene la forma de la felicidad perfecta, y que como escribió alguien a quien él leerá recién veinte años más tarde, cuando ya no esté circunstancial sino *crónicamente* enfermo, tanto que sólo será capaz de hacer lo único que *quiere* hacer, quemarse los ojos leyendo, quizá no haya habido días en nuestra infancia más plenamente vividos que aquellos que creímos dejar sin vivirlos, aquellos que pasamos con el libro por el que más tarde, una vez que lo hayamos olvidado, estaremos dispuestos a sacrificarlo todo” (2006:123-125).

⁹² Para una lectura detenida en *Trance*, ver: 2.2.b.

demasiado visible. Los demás, misteriosamente, se sienten llamados a intervenir (...) Irrumpen en su habitación, le hablan en voz alta, le recuerdan todo lo incalculablemente valioso que olvida, que posterga, que reemplaza por estar ahí tirado con sus libritos. Le exigen que haga algo. Él, en el único raptó de inspiración que tendrá en su vida, decide ser escritor. Los escritores leen, piensa. Les da lo que quieren (un hacer) para quedarse él, en secreto, invulnerable, con lo que él quiere: un gozar. (2018a:7)

El anacronismo del no-mundo paulsiano no sólo ficcionaliza, en este sentido, la condición de lectura paulsiana sino, especialmente, el estatuto a contratiempo a partir del cual Pauls pone en marcha su máquina literaria. Así pues, es en el tiempo sin tiempo de la literatura, en lo inclasificable de lo telúrico, cuando los fantasmas empiezan a rondar, el momento en que el mundo, más que un escenario posapocalíptico donde se vivencian las infinitas formas del desastre, deviene utopía.

1.4 Anacronismo de la Historia

En el libro de *Historia del llanto* pueden encontrarse tres pistas para formular una respuesta. Tres señuelos disimulados en la falta de pudor de sus paratextos que presagian no tanto los pormenores de su trama sino, ante todo, el conjunto de decisiones teóricas y formales que Pauls toma para abordar el problema de los '70 argentinos. Tanto el título, subtítulo e imagen de tapa enseñan, en efecto, los engranajes de un procedimiento en torno al cual la crítica no tardaría en formalizar una lectura común⁹³. Una concordancia interpretativa cuya premisa fundamental señala, dicho en su mayor generalidad, la postulación de un modo de acercamiento al horror que brega por la fracción y la distancia según tres rasgos bien marcados: el carácter anti-memorialista, la perspectiva tangencial y el estatuto ficcional del testimonio narrado.

En primer lugar, “Historia del llanto” alude a una expresión que Rodolfo Walsh utiliza en 1969 para advertir el lugar que ocuparían, en tanto derrotados, los universitarios, artistas e intelectuales que decidieran no sumarse a la causa peronista: “Les recordamos: el campo del intelectual es por definición la conciencia. Un intelectual que no comprende lo que pasa en su tiempo y en su país es una contradicción andante, y el que comprendiendo no actúa, tendrá un lugar en la antología *del llanto*, no en la *historia* viva de su tierra” (Cuesta y Zurowsky, 2008)⁹⁴. La novela de esta manera tensiona desde su título los dos posicionamientos clásicos del escritor ante la Historia: la *cercanía* del compromiso del realismo y la *distancia* del *l'art pour l'art* del esteticismo kantiano. El empalme de ambos

⁹³ Nos referimos especialmente, y más allá de las modulaciones, intereses y alcances de cada caso, a las intervenciones de Elena Donato (2008); Micaela Cuesta y Mariano Zurowsky (2008); Lucía Ignacio (2009b); Verónica Garibotto (2010:99-114); Elsa Drucaroff (2011:48-100); Ilse Logie (2013:165-180); María Paz Oliver (2013:137-148); Fernando Reati (2013:81-106); Estefanía Di Meglio (2014); Florencia Garramuño (2015:59-70); María José Sabo (2015:275-300); Mónica Bueno (2016) y Cecilia Sánchez Idiart (2018).

⁹⁴ La cursiva es nuestra.

sintagmas señalaría, en este sentido, un intersticio aunado a las leyes no del reloj historicista sino, más bien, a las de la fuerza atópica del anacronismo. En una doble operación de proscripción (de todo impulso inmediato de restitución y denuncia propio del género testimonial) y recuperación (del carácter intrínsecamente ficcional y anacrónico del testimonio), la novela pervierte la frase de Walsh en pos de la apertura de un espacio de enunciación intermedio, *sin lugar*, y por ello fértil: el de la generación ausente o “generación sándwich” (Rubinich, 1985; Sarlo, 2005: 76). En efecto, las mayúsculas que exhuman sus términos (*Historia* = Conciencia, Política, Acción, Lucha armada, Montoneros, Junta Militar, Terrorismo de Estado; *Llanto* = Desaparecidos, Derrota, Testimonio, Nunca Más, etc.) se doblan a fin de ensayar “un testimonio” –tal y como reza el subtítulo– de los que no fueron ni víctimas ni victimarios. De aquellos que, nacidos en los ’60, como los *Babel* (ver: 1.2.a), nunca pudieron sintonizar con su tiempo por ser demasiado jóvenes en los ’70 para abrazar las consignas de izquierda y demasiado viejos en los ’90 para intervenir en las discusiones memorialistas de posdictadura (Rubinich, 1985:46; Drucaroff, 2011:61; Vanoli, 2014:15; Castro, 2015:7-35)⁹⁵. Una estética de lo menor que, bien mirada, termina de vaticinarse en la imagen que ilustra la contratapa: *Ezeiza Paintant* (2006) de Fabián Marcaccio. Como si Julio Rivas, el encargado de la edición de Anagrama, hubiera encontrado en la pieza híbrida de Marcaccio *el* emulador performático de la operación paulsiana, *Ezeiza Paintant* suspende sobre un mural de 30 metros un hecho puntual del ’73: la masacre de Ezeiza. En un doble trabajo de montaje y deformación que combina pintura, fotografía, collage, arte callejero y

⁹⁵ Además de los *Babel* (Guebel, Chitarroni, Pauls, Chejfec, Feiling, Bizzio), Virginia Castro, cuya tesis doctoral se dedica exclusivamente a trabajar la novelística de la generación ausente, incluye dentro de este grupo a otros narradores como: Carlos Gamerro, Matilde Sánchez, Miguel Vitagliano, Gustavo Nielsen, Daniel Link, Martín Kohan, Juan Forn, Marcelo Figueras, Rodrigo Fresán y Ricardo Strafacce. Ver: María Virginia Castro (2015)

archivo, Marcaccio somete la efeméride mencionada a un proceso de extrañamiento e impureza hipertemporal que vuelve al acontecimiento exhumado un material inactual apto para fraguarse desde la fecundidad del anacronismo (González, 2017).

1.4.a El desmarque

La insistencia de la última dictadura en tanto material para la escritura viene confirmándose, se sabe, desde hace casi cuatro décadas. Una relación fructífera entre experiencia histórica y discurso literario que se traduce, con sus tensiones, negociaciones y pactos, en la generación de un conjunto de políticas narrativas contrapuestas que van desde, *grosso modo*: a) las formas *alegóricas y cifradas* producidas en dictadura; b) las narraciones *testimoniales* de la transición democrática; c) los modos enunciativos de *denuncia y restitución* de la primera generación de HIJOS en los '90; d) el desmarque *irónico y desobediente* de la segunda generación de HIJOS una década más tarde; e) ciertas aproximaciones *directas y completas* en la novelística de posdictadura, y, en subrayado f) ciertas experimentaciones *indirectas e incompletas* de la narrativa del presente, entre otras⁹⁶.

Signadas por un marco de censura, represión y exilio, la crítica distingue en primer término ciertas formas oblicuas, fragmentarias e hipercodificadas; las cuales, buscando resistir a la lógica de sentido autoritaria, monologista y absolutista del discurso militar, intentan construir una significación refractaria de lo real. Es el caso de *Cuerpo a cuerpo* de David Viñas (1979), *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, *Nadie nada Nunca*

⁹⁶ La bibliografía sobre este tema es, se sabe, extensísima. Por eso, a los fines restringidos de este apartado, apuntamos solamente aquellas lecturas que sirvieron para el desarrollo sumario que sigue a continuación: María Teresa Gramuglio (2002); Hugo Vezzetti (2003:109-135); Miguel Dalmaroni (2004:117-170); Beatriz Sarlo (1987; 2005); Elsa Drucaroff (2011:21-156); Fernando Reati (2013:81-106) y Teresa Basile (2016; 2017a; 2017b).

(1980) de Juan José Saer, *Nada que perder* (1982) y *En esta dulce tierra* (1984) de Andrés Rivera, entre otros (Sarlo, 1987). Ahora bien, con el informe de la Conadep (1984) y el Juicio a las Juntas (1985) los modos enunciativos se modifican. La sucesión de testimonios en primera persona de las víctimas y la identificación de los culpables marcan una nueva etapa simbólica y representativa del horror (Sarlo, 2005; ver 1.1). A favor de una revisión integral del pasado impulsada por un imperativo de verdad, la teoría de los “dos demonios” queda impugnada en pos de la figuración del desaparecido como víctima. De esta forma, buscando poner de relieve el tamaño de los delitos de lesa humanidad, se forja la imagen de un cuerpo social ya no guerrillero y responsable sino inocente. Una estrategia de despolitización y purificación de la víctima, así como de monstruosidad y localización del mal en los militares, que es operativizada estéticamente tanto en la literatura de aquellos años –*Cuarteles de invierno* (1982) de Osvaldo Soriano, *Luna caliente* de Mempo Giardinelli (1983) y *La larga noche de Francisco Sanctis* de Humberto Costantini (1984), entre otros–, como en el cine –*Los chicos de la guerra* (1984), *La historia oficial* (1985), *La noche de los lápices* (1986)–.

A mediados de los ‘90, no obstante, con la fundación de HIJOS esta victimización del desaparecido es discutida y refutada bajo el propósito de reivindicar la lucha de sus padres y compañeros de militancia. Sobre una base copiosa de testimonios se construye toda una narrativa alrededor de la figura del héroe revolucionario en el que se ponderan sus luchas y se condenan sus actos de traición. “Si la víctima no tiene una muerte heroica solo cabe su contrario, que sea traidora” sentencia Reati (2013:87), al mismo tiempo que subraya la controversia que generó *El fin de la historia* (1996) de Liliana Heker por narrar la historia de una guerrillera que colabora con sus captores. Pues bien, este desmarque por parte de Heker del consentimiento implícito de no hablar de la posible responsabilidad de las víctimas señala una transmutación en la moral de la Historia sostenida hasta entonces en la novela argentina.

Como señala Miguel Dalmaroni, a partir de mediados de los '90 con la publicación de la novela de Heker –junto con *Villa* (1995) y *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002) de Luis Gusmán y *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan–, se advierte un modo de acercamiento al horror diferente al modelo previamente identificado con Saer, Piglia y Viñas: “lejos de la oblicuidad, de la fragmentación o del ciframiento alegórico, algunas novelas (...) procuran abrir la posibilidad de narrar refiriendo por completo, y de modo directo, los sucesos y acciones más atroces o inenarrables” (2004:159). La pregunta que se abre a partir de este corpus ficcional es una destinada a interrogarse por las posibilidades, riesgos y límites, tanto morales como estéticos, de la literatura argentina para acercarse al pasado reciente, ya sea para rememorarlo, confrontarlo o inventarlo⁹⁷.

Habría que esperar la llegada del nuevo siglo para que la lógica a la vez celebratoria e inculpadora de la primera generación de HIJOS trocarse en un modo de enunciación “socarrón” e “irónico”, que trabaje ya no con el “fin serio de criticar y denunciar” sino con “la imposibilidad de representar, con el fragmento, la herida del lenguaje, la ruina” (Basile, 2016: 146-147). Es la segunda generación de HIJOS, en efecto, portando un imaginario atravesado “por un presente acuciante y sin salida” a la vez que “sellado por un pasado traumático”, la que configura un modo de acercamiento inédito al horror (Drucaroff, 2011:27). Inédito, en primer lugar, por la posición de “separación radical” que estos escritores nacidos en los '70 –Laura Alcoba (*La casa de los conejos*, 2007), Félix Bruzzone (*Los topos*, 2008), Julián López (*Una muchacha muy bella*, 2013), Raquel Robles (*Pequeños*

⁹⁷ Como bibliografía reciente se destaca la antología editada y prologada por Victoria Torres y Miguel Dalmaroni: *Golpes. Relatos y memorias de la dictadura* (2016, Seix Barral). Allí se reúnen 24 textos inéditos, escritos especialmente en ocasión del cuadragésimo aniversario del golpe militar del 24 de marzo de 1976. Entre los escritores participantes se encuentran: Gabriela Cabezón Cámara (“La garita”); Mariana Enríquez (“El ahorcado”); Carlos Gamerro (“El murmullo”); Juan José Becerra (“El beso de Videla”); Mario Ortiz (“Actos de habla”); Sergio Chejfec (“Sin título”) y Martín Kohan (“Crónica detallada del 24 de marzo de 1976”).

combatientes, 2013), Marta Dillon (*Aparecida*, 2015), etc.– establecen con el bloque histórico que va de 1976 a 1982 (“el límite archiconocido”); e inédito, en segundo término, por el interés estético que expresan por semiotizar “los otros años 70”, “un mundo con un pasado impensable, incognoscible, *vuelto tabú*” (Drucaroff, 2011:27)⁹⁸.

Un mundo vuelto tabú: tal es el contexto literario de aparición de *Historia del llanto* (2007), y luego, en lo sucesivo, de *Historia del pelo* (2010) e *Historia del dinero* (2013), la trilogía de novelas con la que la narrativa de Alan Pauls participa de esta coyuntura. La experimentación paulsiana con el horror radica en este sentido en la puesta en marcha de un triple desmarque: distanciamiento, en primera instancia, del uso privilegiado de la primera persona del género testimonial, utilizada por su carácter inmediato y fidedigno –“un ícono de la Verdad” (Sarlo, 2005: 23)– como instrumento jurídico en el Juicio a las Juntas y como elemento reivindicativo y acusador por la narrativa de HIJOS. Apartamiento, en segundo lugar, de la mitología setentista, esto es, una visión a la vez idílica y épica de la Revolución construida con sus “figuraciones, tópicos y tonos enunciativos” en el discurso de izquierda (Dalmaroni, 2004: 142). Y alejamiento, por último, de la estética “directa y completa” antes aludida.

1.4.b La pormenorización

Antes que adentrarse en el foco del golpe militar del ‘76 para evocar las voces de los represores o víctimas, la trilogía, dijimos, se sitúa extemporáneamente en *los otros ‘70* para ensayar el testimonio en tercera persona de un héroe inocuo, civil, al que no le llega la

⁹⁸ Habría que agregar aquí, como corpus complementario que dialoga con las novelas arriba apuntadas, los films *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri, *Kamchatka* (2003) de Marcelo Piñeyro e *Infancia Clandestina* (2012) de Benjamin Ávila, entre otros. Un corpus tanto literario como cinematográfico que Teresa Basile trabaja a partir de la categoría de infancia en su libro *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS* (2019, Eduvim).

experiencia del Terrorismo de Estado de modo abrupto, cercano, sino de forma mediada según un procedimiento que Pauls, al teorizar sobre la singularidad del modo de leer borgeano, llama “pormenorizar”:

Pormenorizar es una actividad analítica y en movimiento. Equivale a descomponer un conjunto y rastrear un proceso, segmentar y acompañar, cortar y acercarse. Y también, por supuesto, es una toma de posición: contra lo Grande, las Mayúsculas, el Todo – categorías graves, rígidas, fijas–, se trata de profesar el culto de lo menor, es decir, atender a lo pequeño, al temblor, al estremecimiento, a la dinámica propia de lo menor (2000:79)

Leer lo Mayor desde lo menor: el microuniverso de trilogía se compone –por mencionar un caso ejemplar– siguiendo el modelo de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1944). Historia, se sabe, en la que cuatro páginas insignificantes entreveradas en una enciclopedia de imitación se convierten, por la sensibilidad miope con la que Borges lee, en la puerta de emergencia hacia un planeta desconocido. En una dirección análoga, la novelística paulsiana, a partir de tres vías inocuas (la sensibilidad, la imagen y la economía), se inmiscuye en los ‘70 para explorar la ideología de un yo de clase media, ajeno a la militancia y a la lucha armada, con el mismo tenor semiológico, si se quiere, con el que Barthes reflexiona en sus *Mitologías* (1957) acerca de la vida cotidiana francesa: desde la mediatez, la tangencialidad y la atopía (Barthes y Borges, siempre juntos). En efecto, la Mayúscula en las *Historias* funciona como horizonte, límite y no como núcleo. A través del llanto, el pelo y el dinero, todos objetos, signos del mundo, “detalles inútiles” (Barthes, 1968), Pauls circuncida la historia reciente como un semiólogo que debe dar cuenta en *detalle* de las representaciones o ideogemas ocultas en ellos. La poética de las *Historias* –su deliberada inadecuación respecto del aquí y ahora de la Historia– es precisamente eso: una posición enunciativa construida sobre la base de la sensibilidad de un niño que, “totalmente autobiográfico”, tiene

“cinco años en el ‘65, diez años en los ‘70, y quince en el ‘75 o ‘76” (Pauls en Mucci, 2013). De lo que se trata, en tal sentido, es de reconocer y analizar, en lo sucesivo, los enlaces laterales implantados en la trilogía que canalizan el pasado reciente.

El llanto

El héroe de *Historia del llanto*, un niño rubio de pelo largo homólogo al niño protagonista de *La vida descalzo* (2006), posee la capacidad de notar el artificio de todo aquello que el mundo proclama como –en claro gesto de notación conceptual barthesiana– “Lo Bueno”, “Lo Feliz”, “Lo Verdadero” (2007:20). Un trabajo de desenmascaramiento de lo real que se ejecuta mediante una sensibilidad, afirma el texto, “que sólo tiene ojos para el dolor y es absoluta, irreparablemente ciega a todo lo que no sea dolor” (19). El héroe, de este modo, hace de su infancia –tal es el desarrollo de los primeros dos capítulos– una “épica de lo cercano”: escucha, llora, habla alrededor del dolor. Es su talento, su don, aquello que lo salva de la mediocridad y lo convierte en un niño prodigio dentro su núcleo familiar.

Ahora bien, tres son los personajes que irrumpen súbitamente en la vida del protagonista para señalarle lo contrario: el cantautor de protesta (*álter ego* de Piero), el oligarca torturado (*álter ego* de Rodolfo Galimberti) y el vecino militar. Desde una posición limítrofe, a la vez de adyacencia y de no inclusión, estos tres personajes desmoronan las certezas con las que el protagonista traza su horizonte de sentido para situarse ante lo real-histórico. Pues, si el héroe del llanto se adjudica para sí “una sensibilidad que sólo tiene ojos para el dolor” (2007: 19), como un “oído absoluto” (22) y cierto “don de la ubicuidad” (23), propiedades todas que le garantizarían conectarlo *de lleno* con las luces y verdades de su época; estos tres personajes, por separado, se encargan de alumbrarle el modo ficcional –y por ende distante– que tiene de relacionarse con la Historia. El cantautor de protesta al

tararear frente a él “*Vamos, contame, decime / Todo lo que te está pasando ahora / Porque si no, cuando tu alma está sola, llora / Hay que sacarlo todo afuera / Como la primavera*” (2007: 46), le revela subliminalmente la naturaleza de su condición. La cual, lejos de estar destinada a la misión de desembrollar “el núcleo de dolor intolerable” (18) y verdadero que rodea a toda felicidad, está inscripta paradójicamente en un “satélite” que él íntimamente aborrece por considerarlo “engañoso”, “inverosímil”, “artificial”: la dicha. Un imaginario sensible que circula a fin de cuentas alrededor de los términos «cercanía», «piel», «emoción», «compartir», «llanto», «calidez», «corazón», «amor», «soledad», «tristeza» (47 -54). Lo mismo ocurre con el oligarca torturado, el cual al ver feliz y enamorado al protagonista en el medio de un festejo se le acerca para susurrarle que es un impostor (84), un falsario, porque no ha podido ver en toda la noche –él, que se pavonea de ser “el ideólogo confeso de Lo Cerca” (49)– el dolor lacerante que esconde bajo sus cicatrices: “*Eso porque vos nunca estuviste atado a un elástico de metal mientras dos tipos te picaneaban los huevos*” (56). El golpe definitivo lo da el vecino militar, quien cumpliendo labores de niñero se pasea frente a él sin que éste tenga la menor sospecha de que bajo ese uniforme camuflado y bigote falso se esconde la comandante Silvia, una montonera prófuga de la justicia que encuentra refugio en el corazón de un barrio militar.

Sumado a esto, el pasaje más relevante de la novela es cuando a los trece años, frente a uno de los mayores acontecimientos políticos de la década, un evento auténtico, *directo* y *completo* –la toma del Palacio de la Moneda por los militares pinochetistas–, el héroe del llanto no puede llorar, es incapaz de sentirse parte. Él, que está formado con las lecturas progresistas obligatorias de la época, no consigue derramar lágrima ante la imagen del Palacio en llamas: “sorprende a su amigo sentado en el borde de la cama, llorando sin consuelo frente a la pantalla del televisor (...) y siente una ola de envidia que le corta

literalmente el aliento (...). Envidia el llanto, desde luego, lo incontenible del llanto (...) pero lo que más envidia es lo cerca que su amigo está de las imágenes que lo hacen llorar” (83-84). Entrenado para cercenar lo falso de lo genuino, el héroe cae en la cuenta de que se ha circunscripto a la época como si ésta hubiera sido una ficción por entregas. La ha leído como se lee un autor favorito, con fervor, sí, pero con la distancia que la literatura instauro de antemano. Porque si hay un testimonio que se narra en *Historia del llanto* es el del encuentro entre su protagonista y la ficción. El niño rubio no para de consumir ficciones en toda la novela (8, 9, 11, 70, 71, 73, 74, 77), no sólo las que proveen los comics de Superman o la serie *Los invasores* sino –en un movimiento si se quiere puigiano– aquella que suministra la realidad, una deformada, intervenida, inventada, al punto de hacer pasar a los militares como extraterrestres o zombis (74)⁹⁹.

Si la miopía borgeana coordina el montaje a escala reducida de la época –esa *otra época* beneplácita, de clase media, sobre la que se sostuvo la última dictadura (Caviglia, 2006)–, la evasión de Toto hacia lo imaginario en *La traición...* proporciona el molde –la contraseña, *el secreto*– para que el niño rubio se repliegue ante lo real. Pues, así como el cine para Toto no es otra cosa que “una vía para evadirse del mundo de la pequeño-burguesía pueblerina” (Giordano, 2002:139), la lectura en esta novela –una infancia bibliófila que traza un puente, como si se tratara de una saga, con la infancia autofigurada de *La vida descalzo* (2006) (ver: 2.1)– cumple el rol de mantra. Por eso, cuando el contacto con lo real se torna inevitable y no hay abrigo que lo salve, el héroe “entra en la Náusea” (45), “es incapaz de

⁹⁹ “¿Cuánto tarda en darse cuenta de que en él es al revés, de que (...) primero está la ficción y después la realidad, pálida, lejanísima? (...) Él a la ficción la usa para mantener lo real a distancia, para interponer algo entre él y lo real, algo de otro orden, algo, si es posible, que sea en sí mismo otro orden. De ahí todo, o casi todo: leer antes incluso de saber leer, dibujar sin saber todavía cómo se maneja un lápiz, escribir ignorando el alfabeto. Todo sea por no estar cerca. (La precocidad, como más de una vez ha pensado sólo sería un dialecto de esta obsesión de lo mediato)” (2007:73).

moverse” (56), “larga la vomitada más portentosa que le haya tocado en su vida” (78). De ahí que el niño tenga fascinación por el “costado disfraz, el costado máscara” (65) de los demás personajes, y de ahí que la literatura de Pauls esté llena de profesionales de la *doble vida*: intrusos, enmascarados, estafadores, espías, farsantes, usurpadores. La consigna es clara: evitar que la experiencia se presente sola, sin el amparo de la mediación ficcional¹⁰⁰.

El pelo

Corren –“o más bien vuelan”– los años setenta y el héroe del pelo, el mismo de la entrega anterior pero ya con dieciséis años, renuncia –“como los miles y miles de hijos de la clase media y media alta abdican de la mañana a la noche de los tronos que les corresponden por nacimiento”– a la única cosa que le permite despuntar: el pelo lacio, rubio, largo hasta los hombros (2010:20-21). Conservar el pelo así supone quedarse con “el color burgués, el color cipayo por excelencia” (23). El afro, en cambio, es el signo de la militancia, “la unidad de pelo estrella”, “la verdadera moneda” de la época (23). Lo intenta, no se baña, no se toca, se cuida el pelo y sin embargo sólo alcanza un estado capilar indescifrable: “De un día para el otro se convierte al afro, a ese afro pobre, enclenque, por demás inconvincente, mucho más próximo al desvalimiento aturdido en el que despierta un pelo no del todo limpio tras una larga noche de cama que al aplomo orgulloso, la imagen de poder, la dignidad enhiesta que irradian cinco años antes (...) los Panteras Negras” (25). Como en la primera entrega de esta trilogía, el héroe fracasa en su intento por sintonizar con la época. La Mayúscula se le

¹⁰⁰ Cabe mencionar que *La traición* posee otros dos rasgos que bien pueden terminar de consolidar el binomio Pauls-Puig. Formulados por el propio Pauls en 1986, son: a) el régimen a contratiempo de Toto, que se niega a respetar “la cronología lineal y explícita” de la novela, lo que se traduce en la figuración de “un enfrentamiento entre dos lógicas, una lógica del crecimiento y una lógica de la detención” (1986:18-19); y b) la dimensión “interferida, mediada, antinatural” de la voz de Toto, que escapa “al fantasma de la *inmediatez*, y su código privilegiado: la transparencia” (Pauls, 1986:23).

escabulle, se le extravía por una puerta lateral que sólo conduce hacia la frivolidad capilar: “cortárselo mucho, poco, cortárselo rápido, dejárselo crecer, no cortárselo más, raparse, afeitarse la cabeza para siempre (...) Está condenado a ocuparse del pelo una y otra vez. Así, esclavo del pelo, quién sabe, hasta reventar” (9).

El gran relato de *Historia del pelo* es la del veterano de guerra, personaje accesorio que ingresa a la novela casi al final del texto para conectar, de forma *pormenorizada*, su historia personal con la política argentina, pero, sobre todo, a la novela con el pasado reciente mediante una peluca. Hijo de un militante caído en la selva misionera, refugiado desde niño con su madre en París, el veterano de guerra decide volver a Buenos Aires para dedicarse a lo mismo que en suelo francés: la venta de drogas al menudeo (2010:161). Una vez conocido en el ambiente que le toca en suerte dada su condición de repatriado político (un ecosistema social cargado de “velorios”, “fiestas militantes”, “mítines políticos”, mesas redondas en la Escuela de la Mecánica de la Armada, etc.), el veterano de guerra conoce a Celso, el peluquero paraguayo a domicilio del héroe del pelo. Se hacen amigos y convivientes. Una tarde el veterano de guerra le muestra la mayor herencia que le ha dejado su padre antes de morir: la peluca de Norma Arrostito, “la prótesis rubia con claritos que la militante montonera Norma Arrostito se calza en la cabeza como un guante una mañana de mayo de mil novecientos setenta para secuestrar (...) al general Aramburu, emblema máximo del enemigo militar y blanco número uno de la organización armada” (2010:185).

El dinero

El mismo héroe, ahora con once años, está junto a su padre en Río de Janeiro, quien “le anuncia que saldrá, solo, sin él, y que es muy posible que vuelva tarde” (2013:46). Él, atormentado luego de pasar tres veladas esperándolo, le pregunta a su madre, ya en Buenos

Aires, ¿en qué gastó el tiempo su padre esas tres noches: “«En el casino, mi querido». Más que decírselo, lo intercala en la carcajada musical que lanza cuando termina de escuchar su crónica de esas tres noches tétricas en el Gloria, en particular la frase, que él cita en estilo directo, *Un amigo me debe plata*, que ella encuentra de una comicidad irresistible” (53). El último capítulo de la trilogía, *Historia del dinero*, es una novela en donde la plata es trabajada desde el exceso, el despilfarro y la pérdida. Elementos todos que configuran a lo largo de la narración una mitología intimista de la clase media argentina que gasta, juega, pierde y vive alrededor del dinero. La novela comienza con una valija llena de plata que se pierde en el delta del Tigre al caer el helicóptero que la trasladaba. Este dinero negro, destinado a una fábrica de Zárate para confirmar una operación imprecisa (30), resulta un *Macguffin* del cual Pauls se sirve para inaugurar el tema del que se ocupa prácticamente toda la novela: la economía familiar. *Cuánto* gasta su padre en el taxi de capital a Villa Gesell, *cómo* hace para contar el dinero de esa forma, *dónde* lo guarda, *por qué* no puede acompañarlo en sus noches de casino en Río de Janeiro. El dinero lo es todo en esta historia, a partir de él se regula la intimidad de sus personajes, su conducta, su habla, el modo de relacionarse con las cosas del mundo. Ellos gastan, pagan, ahorran, cuentan, prestan, dicen el dinero y, sobre todo, lo pierden. *Historia del dinero* es, ante todo, un relato de la pérdida, la historia frívola de los mil modos de patinar, despilfarrar el dinero que se tiene. Un ejemplo de esto lo encontramos en *La Bestia*, la casa-monstruo que la madre del héroe decide construir en Punta del Este con la herencia de sus muertos. Una mansión de tamaño inconmensurable que durante diez años erosiona todo el capital de su dueña: primero como casa, luego como complejo de departamentos, después como inmobiliaria, más tarde como “clínica de bienestar general” y, por último, como sala de grabaciones orgiásticas (144). El agujero negro de *La Bestia* devora

todo aquello que toca, una casa-animal que se proclama como la gran metáfora del despilfarro neoliberal de la clase media argentina de esos años.

¿Qué permiten reconocer, y en todo caso comprender, estas escenas-incidente? La posición, claro está, inoportuna, incoherente, *sin cuajar*, del protagonista ante lo histórico. “Es simple: no ha sabido lo que había que saber. No ha sido contemporáneo. No es contemporáneo, no lo será nunca” (2007:124). Figurada gramaticalmente en el sinnúmero de “[...]” desperdigados por toda *Historia del llanto*¹⁰¹, esta impuntualidad ante su presente personal y contextual, esta desubicación cronológica que lo condena a llegar siempre “demasiado tarde” (123) a la comprensión de los acontecimientos de la época (una cualidad, como ya apuntamos, de raigambre borgeana), se alza en el universo paulsiano como un verdadero arte de la intelección a destiempo, como una distintiva afección que padece el héroe de esta trilogía sino, indefectiblemente, muchos de los personajes de sus novelas. De ahí que, frente a sus narices, el niño de *Historia del llanto* no se dé cuenta de que su niñero de la infancia, el vecino militar de Ortega y Gasset, es en realidad la comandante Silvia, una montonera travestida ahora cadáver en la tapa de *La causa peronista* (2007:123). O, segundo ejemplo, de allí que el héroe de *Historia del pelo* no se percate cuando Celso, su peluquero paraguayo a domicilio, le roba la peluca de cotillón de su esposa para intercambiarla por otra, la verdadera, la de la militante montonera Norma Arrostito (2010:185). Y de ahí que, por último, la madre del adulto de *Historia del dinero*, sin despertar sospecha alguna, guarde cada centavo que éste le presta durante años (2013:206)¹⁰².

¹⁰¹ Ver: 2007: 11, 15, 16, 18, 20, 32, 35, 42, 62, 66, 72, 80, 85, 88, 95, 100, 107.

¹⁰² “Abre de par en par las puertas del placar, deja que la luz del cuarto lo invada y, después de barrer en cuclillas las dos filas de zapatos, da con un paquetito escondido en un par de mocasines, y con otro aplastado bajo la suela de una sandalia, y con otro más que apretujan de mala manera dos botas de caña alta. Siempre es poco dinero, caja chica, y siempre cantidades diferentes, muy específicas, que parecen responder a alguna necesidad puntual: veinticinco pesos, cuarenta, treinta y dos, doscientos veinte, ciento diez. No es plata ahorrada. Es plata no gastada: plata originalmente destinada a pagar o saldar algo que a último momento quedó paralizada y

1.4.c En órbita

Esta voluntad de desafección ante los sentidos cristalizados de los '70 –voluntad que no hace sino ir a contrapelo de la sensibilidad temporal de nuestro tiempo, caracterizada, como vimos en 1.1, por una obsesión por el tiempo pasado (Huyssen, 2001:30)–, pone a la trilogía en la órbita de otros relatos de esos mismos años tales como *Ciencias morales* (2007) de Martín Kohan y *Los living* (2011) de Martín Caparros. Enmarcadas en un contexto posdictatorial, estas “ficciones de la pormenorización” (por llamarlas de algún modo), reelaboran la oblicuidad creada por Saer y Piglia al vehiculizar no ya una “crítica del presente” (Sarlo 1987) en tanto alegoría y metaforización de lo real, sino un interrogante acerca de la responsabilidad social de aquellos civiles de clase media que transitaron la década de los '70 desde la inercia del anonimato, un rol complejo, a la vez cómplice y neutral, que desde el consentimiento y la subyugación resultaron constituyentes y destinatarios últimos del aparato cívico-militar del Terrorismo de Estado (Caviglia, 2006).

Ciencias Morales narra la experiencia cotidiana de María Teresa, una preceptora joven cuyo rol radica en ocupar el primer eslabón de una larga y jerarquizada cadena destinada a preservar el orden y la rutina de todos los días. Tiene veinte años y todavía no termina el verano de 1982 cuando comienza a trabajar en el Colegio Nacional de Buenos Aires, una institución modelo cuya política educacional dictamina que sus muros funcionen como repelente de todo acontecimiento externo, a fin de preservar la disciplina y la concentración. Este carácter ahistórico de la enseñanza, que convierte al Colegio Nacional en una bóveda desértica en pleno centro porteño, responde a un proyecto «humanista» y elitista de la educación, cuyo propósito mayor es formar a futuras clases dirigentes del país.

demorada de este lado, en el invernadero al que su madre la confina y donde lleva viviendo esa vida estéril ¿desde hace cuánto tiempo? ¿Cuánto hace que su madre colecciona dinero?” (Pauls, 2013:206).

Ahora bien, por más aislamiento que proyecte la escuela, la mayúscula «Terrorismo de Estado» se cuele por las ranuras de los baños, el silencio de los claustros, la vestimenta de los alumnos y el aire alienante de los pasillos, configurando una atmósfera opresiva que condiciona la experiencia particular de la preceptora, un yo en apariencia inerte cuya tarea consiste en vigilar al cuerpo potencialmente delictivo del alumnado al igual que un vigilante de la torre central del *panóptico* de Bentham. A la pregunta sobre cómo narrar el horror *Ciencias Morales* parece sortear una respuesta a partir del trabajo con lo cotidiano: la novela es una indagación acerca de cómo se filtra esa atmósfera opresiva en la experiencia particular de los sujetos, los cuales, por lo general, pertenecen a esa zona gris de lo mediocre, “lo insulso” (Kohan 2007:88) y que precisamente por ello ponen en tela de juicio los alcances, implicancias y efectos de la obediencia debida. María Teresa, dentro de este marco, debe llevar a cabo “el punto justo”, “una mirada alerta, perfectamente atenta hasta el menor detalle” (16), capaz de pasar inadvertida en el lugar más proclive a la infracción: el baño de varones. Éste recinto, a diferencia del patio, claustros y pasillos, ámbitos todos execrados por la atmósfera alienante, resulta para María Teresa un “sótano del ello”: allí ese cuerpo sin educación comienza a seguir sus propias ideas y suprime los mecanismos opresivos para iniciarse sexualmente a través de la práctica voyerista. En el baño de varones el Terrorismo de Estado se hace agua, su clima opresor no logra domar las pulsiones de María Teresa, que se inicia sexualmente en ese “mundo con otras leyes” (79). Frente al orden, la normalidad y el hábito, ese cuerpo que no sabe lo que hacer con su deseo, se convierte en la interrupción, la excepción, el desorden y el desvío. El ojo educado al deber, a consecuencia de la constancia, empieza poco a poco a despojar la materia subversiva del cuerpo de los alumnos, convirtiéndolos ya no en potenciales criminales sino en objetos de su deseo. Las piernas y el perfume de Baragli, la nuca y el pelo enrulado de Valenzuela, el sonido de la orina al caer en

el ojo negro del inodoro, conducen a María Teresa a emprender un viaje exploratorio por una dimensión desconocida, subterránea. La escuela, de este modo, queda claramente parcelada en dos secciones: la infectada por el Terrorismo de Estado y la impermeable a tal Mayúscula. La primera funciona como un símil del terror en donde sus prácticas son reguladas según los protocolos de la obediencia debida; la segunda, en cambio, se erige como un búnker que se desempeña a la vez de refugio y depósito pulsional. Así y todo, esta aventura hedónica y evasiva lleva a María Teresa a su propia destrucción: el Señor Biasutto, Jefe de preceptores y vehículo del *modus operandi* del horror, sobrepasa la impenetrabilidad *ahistórica* del baño y la viola en una escena final que erige a la preceptora como alegoría del silencio de los derrotados. *Ciencias Morales* pormenoriza, de este modo, la Mayúscula «Terrorismo de Estado» a través de un punto de vista efebo y marginal cuyo cuerpo, luego de explorar el terreno de su propio deseo, se adentra de modo abrupto en la experiencia dictatorial gracias a la mano del Jefe de preceptores. Queda por plantear la pregunta por la figura de María Teresa en tanto civil de clase media que, por medio de sus prácticas cotidianas, contribuye al sostenimiento del aparato alienante: ¿cómo leer la conducta de esta preceptora sino como una alegoría de aquel sector de la clase media que, a través de la inercia, la frivolidad, el consentimiento y la complicidad, se vio inmiscuida en un proceso de naturalización de comportamientos y modos de pensar? *Ciencias Morales* a través de María Teresa construye un registro de lo cotidiano (lo íntimo, lo infraordinario) que permite responder a la pregunta acerca de cómo el saber cotidiano, la doxa, constituyó prácticas, movimientos y pensamientos en la experiencia de los sujetos en tiempos de dictadura¹⁰³.

¹⁰³ cabe señalar que la «Historia Argentina», en tanto material para la escritura, posee una presencia casi constante en el programa narrativo de Martín Kohan. Un recorrido de lectura por su obra da cuenta del vínculo casi insoluble que su proyecto literario pergeña con el discurso histórico. Esta línea interpretativa, que amerita un trabajo por separado, comienza con *El informe* (1997), continúa con *Los cautivos* (2000), sigue con *Dos*

Martín Caparrós, a diferencia de Pauls y Kohan, es el escritor que más directamente ha trabajado la historia reciente, no sólo en su programa de escritura sino también a nivel personal. En 1986 publica *No velas a tus muertos*, una primera novela con tintes autobiográficos en donde uno de sus personajes comparte con el autor la militancia en la UES-Montoneros. Trece años más tarde, junto a Eduardo Anguita, vuelve a la época de los '70 con *La voluntad. Historia de la militancia revolucionaria en Argentina* (1999), una escrupulosa recopilación de veinticinco testimonios en tres tomos que recupera el pasado militante de ciertos detenidos/desaparecidos con el objeto de redefinir y reconceptualizar su posición de víctimas. Por último, en 2008 publica *A quien corresponda*, novela que narra la historia de Carlos, un ex militante que pierde en la lucha armada a Estela, su mujer, y que treinta años más tarde emprende la búsqueda de saber qué fue lo que pasó con el cuerpo, una maniobra en donde cae culpable el cura Fiorello, presunto promotor del secuestro y tortura de Estela. Los tres textos, como se observa, se centran en la figura del militante, un actor directo e inmediato de la dictadura que poco tiene que ver con la estética de la pormenorización. En 2011, sin embargo, aparece *Los living*, un relato picaresco que comienza con la narración en primera persona del origen de Nito, un héroe ordinario cuya insignificancia ya está trazada el mismo día de su nacimiento, el 1 de Julio de 1974, día en que muere Perón¹⁰⁴.

veces junio (2002), *Museo de la Revolución* (2006), *Ciencias Morales* (2007) y finaliza con *Bahía Blanca* (2013). En todas ellas la historia nacional se filtra en la historia narrada, de forma directa (2002), de manera intertextual (2000), de modo oblicuo (1997; 2007; 2013); y, caso singular, de modo directo y oblicuo en simultáneo (2006). En la mayoría, a su vez, la economía del relato está regulada por un personaje ordinario, que roza lo mediocre y lo anónimo.

¹⁰⁴ Cuando nació llovía, y a nadie le importó. Aquel día, en verdad, a nadie le importaba nada, o eso decían: era un día en que convenía mostrar a quien quisiera verlo que a uno no le importaba nada más que la gran muerte del año, de la década, del siglo: esa mañana, mientras yo nacía, se murió Juan Perón, y a todos querían mostrar a quién sabe quién que nada más podía importarles (Caparrós, 2011:15)

Nito nace y al poco tiempo su padre muere. Él no llega a conocerlo y ya adolescente, a raíz de una pregunta formulada sin espesor en medio de una garita de colectivo –“¿Y no será un desaparecido, tu papá?” (199)– comienza para Nito una búsqueda identitaria, un rastillaje confuso, desordenado, cargado de malentendidos y una falsa especulación, la de imaginar a un padre prófugo, militante, que desaparece de un día para el otro dejándole como única herencia la gloria que recubre a todo héroe guerrillero. Sin embargo, nada, ni desaparecido, ni militante: su padre muere en un accidente absurdo –“yo estaba cambiando la radio del auto (...) un colectivo me cerró (...) y tuve que pegar un volantazo, medio de golpe, para no chocarlo (...) Y ahí nomás fue la cosa” (229)– y lo segrega a un destino ordinario, anónimo, al igual que María Teresa y al héroe de las *Historias*. Ciertamente, los tres héroes de la pormenorización comparten ciertos rasgos, como el desconocimiento, la ambigüedad, la desorientación y la apatía, características todas que hacen de su estancia en el mundo un período ambiguo, irreal, de duermevela. Y no obstante, Nito a partir de allí entabla una relación con los muertos, con los suyos y con los de todos. Si en *Historia del llanto* el niño sabe escuchar, en *Los Living* el personaje sabe hablar sobre la muerte: “Algunos saben jugar al fútbol, otros cantan, otros resuelven logaritmos; yo sé pensar la muerte” (314). *Los living* ensaya una disparatada trama existencialista que rodea el tema de la muerte con la pregunta “¿qué hacemos con nuestros muertos”, un recorrido hilarante que se inicia con las maquinaciones de un pastor brasilero que convence a Nito de predicar a ciertos hombres cómo va a ser su muerte, con la esperanza de que, una vez desesperados, acudan al templo en busca de consuelo espiritual. Esta tarea, que incrementa desorbitadamente el número de los fieles, desemboca en el emprendimiento “Los living”, un proyecto de embalsamamiento de los cuerpos fallecidos que los convierte en ornamentos para ser colocados en el living de todo hogar argentino: “¿Ustedes se imaginan la belleza? (...)”

una cosa es saber que cuando te mueras te queman y te tiran, y otra que (...) vas a estar ahí embalsamado, pimpante poderoso, querido por los tuyos” (418).

Las tres narrativas antedichas trabajan, en conclusión, la tensión literatura/dictadura militar pormenorizadamente, es decir, valiéndose de un procedimiento de descentramiento que reelabora lo mayúsculo a partir de una lente tangencial, que no interfiere el material narrado desde la inmediatez sino desde la oblicuidad, por medio de un héroe cotidiano, de clase media, que participa de los 70 como constituyente, reproductor y destinatario de las prácticas sociales y/o domésticas del sistema dictatorial, naturalizando sus relaciones de sentido, lógicas de poder e imaginario cultural. Es de este modo que el presente recorrido ensaya una nueva ruta de acceso a la historia reciente: por intermedio de un dispositivo de lectura que reúne, en una red simbólica, a tres producciones de posdictadura disímiles, las cuales convergen en el modo singular de narrar la década de los 70.

1.4.d El estímulo

Dicho esto, la pregunta que surge, y con fuerza, a propósito de esta singular búsqueda estética que sostiene de fondo la composición de las *Historias*, es ¿por qué ahora? ¿qué ocurre en los años previos a la publicación de *Historia del llanto* para que Pauls, un escritor reconocido – y regularmente amonestado– por su ahistoricismo (ver: 1.2.a; 1.3.b), resuelva escribir no una sino tres novelas alrededor del pasado reciente? ¿Cuál es el móvil que lo lleva a considerar su experiencia histórica –su infancia y adolescencia en los ‘70– un material lícito para la experimentación literaria? ¿Qué fertilidad encuentra ahora en el material histórico para que, a contrapelo de su política literaria sostenida hasta entonces, lo incorpore –y por partida triple– a su proceso creativo? Un primer antecedente de este proyecto lo encontramos en 2001, en el marco de una entrevista coordinada por Martín Kohan y Alejandra Laera para el

primer número de la revista *milpalabras*. Allí, conversando sobre la posibilidad de conciliar en el terreno de la propia escritura géneros hoy ya habituados a la porosidad como lo son el ensayo, la ficción y la autobiografía, Pauls introduce en el escenario público el primer antecedente de lo que hoy conocemos como las *Historias*:

estoy trabajando en el libro que pienso escribir para la beca Antorchas, que es una historia de la clandestinidad en la cultura argentina, que quiero que tenga la estructura móvil del Borges pero llevada al extremo, o sea que incorpore fotos, dibujos, materiales, que sea como un álbum, y que también sea, de algún modo, mi autobiografía de niño lector que en la década del 70 jamás pisó ninguna organización política pero esperaba con desesperación la salida de la *Causa peronista* en el kiosco (Pauls en Kohan y Laera, 2001:68).

Es de destacar lo poco que ha quedado de ese boceto original, las muchas alteraciones que hoy ostenta el objeto terminado (sin ir más lejos, la “estructura móvil” a la que hacen referencia las primeras líneas es más afín a la plantilla formal que años más tarde modelaría a *La vida descalzo* que aquella que terminaría de labrar las *Historias*). También es para subrayar, teniendo en cuenta la importancia que tiene la dimensión contractual en sus experimentaciones (ver 1.3.a), el hecho de que se mencione una beca. No obstante, hasta donde sabemos, Pauls no obtuvo la beca de la Fundación Antorchas; desconocemos, incluso, si es que finalmente se presentó. Y aún así, de haberla conseguido, poco serviría para explicar el insospechado interés de Pauls por el pasado reciente. Pues, yendo al caso, la relación contractual con Anagrama concertada a posteriori de *El pasado*, el saber que posee respaldo económico de una editorial para asumir un proyecto de largo aliento, podría explicar el número de las novelas (su inclinación por una trilogía), pero no así su tópico. Debe haber algo más que Pauls, por aquellos años, haya vislumbrado como una vía fértil para la experimentación. Algo que no se encuentra, creemos, en el campo de la literatura, o en el saber crítico de ella, sino en otro ámbito muy familiar y/o frecuentado por el autor: el cine.

En 2003 se estrena una película que tiene a Pauls como guionista colaborador: *Los Rubios* de Albertina Carri. El film, sin duda uno de los casos más célebres y comentados de la narrativa de la segunda generación de HIJOS, tiene como núcleo problemático –y a la vez traumático– la pérdida de los padres. El 24 de febrero de 1977, Ana María Caruso y Roberto Carri son secuestrados y ese mismo año asesinados. Ya adulta, la menor de sus tres hijas compone un documental que, además de relatar lo que –al decir de Teresa Basile– se constituye como la “pulsión fundamental” del género: la búsqueda de los padres; *Los rubios* narra la historia de otra búsqueda, menos pública y más personal: la identidad de su propia directora (Basile, 2016:143). Marcando un punto de inflexión en las convenciones hasta entonces estatuidas por el discurso de la *posmemoria*, Carri mitiga la dimensión política en pos de la construcción de un testimonio deliberadamente subjetivo (Sarlo, 2005:146; Basile, 2016:144). Pues, si bien es cierto que *Los rubios*, valiéndose de diferentes recursos y materiales, respeta, a primera vista, “el protocolo institucionalizado de la búsqueda y averiguación” de los padres; también lo es que dichas prácticas (a saber: recopilación de fotografías familiares, entrevistas a compañeros de militancia, recorridos por el barrio de su infancia interrogando a vecinos testigos, una visita al centro clandestino *Sheraton* en La Matanza y una prueba del ADN, entre otras), están “corroídas y deconstruidas” a través de ciertos mecanismos de desplazamiento (Basile, 2016:144). La elección de una actriz (Analía Couceyro) en el papel de Carri, la indiferencia ante los testimonios estrictamente políticos de los compañeros de sus padres, el uso de los muñecos *Playmobil* y la peluca rubia como recursos narrativos (un material que luego Pauls importaría, como vimos, para su *Historia del pelo*), así como la exhibición constante del artificio –el detrás de escena– del film, construyen, ciertamente, un testimonio decididamente a contrapelo tanto de los preceptos memorialistas y celebratorios de la primera generación (Basile, 2016:144). La clave, una de

ellas, está en la noción de verdad que maneja como supuesto el film. En el minuto '34 observamos a Couceyro sentada escribiendo lo que simula ser un diario. Su voz *en off* acompaña la escena compartiéndonos lo que allí va anotando: “La familia, cuando puede sortear el dolor de la ausencia, recuerda de una manera tal que papá y mamá se convierten en dos personas excepcionales”; y luego agrega: “Los amigos de mis padres estructuran el relato de forma tal que todo se convierte en un análisis político. Lo único que tengo es mi recuerdo difuso y contaminado por todas estas versiones. Creo que en cualquier intento de acercarme a la verdad voy a estar alejándome” (*Los rubios*, 2003).

En esta última línea transcripta, la idea de verdad como un hecho que se define ante todo por su cercanía y fidelidad (cualidades ambas que responden a una visión positivista de la Historia, ver: 0.1), queda desestimada en pos de la elucubración de otra: aquella que se fragua en la distancia fértil que la imaginación, la experiencia y/o la propia subjetividad instauran de antemano. El desdoblamiento identitario y espacial que organiza compositivamente *Los rubios* son muestra cabal de ello. El yo testimonial de Carri en tanto hija de desaparecidos queda, al ser representado por Couceyro, dislocado; asimismo, el centro clandestino *Sheraton*, en tanto campo de concentración queda, gracias a “El campito”, desvirtuado. En el minuto '56, la voz *en off* de Couceyro nos cuenta que el campo, destino rural donde Albertina y sus hermanas se mudan luego de perder contacto con sus padres, se asume para ella como “el lugar de la fantasía”, el espacio donde, con tan sólo cinco años, “comienza la memoria”. Por lo demás, la respuesta del INCAA a la petición de Carri por que la película sea declarada de interés (lo que hubiera facilitado su exhibición y comercialización), ilustra la política memorialista de la que *Los rubios* intenta rehuir. En el minuto '26, Couceyro lee:

En Buenos Aires, a los treinta días del mes de octubre del 2002, el Comité de preclasificación del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, decide no expedirse en esta instancia sobre el proyecto titulado *Los rubios*, por considerar insuficiente la presentación del guión. Las razones son las siguientes: creemos que este proyecto es valioso y pide en este sentido ser revisado con un mayor rigor documental. La historia, tal y como está formulada, plantea el conflicto de ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes. El reclamo de la protagonista por la ausencia de sus padres, si bien es el eje, requiere una búsqueda más exigente de testimonios propios, que se concretarían con la participación de los compañeros de sus padres, con afinidades y discrepancias (*Los rubios*, 2003)

Frente a la exigencia de rigor documental, anteponer la ficcionalización de la propia experiencia. Tal es, a nuestro entender, la decisión político-estética que impulsa a Pauls a emprender su trilogía de los '70. Al ver cómo Carri trasmuta en valor lo que el INCAA estima como un disvalor, al advertir cómo *Los rubios* propone una vía fructuosa para componer desde otro ángulo un testimonio generacional, uno menos coaccionado y más inventivo, Pauls, seducido por esta propuesta, decide encauzar su obra narrativa hacia la exploración de la experiencia histórica. Se trata, en palabras de Virginia Castro, “hacer memoria *con* la literatura”, de tornar la carencia de un pasado militante –*esa* orfandad que lo define generacionalmente– en una ventaja, un valor o posibilidad para producir ficción (Castro, 2015:12). Esta trilogía, la politización de lo trivial que a manos del llanto, el pelo y el dinero emprende, atestigua lo mucho que la experiencia histórica se atreve a revelar si se la interpela extemporáneamente; si se decide renunciar a las promesas del «hic et nunc» –*esa* visión que, con afán historicista, celebra estar en el lugar y momento indicado–, y se opta por sacarle provecho al intervalo que funda el ejercicio de la retrospección. Sergio Chefjec, en el primer párrafo de “Mirada retrospectiva” (1988), texto breve que escribe para un dossier dedicado precisamente al tema la generación ausente, define muy bien este beneficio:

Como es sabido, el tiempo otorga una distancia que es a un tiempo específica y difusa; el objeto de la mirada se encuentra al final de un camino mental –temporal– que lo

destaca y lo circunda. Evasivo, ese objeto se presenta con la arbitrariedad propia de los recuerdos y con la simple constancia de su exigencia histórica. Disculpados entonces de la privada ambigüedad del método, nos queda sólo usufructuar sus ventajas y entender como inevitables sus desventajas (1988:8).

Sin epigonismos o padres con quien cometer parricidio, sin una herencia discursiva de la cual hacerse cargo, quizás, en el fondo, el proyecto de Pauls consista en eso: en usufructuar las ventajas de la mirada retrospectiva, del tiempo sin tiempo que te provee el posicionarte anacrónicamente frente a la Historia.

SEGUNDA PARTE: VIDA DE LECTOR

De la mano de Boris Groys (2014), en los párrafos finales de la Introducción formalizamos una premisa que, en vistas de la empresa que sigue (estudiar el *dandismo paulsiano*), se vuelve necesario retomar para concederle un lugar central. Ésta afirma: el diseño de sí, antes que una decisión egotista estrictamente individual, antes que un asunto fortuito inscripto en el orden de la contingencia, se asume en la actualidad como una responsabilidad –una obligación– ética y estética a escala generalizada. Si en una época pasada, sostiene Groys, “la gente estaba interesada en cómo aparecían sus almas frente a Dios”, hoy, luego del desplome del relato cristiano a manos del aforismo nietzscheano, la sociedad toda está preocupada en cómo aparece su cuerpo en la esfera de lo público (33). Y esto es así porque, ante todo, la praxis de la manifestación del Yo –el *darse a ver* frente a un otro observador y evaluador– se ha convertido, vertiginosamente desde finales del siglo XX hacia acá, “en una cuestión a la que ya nadie puede escapar” (33). Las consabidas transformaciones que, en materia comunicativa, mediática y tecnológica vienen revolucionando desde hace décadas las formas tradicionales de interacción humana, han logrado, afirma Groys, que la totalidad del espacio social devenga “un espacio de exhibición (...) en el que los individuos aparecen

como artistas y como obras de arte autoproducidas” (31). En efecto, internet, la televisión, las nuevas tecnologías y el habitus cada vez más naturalizado de las redes sociales –entre otras plataformas de exhibicionismo yoico¹⁰⁵–, componen, sentencia Groys, “un mundo de diseño total” (31). Por esta razón, prosigue, ya no se admite una posición puramente contemplativa y exterior, que observa “desde un refugio” aparentemente desligado e inmune “el juego de simulacros” de la sociedad (32). En un mundo que ha sufrido, a paso acelerado, la conversión de lo analógico a lo digital (lo físico a lo mecánico, lo real a lo virtual); un mundo donde la imagen –ocupando la vacante dejada por Dios– tiene como propósito mayor constatar y hacer viable un sentido de la existencia (modelando la producción, definiendo el consumo, estetizando todo a su paso: política, religión, mercado); el ciudadano contemporáneo, concluye Groys, no tiene otra opción que asumir la responsabilidad de su propia apariencia.

El mundo de los artistas y de los escritores, el del arte y la literatura en un sentido amplio, no es, por supuesto, una excepción. Así lo entiende Martín Kohan, quien en “Desfiguraciones” (2015) –conferencia inaugural de la séptima edición del Festival del FILBA– explica este pasaje de lo eventual a lo habitual en materia de figuración personal a partir de la ilustración de un caso: la participación de Manuel Mujica Láinez, en 1977, de la fotografía colectiva de la revista *Gente*. Si este episodio, en lo que respecta a la serie de sucesos mediáticos que componen la vida pública del escritor, se asume en 1977 como un “verdadero acontecimiento” (en la medida en que, si de ganar notoriedad se trata, es precisamente una revista dedicada a los personajes del espectáculo y la farándula quien le

¹⁰⁵ Podríamos mencionar aquí, actualizando los ejemplos proveídos por Groys, algunas prácticas que, precipitadas por el contexto de pandemia por Covid-19, han hecho de la imagen su herramienta principal: el trabajo remoto, el fenómeno del *streaming*, el sistema de videollamadas y/o reuniones virtuales.

concede –junto a Vilas, Porcel, Labruna, Migré– el título de *personalidad del año*); hoy, distingue Kohan, “algo tan de excepción como que pase un remis por Miraflores para ser llevado a integrar la foto del año de la revista *Gente*, se ha vuelto un asunto tan del día a día como actualizarse una página, llevar adelante un blog, twittear, tener Facebook, mostrarse en Instagram” (2015). Los nuevos soportes, continúa, “han aportado otra dimensión, impensada hasta hace poco, para exponer y para exponerse” (2015). De allí que, agrega, una afirmación como la de Josefina Ludmer hecha en el albor del año 2000 adquiera hoy una inusitada vigencia. Promediando la mitad de su *Aquí América Latina*, y a propósito del incipiente e “irreversible” estatuto heterónimo que viene ganando el mercado literario argentino, Ludmer postula: “En este proceso de desnacionalización [de las grandes editoriales argentinas], los escritores empiezan a verse más en imagen y se van transformando en personajes mediáticos” (2010:88). Si Groys, examinando el surgimiento del diseño moderno en contraposición a las artes aplicadas, plantea un cambio de paradigma respecto de la dimensión ética de nuestra propia imagen (el alma hoy está en “el ropaje del cuerpo, en nuestra apariencia social, política y estética”) (2014:23); Ludmer hace lo propio en relación con la imagen del autor: si el libro, desde finales del siglo XX, se asume como “una mercancía más dentro de la industria de la lengua”, el semblante de los escritores acompaña este proceso de distribución, circulación y promoción de los libros mediatizando su rostro en la arena de lo público (2010:87). Asimismo, en este marco habría que incluir también la tendencia que identifica Alberto Giordano en el terreno de la literatura argentina actual: *un giro autobiográfico*, signado tanto por la proliferación de publicaciones de escrituras íntimas (diarios, cartas, confesiones), así como de *performances* confesionales, autoficciones y/o experimentos intimistas con géneros que tradicionalmente han sabido diferenciar las fronteras entre literatura y “vida real”

(relatos, poemas, ensayos críticos) (Giordano, 2008:13) (volveremos en 2.2 sobre este texto)¹⁰⁶.

En tal sentido, frente a este escenario triplemente delimitado y/o condicionado para el autopoicionamiento de los artistas y escritores (antes que ser hacedores de imágenes y personajes, son ahora ellos mismos, mediante la recurrencia de prácticas autofigurativas, los que se vuelven imagen y personaje), preguntemos: ¿qué significa, o qué implica, mejor dicho, sostener que un proyecto literario como el de Pauls se afirma en una ética de raigambre dandi? Si no hay más que imagen, si tomarse a sí mismo como objeto de elaboración ha dejado de ser, gracias a la sociedad del espectáculo y el mercado, patrimonio exclusivo de la praxis dandi para pasar a formar parte de una responsabilidad generalizada; y si, en último término, “contar tiende a consistir cada vez más en contarse y decir tiende a consistir cada vez más a decirse” (Kohan, 2015); ¿de qué modo, volvamos a preguntar, Pauls construye *la diferencia* que lo hace despuntar en tanto dandi? ¿Según qué herramientas o recursos su figura y su escritura consiguen producir *originalidad*, es decir, dar con aquello que Barbey, Balzac y Baudelaire señalan como la piedra angular del fenómeno, su fundamento y regla de oro? (Carassus, 1971:9).

Es cierto que, si de localizar rasgos dandis en Pauls se trata, podemos usufructuar las cuatro perspectivas de enfoque que María Dorronsoro confecciona para reconocer y delinear la naturaleza dandi de tal o cual literatura (2000:181). Cuatro categorías de análisis que la narrativa de Pauls, sin forzar la comprensión crítica, las cubre todas:

¹⁰⁶ Cabe precisar que, además de *El giro autobiográfico* de Giordano, en las últimas décadas se ha escrito una copiosa serie de textos críticos sobre el tema de las literaturas del yo, las estrategias de autofiguración y la tríada que articula lo íntimo, lo público y lo privado. Una tendencia que, según el caso, ha tomado diferentes nombres: *el giro subjetivo* (Beatriz Sarlo, 2005), *la era de la intimidad* (Nora Catelli, 2007), *la imaginación intimista* (Daniel Link, 2007), entre otros.

a) *Artistas con un estilo que puede considerarse dandístico*: en 1.3.b, a propósito de la extensión que comienza a desplegar la escritura paulsiana en *El pasado*, vimos cómo su frase era acusada de “fraseología, preciosismo, abusos adjetivos, devoción sintáctica”, como si Pauls, afirma Avaro, “fuera en principios del siglo XXI, un dandy de principios del XX” (2008:75).

b) *Escritores creadores de dandis en la ficción*: como si narrar para Pauls fuera el intento de volver imagen la siguiente pregunta: “¿Qué es un dandi inglés? Un joven que ha aprendido a prescindir del mundo entero” (Pauls, 2013a:18), en 1.3 recorrimos una serie de escenas esparcidas en su novelística que figuran esta experiencia de retiro del mundo; escapismo que, como precisamos en 1.3.d, figura la experiencia feliz que se forja entre libro y lector.

c) *Artistas que han escrito sobre el fenómeno del dandismo*: Pauls, se sabe, prologa *El gran libro del dandismo*, compilación que reúne los textos de “les trois b théoriciens” responsables que el dandismo brummelliano se intelectualice y universalice: Barbey, Balzac y Baudelaire¹⁰⁷. Pero también, al interior de su producción crítica, se ha detenido a explorar el singular dandismo que obran otros escritores argentinos, como el dandismo «afable» de Mansilla frente a los ranqueles, inherente a su condición de *gentleman*; el dandismo «camp» de Manuel Puig, a favor de la vulgaridad y lo artificioso; el dandismo «abyecto», revulsivo, de Osvaldo Lamborghini, que descalabra todo lo que cae bajo el gobierno de su escritura; y, por último, el dandismo «maldito» o punk que rodea coralmente al personaje Fogwill. Los dandis recién enumerados son todos objeto de una ceremonia

¹⁰⁷ A saber: *Traité de la vie élégante* (Balzac, 1830), *Du dandysme et de Georges Brummell* (Barbey d’Aurevilly, 1845) y *Le peintre de la vie moderne* (Baudelaire, 1863). La traducción es de Jorge Salvetti y Luciana Bata (Mardulce, 2013).

análoga, un rito de bautismo colectivo que consiste en encomiar *el* elemento –gesto, pose o procedimiento– que los convierte en escrituras excepcionales, disidentes, marginales (ver 2.3)¹⁰⁸.

d) *Artistas que pueden ser considerados dandis por su peripecia personal*: en 1.2.a contemplamos cómo el ahistoricismo, elitismo y oportunismo de *Babel* les vale a sus integrantes ser considerados despreciativamente “dandis”. Un último punto, conectado inmediatamente con lo que venimos hilvanando, podríamos agregar para terminar de sintonizar la persona Pauls con el dandismo: la *imagen* de escritor que proyecta en la escena pública. Ya sea por el cuantioso número de entrevistas televisivas que concede periódicamente, por haber conducido durante años un programa de cine independiente (*Primer plano I.sat*), por haber actuado en varias películas, o por pertenecer, entre otras razones, a un clan familiar dedicado al mundo de la actuación y la televisión (su padre fue productor y actor, al igual que sus tres hermanos, Ana, Gastón y Nicolás, y su hija, Rita), su figura posee un alto grado de reconocimiento y visibilidad en la escena cultural y social argentina¹⁰⁹. Podríamos afirmar que es ahí, en el tono con el que lee y habla (una oralidad a la vez poética y exacta, cargada de erudición, guiada por un movimiento pendular de la cabeza, como si el aire fuera la hoja en blanco y su rostro la brocha para pincelarla), en la

¹⁰⁸ . Así, “Mansilla es un personaje novelesco y espectacular”, “es ante todo una *presencia*”, cuyas performances –forjadas sobre la base de un “repertorio de poses de comediante” y “recursos histriónicos de su arsenal dandy”– impugnan “la lógica de Estado a cuyo servicio declaran ponerse” (1982:7-10). Lamborghini, el “maldito mito” de Osvaldo Lamborghini, es –gracias a la aparición póstuma de sus *Novelas y cuentos* (1988)– “la última literatura-límite de la literatura argentina”, la prueba contundente de “una soberanía literaria brutal” asentada en “el despliegue encarnizado de un programa: *hacer sonar la lengua*” (1989:5; 2003c). Rodolfo Fogwill, quien supo tener “una relación paternal” con Pauls –“paterno-perversa, digamos”–, interpreta “la figura del revolucionario primitivo: alguien cuya misión esencial es darlo vuelta todo, poner de cabeza lo que está de pie, adentro lo que está afuera, al revés lo que está derecho” (Pauls, 2012a:114; Zunini, 2014:16). Manuel Puig se instituye –por su “banalidad esencial”, por “el grado cero de importancia” que comporta la charla en sus ficciones, por proponer “una forma de vida que corrompe las clasificaciones, los juicios, las tablas de valor”– en “un escritor escandalosamente anómalo para la institución literaria argentina” (Pauls, 2012a:54-57).

¹⁰⁹ Las películas son: *La era del ñandú* (1987), *Sinfin* (1988), *El censor* (1995); *Vidas privadas* (2001), *Medianeras* (2011); *La vida nueva* (2011) y *Cassandra* (2012).

forma en que se sienta (basta sólo ver cualquier presentación de *Primer plano I.sat* para reconocer la inconfundible pose paulsiana: piernas cruzadas, manos juntas sobre la rodilla y mentón alzado; allí radica toda su elegancia, en la forma moderada de ocupar lugar en el espacio) y en la apariencia que proyecta (un estilo juvenil en la vestimenta que contrasta con el porte maduro de sus facciones), donde se construye, en tanto operación de autoestetización, una imagen sofisticadamente dandi de él¹¹⁰.

Ahora bien, estas cualidades, si bien contribuyen valiosamente a perfilar una reflexión integral acerca de las superficies (estilo, ficción, crítica, imagen de escritor) donde el dandismo paulsiano *actúa*, resultan insuficientes para dar cuenta con precisión de cómo Pauls –según qué decisión ética y estética fundamental– edifica su performance de individuación. Pues, si tal y como afirma Mónica Bernabé, “no hay un único modo de ser y parecer dandy” (2006:26), ¿cuál es, preguntemos una vez más, la vía adoptada por este escritor para componer *ese* modo de ser y parecer que lo define, en el terreno de la literatura argentina contemporánea, como dandi? No es, anticipemos, la misma ruta que toman algunos de los escritores argentinos arriba comentados por el propio Pauls, esta es: un dandismo consolidado alrededor de una fuerte figura de autor. Si en Mansilla, Fogwill y Lamborghini lo personal-biográfico resulta decisivo en la configuración de su *diferencia* dandi –al punto de alcanzar en más de uno el rango de mito–, en Pauls tanto su peripecia personal como su pose autoral –esa que, entre lo hípster y lo snob, se exhibe como una marca de sofisticación y elegancia–, es, como ya lo constatamos, un elemento más dentro del conjunto. Habrá que indagar en algo más que su porte físico, la prosodia de su habla, sus rostros retratados por Alejandra López,

¹¹⁰ Tres curiosidades sirven como ejemplo de lo recién apuntado: a) en marzo de 2010 fue tapa de la revista *Los inrockuptibles*; b) en 2015 hizo de modelo para la campaña “Arts & Crafts” de la marca de ropa *Félix*, un contenido que el diario *Perfil* denominó “marketing intelectual”; y c) en febrero de 2017 volvió a ser tapa de una revista, esta vez de *La Nación*.

su portfolio de consumo nerd en Instagram, o el recuadro pixelado de alguna de las tantas entrevistas que, en ocasión de la publicación de su última novela, *La mitad fantasma*, concedió por Zoom desde su residencia en Berlín. Algo que no se encuentra, aclaremos, fuera del radio de la noción de *autor*, ese concepto que, al interior del discurso de la teoría (incluso al interior del pensamiento de un solo teórico literario: Roland Barthes), sufriría –como bien lo ilustra el título del libro de Marcelo Topuzian (2014)–, la muerte en los sesenta y la resurrección apenas siete años más tarde¹¹¹. Algo que Julio Premat, digámoslo de una vez, llama *personaje de autor*.

En *Héroes sin atributos* (2009), libro que explora los modos en que algunos escritores modernos del canon nacional construyen *en los textos* sus figuras de autor (Macedonio, Borges, Di Benedetto, Lamborghini, Saer, Piglia y Aira), Premat discrimina dos dimensiones de análisis desde las cuales es posible pensar la figuración autoral. Hay, por un lado, una *ficción de suceder*, orquestada alrededor de la vida del propio escritor. Cimentada en “en el plano tradicional y conocido de los medios culturales, académicos y editoriales”, esta narrativa supone la construcción de un yo público devenido en leyenda (Premat, 2009:15). Por mencionar un caso ejemplar, junto a la obra de Macedonio Fernández convive una figura “preexistente, autónoma y poderosa”, un mito que –producto de una ficción al mismo tiempo crítica y autofigurativa– pinta al escritor como un “marginal extravagante, el destructor de todo sentido y de toda tradición, el precursor de procedimientos (...), el pensador metafísico, el viudo inconsolable, el incansable humorista, el escritor de lo efímero (de los manuscritos perdidos o quemados, de una oralidad fugaz), el Sócrates, el genio que tuvimos y perdimos” (34). Y a su vez, acompañando y fortaleciendo esta ficción de suceder,

¹¹¹ Nos referimos al consabido derrotero que va de “La muerte del autor” (1968) a *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975).

hay otra, celebrada en la propia obra: una *ficción de ser* o de personaje, encargada de inventar “al responsable de lo que se lee” (15). En efecto, circunscribiéndose a la esfera de la metaliteratura, Premat advierte que, junto a la invención de una figura de autor, puede rastrearse en los autores analizados una “segunda dimensión ficticia” que en cierta medida “engloba y completa” a la primera: “la construcción de un personaje” (11)¹¹². *Construirse*, en este sentido, adquiere en esta lógica de pensamiento una acepción precisa: además de instituirse como una búsqueda de prestigio, una forma singular de “justificar y pensar” un proyecto literario, una vía particular de emplazarse y/o participar de la tradición, darse a conocer –*darse a leer*– en tanto que personaje, supone –parafraseando a Premat– forjarse una identidad, una singularidad, una diferencia en el sentido dandi del término (11). Implica ser escritor de *una* manera y no otra.

¿Cuál es, interroguémonos ahora, el personaje de autor que Pauls modela internamente en sus textos críticos y autobiográficos? ¿Qué atributos posee este héroe? ¿De qué manera, por intermedio de qué escenas, correspondencias, filiaciones, desmarques, Pauls

¹¹² Lo peculiar del corpus seleccionado por Premat, agreguemos entre paréntesis, es que esta operación de autofiguración textual está marcada por “una representación “contradictoria” y hasta “oximorónica”: a contrapelo de la modalidad de *ser escritor* que inaugura Leopoldo Lugones (una cuya estrategia consiste en sopesar, sobre una obra más bien exigua, el mito del “Gran Escritor que el país necesita”, un escritor a la vez “todopoderoso”, “mesiánico” y “omnívoro” que se apropia de “todo el idioma, de todos los géneros, de todo el saber”), la vía adoptada por estos escritores modernos es la de afirmar su literatura a partir de la *negación* de su figura de autor (2009:19). Las autorrepresentaciones de estos escritores, afirma Premat, son las de unos “sujetos ausentes, impotentes, que se ignoran a sí mismos”, que se desdibujan, se borronean y anulan (22). Ser un gran escritor, dice Premat parafraseando a Saer, “es no ser nada o nadie”: Macedonio como el escritor que no escribe, el escritor de la novela futura, el que “se automutila” (el nombre, la palabra, los lectores) en un gesto de hipocondría autoral; Borges, “el escritor de la reescritura, de una originalidad hecha de repetición”, el que reescribe clásicos pensando que, como todos son nadie, todos pueden serlo todo, incluso “ser Homero o ser Shakespeare”; Di Benedetto, el escritor de la “impotencia”, el “hombre que escribe el ruido y desea el silencio, que escribe buscando la anulación de la propia palabra”; Lamborghini, “escritor del goce, de lo no escribible, de una destrucción utópica del lenguaje en la cloaca pulsional y, también, el nuevo mito del escritor maldito”; Saer, “el escritor borrado, sin imagen ni biografía, que delimita una presencia fuerte a través de la construcción ambivalente de un lugar y de una compleja gama de personajes de escritor”; Piglia, “el investigador detectivesco, delincuente demente, máquina de escribir o lector de la cultura universal, que presenta su relación con la literatura como una apropiación ilícita, una despersonalización radical o un borrado de la identidad del hombre que escribe” (29; 56; 79; 118; 170).

compone su ficción de autor? Anticipando lo que es motivo de desarrollo de esta Segunda Parte, digamos que los múltiples personajes que habitan estas performances narrativas de autofiguración¹¹³ (el alumno ejemplar, el *enfant terrible*, el cinéfilo, el idiota, el ajedrecista, el estructuralista, el nieto, el bibliófilo), sin importar su franja etaria (hay un niño, un adolescente y un adulto Pauls), ni tampoco el género o ámbito de actuación (hay un Pauls íntimo, un Pauls diarista, un Pauls crítico), todos, subrayemos, están cortados por una misma tijera barthesiana: *lo intempestivo*. Si el teórico francés, como precisamos en la Introducción, se dedica a cancelar su propio presente en pos de inaugurar una vía fértil para la elucubración de su pensamiento teórico (toca el piano y pinta acuarelas en pleno Mayo francés, resucita al autor cuando la moda teórica posestructuralista lo quiere silenciado, habla del amor en un momento en que la liberación sexual está en el aire, invita a pensar desde lo imaginario cuando el significante gana la partida en la agenda teórica, y así); Pauls, los personajes textuales que contribuyen a afianzar su figura de autor, hacen lo propio al leer, mirar películas, comentar libros, dar su parecer sobre las cosas del mundo. En una palabra: enseñan una *actitud*, un ethos de retrainamiento respecto de los fulgores de lo actual. El resultado es una estetización de sí organizada alrededor de una sensibilidad temporal anti-presentista, que sólo tiene ojos para lo que acontece fuera del tiempo que se manifiesta como adecuado o conveniente.

¹¹³ Hagamos, teniendo en mente lo que sigue, la siguiente salvedad. Toda vez que en el curso de esta Segunda Parte se refiera a la noción de *autofiguración*, se estará haciendo subrepticamente referencia a lo formulado por Silvia Molloy (1996:19). Tal y como afirma Giordano, “desde que Sylvia Molloy lo impuso en el campo de la crítica latinoamericana, el sentido del concepto de autofiguración casi no requiere explicaciones. Como se sabe, mientras rememoran o registran el paso de sus vidas, los escritores figuran, a través de múltiples recursos y estrategias retóricas, imágenes de sí mismos por las que esperan ser reconocidos (estos procesos movilizan representaciones que conciernen tanto a la esfera pública –las llamadas “imágenes de escritor”, por ejemplo– como a la esfera privada –figuraciones familiares, amorosas, de género). Las estrategias autofigurativas son al mismo tiempo inter y transubjetivas: los escritores se autorepresentan para otros, desde Otros, es decir, según las posibilidades de cada época, conforme a los imaginarios sociales que definen en cada momento lo que es aceptable o deseable en términos de intersubjetividad” (Giordano, 2013:3).

Darse a ver como intempestivo, fabricar, en el corazón de su producción ensayística, un modo de presencia que actúe la política temporal que vertebra su proyecto literario. ¿Por qué Pauls pondría el conjunto de su pensamiento crítico al servicio de una ficción de autor que emule lo que ya hace, *lo que ya es*, en el terreno de la narrativa? Silvia Molloy, en su célebre ensayo acerca de la pose decadentista, define una política de la pose que, como bien observa Martín Kohan, “aunque inscripta en el modernismo de finales del siglo XIX, conserva su potencia conceptual y no deja de iluminar nuestro presente” (Kohan, 2015). Allí, en su intento por esbozar una lectura de la pose a contramarcha de la cristalizada por la época (una que, desdeñándola de “frívola” y caricaturesca, concibe a la pose como una mera “etapa pasajera”, previa al modernismo “de veras”); Molloy, decíamos, se detiene a refutar, casi al final del artículo, una afirmación del positivista José Ingenieros: “Para Ingenieros –afirma– no se puede simular (posar) ser lo que se es: la pose necesariamente miente (Molloy, 2012:42-49). Acto seguido, para contrarrestar esta aseveración, Molloy recupera un pasaje del libro de Ingenieros, *La simulación en la lucha por la vida*, en el que, entre la serie de ejemplos que enumera para ilustrar su hipótesis, asegura que el maricón simula su afeminamiento. “Si no me equivoco –alega Molloy– el último ejemplo rompe notablemente con el esquema de simulación fraudulenta: el maricón no simula ser lo que no es (como el astuto especulador que simula ser honesto) sino, podría decirse, *lo que es*. La simulación, la pose, parecería reforzar en lugar de reemplazar con el signo opuesto” (50). El amaneramiento, la visibilización de la no-masculinidad como pose, funcionaría, por lo dicho, en un mismo sentido que la pose de los escritores cuando posan de escritores, es decir: reafirmar lo que ya se es. La pose, desde esta perspectiva, no sería pues una mentira, una falsedad, el lado b de la verdad; sería, por el contrario, una nueva manera de hacer realidad –a través de gestos, actitudes, imposturas, *personajes*– dicha verdad. Tal es, volviendo al principio de la

argumentación, lo que el *poseur* Pauls busca al transferir el anacronismo de su ficción a los personajes responsables por velar por él: no sólo que completen y engloben su figura de autor (hipótesis de Premat), sino también que consoliden el estatuto a contratiempo –la verdad estética– que funda su literatura (hipótesis de Molloy).

Volverse personaje para estetizar el tiempo de su ficción, posar como anacrónico para que lo vivencial adquiriera la textualidad necesaria para formar parte de su obra: he aquí la política, la fórmula dramática que rige la actitud dandi paulsiana. Biografismo y textualismo confluyen, así, en una misma economía a la hora de pensar la vida y la obra de este escritor. Una solidaridad entre literatura y vida que, bien mirada, permite sintetizarse inmejorablemente en la frase-máxima que el propio Pauls compone al analizar los modos de estetización de la existencia de tres escritores colegas contemporáneos: “eso que llamamos vida”, dice, “no es sino *la continuación de la obra por otros medios*” (2012a:173)¹¹⁴. Del mismo modo que Mario Bellatin, que escribe –monta– una reseña sobre una novela inédita de Kawabata sirviéndose de las afirmaciones que otros escritores y críticos hacen no del escritor japonés sino de él mismo¹¹⁵; de igual manera que César Aira, que al mismo tiempo que escribe mucho –“promedio de cuatro libros por año”–, escribe por todas partes (“corporaciones de la edición, empresas transnacionales, sellos de vieja estirpe nacional, editoriales independientes, casas de provincia especializadas en ediciones de autor”, etc.) (2012a:168); y, por último, de forma semejante que Héctor Libertella, el cual, a través de un relato de la infancia (la vez que escribe y edita sus dos primeras novelas-objeto) construye

¹¹⁴ La cursiva es nuestra.

¹¹⁵ “No hay en todo el ensayo del escritor mexicano una sola palabra que hable del escritor japonés, y no hay una sola palabra de la que se pueda decir de buena fue que sea de la autoría del mexicano” (Pauls, 2012a:167).

su ficción del origen como escritor-editor¹¹⁶; Pauls, decíamos, análogamente a estos tres episodios de vida previamente orquestados en la escritura, se vale de un puñado de escenas autobiográficas para seguir ejerciendo, por otros cauces, una estética. El secreto, en el fondo, de este *modus operandi*, se halla en el singular modo en que se piensa la vida en relación con la literatura: no ya como algo exterior que “origina, ilumina o ratifica” una obra, tampoco como algo accesorio de lo que bien puede prescindirse por carecer de valor o significancia literaria (173). Consiste, por el contrario, en entenderla como “*parte* de una práctica artística que estamos acostumbrados a ver desplegarse por medios institucionales textuales (textos libros, escritos)”;

parte que, precisa Pauls, pondría en funcionamiento la obra desde una vertiente de índole “existencial”, según gestos, conductas, intervenciones, actitudes (173).

Así concebido, el nexo entre literatura y vida se convierte en un espacio conceptual ambivalente, poco claro para quien desea delimitar con exactitud dónde empieza la vida dónde termina la obra, qué es lo importante y qué es lo supletorio, cuándo comienza la manifestación del Yo y cuándo acontece ese “corpus definido, orgánico, dotado de una cierta unidad y susceptible de ser leído ‘en sí mismo’, que llamamos obra” (172). Esto explica, por un lado, por qué Pauls le otorga la misma dignidad crítica al yo de estos escritores que a sus narrativas, y por qué estas existencias estetizadas son aquí leídas como performances del dandismo contemporáneo (183). El “dandismo catatónico” de César Aira, “los shows súbitos” de Mario Bellatin y “las aventuras bulímicas” de Libertella son leídas, en efecto, como “operaciones de arte de actitud”, como un *arte de vivir en arte* (179). El pasaje sobre

¹¹⁶ “Mis amigos de la escuela primaria fueron mis primeros lectores. Nunca en mi vida tuve lectores tan puros: pocos habían leído un libro completo, así que el mío era casi el primer libro del mundo” (Libertella en Pauls, 2012a:170).

Aira, autor cuya obra se erige como la mejor versión –el *súmmum*– de lo que para Pauls significa tener hoy, en literatura, *actitud*, es ejemplar al respecto:

Cuando Aira inunda el mercado de libros, libritos, infralibritos; cuando multiplica y diversifica su producción hasta el delirio; cuando sus novelitas cambian de sello editor como él de camisa y desaparecen y reaparecen reagrupadas de a dos o de a tres con nuevos títulos, lo que hace es algo más que desorientar al agente literario que lleva sus asuntos –que por otro lado también es más de uno– y mucho más que entretener a sus aprendices de biógrafos. Lo que hace es enunciar un *statement* estético –político que no se deja formular en el idioma del texto, ni del discurso periodístico, ni siquiera del manifiesto, sino en el de la *actitud*, eso que los filósofos cínicos y las estrellas del rock nunca tuvieron dificultades de entender y apreciar y que la literatura, en cambio, sólo acepta incorporar a regañadientes, al precio de reducirlo a la categoría menor de una anécdota o al registro de cierto pintoresquismo personal. La actitud implica una cierta estetización de sí (Aira escritor loco que vomita sin parar) y del mundo (el mercado no da abasto, hay tantos libros de Aira que en cualquier momento revienta), una puesta en forma y una ritualización de lo cotidiano (Aira escribe poco pero corto, tan poco y tan corto que no queda lugar en las librerías para libros que no sean los suyos). En otras palabras, una serie de gestos que objetivan una manera artística de estar presente, corporizarse, intervenir “en persona” –como el estilo interviene en el lenguaje– en ese soporte que es la dimensión visible del mundo (174).

Así, haciendo suya esta política –esta concepción inespecífica que al mismo tiempo que difumina los contornos entre intervención literaria e intervención existencial, hace de la estetización de sí un verdadero problema crítico para pensar y reflexionar acerca los fundamentos de un proyecto narrativo–, el Yo de Pauls adopta una conducta dandi. “Escribir sobre uno mismo –afirma Molloy– sería ese esfuerzo siempre renovado y siempre fallido, de dar voz a aquello que no habla, de dar vida a lo muerto, dotándolo de una máscara textual” (1996:11). Relevar y comprender las modulaciones de esta costura, los acentos y minucias de esta operación autofigurativa; apreciar, en otras palabras, las performances intempestivas de los *personajes* que hablan por el propio autor, es el propósito de esta Segunda Parte. Uno que, abreviado en su título, se organiza según dos grandes zonas de interés: la de la vida (o cómo Pauls se las arregla para inventarse una en la extensión de su obra) y el de la lectura

(cómo lee, cuando lee, a otros, según qué léxico, valores y preocupaciones). El primer apartado, «Entre el alumno ejemplar y el *enfant terrible*», explora y analiza los componentes formales, teóricos y autofigurativos que Alan Pauls utiliza para construir, en el pasaje final de *La vida descalzo*, su ficción de origen como lector. El segundo, «Diarios falsos», desarrolla una lectura crítica de las incursiones egotistas de Pauls en *La vida descalzo*, en sus diarios falsos y en *Trance*. Y por último, el tercero, «Pauls crítico», se centra en la forma y en la ética de su comentario crítico. Y si bien, únicamente para ganar claridad en el razonamiento, el Pauls íntimo (ese que escribe diarios falsos y se confiesa deshonrando la ortodoxia testimonial) se separa de su gemelo, el Pauls crítico (ese que al escribir sobre otros escritores “no hace otra cosa que ventilar su ‘cuarto de herramientas propio’, es decir: escribir su autobiografía”), uno y otro se reúnen sin cesar en la latencia de un mismo deseo, un mismo proyecto, un mismo destino: tener “algo tan discutible, tan ideológico, tan juvenil, como una mitología existencial; es decir: eso que a falta de una palabra mejor seguimos llamando una Vida” (2006c:65; 2012a:50).

2.1 Entre el alumno ejemplar y el *enfant terrible*: el niño Pauls y su ficción del origen como lector.

Así como hay un niño Borges (que se ensimisma en los libros ingleses de su padre mientras afuera, en “el Palermo del cuchillo y la guitarra”, se cultivan los destinos que escribiría después), un niño Cortázar (al que, autista nato, el médico le prescribe –por su salud– no leer *tanto*, exigiéndole airearse un poco por su barrio de Banfield), un niño Puig (que a los cuatro años empieza a ir al cine todas las tardes, diligentemente a la seis, a trocar por un rato la insipidez de su General Villegas por el fulgor hollywoodense) y un niño Piglia (que a los tres años, sentado en la vereda de su casa de Adrogué, lee un libro al revés), hay, también, por supuesto, un niño Pauls (Borges, 1930:41; Cortázar, 1977; Pauls, 1986:5; Piglia, 2015:11). Alumno modelo de esta escuela del escapismo, el niño Pauls obtiene su diploma de lector – la licencia habilitante para formar parte de esta comunidad consagrada a deificar la ficción y demonizar el mundo entero– en el pasaje final de *La vida descalzo*. Una escena a todas luces axial cuya estrategia autofigurativa viene a cumplimentar el único requisito hasta el momento faltante para ser reconocido como tal, a saber, una *ficción del origen*:

En la escena hay un chico. Tiene diez u once años. Está de vacaciones en la playa, un lugar que asocia con la forma más perfecta de la felicidad (...) Un día se despierta, traga, siente alguna molestia en la garganta. Tiene unas líneas de fiebre. Deciden que se quede en casa. El chico reacciona mal y se amarga: es un día espléndido (...) Se mete en la cama: el fresco de las sábanas recién cambiadas le da escalofríos (...) Piensa en todos los juegos que no jugará, todas las olas que no barrenará, todos los helados que no comerá, todas las veces que no meará en el agua (...) y mientras arrima el vaso de jugo y se acomoda en la cama y abre el libro, se da cuenta casi con escándalo que no está triste, que la oscuridad le gusta (...), que no necesita nada ni a nadie (...) y que el libro que acaba de abrir y que ya cierra su trampa sobre él (...) es, como lo demostrarán las cuatro horas ininterrumpidas que pasará con él (...) el *otro* lugar que tiene la forma de la felicidad perfecta, y que, como escribió alguien a quien él leerá recién veinte años más tarde, cuando ya no esté circunstancial sino *crónicamente* enfermo, tanto que sólo será capaz de hacer lo único que *quiere* hacer, quemarse los ojos leyendo, quizá no haya habido días en nuestra infancia más plenamente vividos

que aquellos que creímos dejar sin vivirlos, aquellos que pasamos con el libro por el que más tarde, una vez que lo hayamos olvidado, estaremos dispuestos a sacrificarlo todo (2006a:123-125).

«Primero lector, luego escritor»: izada con orgullo, esta frase-bandera bien puede flamear en la academia a la que el Pauls adulto asiste para aprender no cómo escribir (en 2006 cuenta ya con cuatro novelas, un *Premio Herralde* y una copiosa producción crítica), tampoco cómo actuar como uno (sacando provecho de su genética dandi, Pauls hace del presente –mediático, periodístico y académico– su hábitat natural: concede entrevistas, expone en congresos, goza de residencias en Europa, exhibe su rostro regularmente en la TV), sino, antes bien, para saber cómo construir una historia que revele *cómo se hizo* lector. Cuáles fueron las condiciones y las razones, dicho de otra manera, que lo llevaron a tener un destino literario. No se trata aquí de indagar en lo que Julio Premat, al teorizar sobre los inicios de la escritura literaria, define como “relato de comienzo” (2016b:147). Antes que relatar y resemantizar en el presente los modos en que se inaugura una obra (operación que Pauls ejecuta con todo detalle en el posfacio a la reedición de su primera novela: ver 1.2.b), la escena de iniciación a la lectura referida en la cita responde, más bien, a lo que Piglia denomina, al reflexionar sobre el doble linaje borgeano, *relato secreto*: “Hay una ficción que acompaña y sostiene a la ficción” de un autor, “un relato fracturado, disperso”, en el que éste se imagina las raíces de su literatura (Piglia, 1993:102). Al igual que los autores arriba mencionados, los cuales, a través de diferentes episodios de vida literaria, enseñan un mismo afán –una misma necesidad– por poner el mundo a distancia¹¹⁷; lo que Pauls desea, en

¹¹⁷ Borges, en un pasaje ya célebre, se reconoce como un auténtico ratón de biblioteca: “Si tuviera que señalar el hecho capital de mi vida, diría la biblioteca de mi padre. En realidad, creo no haber salido nunca de esa biblioteca” (Borges, 1999:24). Cortázar muestra una voluntad acérrima por mantenerse recluido en su pieza de Banfield: “mi madre, desde los 9 años, me dijo que había que pescarme del cuello y sacarme un poco al sol porque yo leía demasiado” (Cortázar, 1977). Puig, totalmente enajenado en el corazón de La Pampa seca, se embelesaba con los rostros de Rainer, Dietrich y Garbo: “Yo rechacé totalmente la realidad que me tocó vivir

concreto, es que la máquina de sentido que sostiene y legitima tanto a su obra como a su imagen autoral se afirme en un mito fundacional: la de una infancia feliz *gracias* a la ficción, al tiempo sin tiempo y al mundo sin mundo que provee la experiencia de la lectura. Una escena épica que cifra, de entrada y para siempre, un vínculo indeleble entre literatura y vida.

La elección de este grupo de escritores no es arbitraria: en no pocos pasajes confesionales de su producción crítica, Pauls sitúa a este colectivo en un lugar privilegiado dentro del horizonte de influencias que impulsan su pensamiento. Influencia, sí, y no experiencia formativa real, pues, antes que una enseñanza de carne y hueso centrada en los rudimentos básicos de la praxis crítica –un arte de cómo *leer a otros* que será impartido, entre otros, por Josefina Ludmer y Jorge Panesi (ver 2.2.b)–, “la suerte de música” que a Pauls le llega de las obras de Borges, Cortázar, Puig y Piglia, contribuye a la formación de otro tipo de experticia (Barthes, 1975:142). Una que, al menos en lo que respecta a este universo creativo, sólo los escritores –¿muertos y admirados?– pueden infundirla: la posibilidad de inventar, con la misma caja de herramientas con la que se fabrica la ficción, un *ideal*, una utopía, una «vida de lector». En otras palabras: en el conjunto de la ensayística paulsiana se localizan ciertas escenas de aprendizaje, momentos puntuales en los que, en su intento por describir y/o singularizar las poéticas antedichas, Pauls se autofigura como alumno. Tales escenas permiten visitar el pasaje citado de *La vida descalzo* reponiendo la “sonoridad pensativa” que lo impulsa, es decir, reconociendo las “ideas-frases” que subrepticamente participan en el proceso creativo de la ficción del origen de Pauls como lector (Barthes, 1975:142).

(...) tomé al cine, en cambio, como ‘la realidad’, *mi* realidad” (Puig, 1977). Piglia, por último, autoconsciente desde la cuna de haber sido programado para esto, busca adquirir sin saber leer su DNI de lector: “yo estaba ahí, en el umbral, haciéndome ver, cuando de pronto una larga sombra se inclinó y me dijo que tenía el libro al revés” (Piglia, 2015:11).

Así, Borges, en “La herencia Borges” (2006), le enseña a Pauls qué puede un lector: “La gran pregunta borgeana no es, como se esperaría, ¿cuál es el poder de la literatura? Sino ¿qué puede un lector? Y la respuesta es: todo. El lector según Borges lo puede todo” (Pauls, [2006] 2012:192). Ese “todo” es el mismo *todo* que aparece como última palabra en la escena de *La vida descalzo*. Es un *todo* hiperbólico cuyo propósito es concederle a la condición lectora una dimensión épica. Ante la pregunta ¿qué es lo que puede, cuando lee, el niño Pauls?, la respuesta, heroica, es: *sacrificarlo todo*. Se trata de un rasgo omnipotente, con tintes legendarios, que responde estrictamente a una definición de carácter funcional: antes de determinarse por lo que *es*, el lector se establece borgeanamente por lo que *puede*, es decir, todo. En 2.3, agreguemos, apreciaremos cómo dicha cualidad, en materia de ética lectora, se traduce en un valor para tasar favorablemente aquello que se lee. En las intervenciones críticas de Pauls, anticipemos, ese *todo* suele emplearse como remate auspicioso para encomiar tal o cual autor o poética: Barthes “lo sacrifica” todo, a Piglia “le debemos” todo, Fogwill “lo tenía” todo, Fellini “lo dio absolutamente todo”, y así (2012a:73; 109; 110; 264).

En segundo lugar, Cortázar, en “¿Qué hacer con la gente vulgar?” (2014), le ilustra a Pauls cómo domiciliarse para siempre en la literatura: “*Rayuela* me *integraba*: había ahí un lugar, no sólo para mí (...) sino para mi yo ideal, para todo lo que yo deseaba de mí, todo lo que imaginaba para mí, todo lo que me veía escribiendo cuando fuera el escritor que algún día, hoy, si me descuido, terminaría siendo” (Pauls, 2014a:15). Cortar con el mundo para volverlo habitable, hacer del tiempo y del espacio un verdadero agujero negro autosuficiente: tal es la facultad –el arte– que le llega a Pauls vía Cortázar. Frente al interrogante ¿qué busca, cuando lee, el niño Pauls?, podríamos responder, pasando revista al pasaje de *La vida descalzo*, con la postulación de un proyecto: hacerse con *el otro lugar*. Pues, convertido lo que llamamos “mundo” en una zona franca comunicable –esa misma que, a la vez

intempestiva y atópica, configura las coordenadas espacio-temporales de sus ficciones (ver 1.3)–, el acto de leer deviene *trance*, es decir, experiencia de transporte y contagio entre el lector y el libro, entre la vida y la ficción: “se lee *porque* hay hiato (...) y se lee para hacer algo con él”: instalarse, integrarlo, colmarlo (2018a:46). Habría que mencionar aquí, a propósito de la presencia fantasmática de Cortázar en la ficción lectora de Pauls, que *Los premios* (1960), la primera novela de Cortázar, es la protagonista tácita de *La vida descalzo*, el famoso libro que el niño Pauls está leyendo en el mentado episodio: “recuerdo que la leí durante un verano pródigo en anginas en Miramar, la ciudad balnearia más fea del universo” (2014a:7).

Puig, en tercer lugar, escritor al que el alumno Pauls nunca dejará de invocar, le advierte sobre los *efectos* de la lectura, sobre lo que ocurre, a decir verdad, si uno cae en la trampa –hechizo– que el libro tiende sobre uno: “Empieza a ver el mundo a través del libro (...), el efecto es una suerte de emanación oblicua, de atmósfera o de música, que se posa sobre todas las cosas y les deja una especie de polvillo leve –solo en Manuel Puig reconoce un efecto parecido– que *no se puede quitar*” (Pauls, 2018a:34-35)¹¹⁸. En estrecha vinculación con el ítem anterior, al punto de no poder diferenciar cuál es la causa y cuál es el efecto, la experiencia de trance de la lectura, tal y como pudimos corroborarlo en 1.3.d, proporciona en el meollo del sujeto una vivencia ante todo feliz. De cara a la pregunta ¿qué efecto produce, cuando lee, el niño Pauls?, el fragmento de *La vida descalzo*, una vez más, suministra una respuesta: *La forma de la felicidad perfecta*. La relación de la lectura con la

¹¹⁸ Leonardo Berneri grafica muy bien la reincidencia de Pauls en el universo puigiano: “Puig ofrece a Pauls todo lo que busca, da las notas que sus lecturas requieren. Aparece, reaparece, no deja de aparecer en la ensayística paulsiana incluso más que Borges. Puig es una obstinación, una insistencia en una escritura siempre a la espera de invocarlo, de crearle herederos, de atribuirles cortes e inauguraciones: “Puig como destabilizador de las identidades monolíticas, Puig como deconstructor de los discursos de la autoridad, Puig banal, disidente, marginal, político solo desde esa marginalidad, Puig antinacionalista, posmoderno *avant la lettre*” (2019:107).

vida no es, en este sentido, de oposición, ni de exclusión, sino, por el contrario, de felicidad: la lectura es un juego de deserción y de desplazamiento, pero también de fabulación y aditamento, de agregar, como lo hizo ininterrumpidamente el niño Puig en su *General Villegas*, mundos al mundo.

Con Piglia, por último, la cuestión del origen –de cómo aprender a inventarlo– exhibe a un mismo tiempo toda su complejidad y toda su potencia. Es bien sabido que Piglia, persiguiendo una utopía personal –que su vida sea leída y legitimada con los valores que sustentan su ficción–, comete la mayor impostura al transferirle la responsabilidad autoral a Emilio Renzi, su *álter ego* estetizado: “Yo –confiesa al promediar la mitad de *327 cuadernos*, el documental de Andrés Di Tella– a veces tengo la fantasía de publicar el diario como el diario de Emilio Renzi. Es decir: darle a un personaje que he construido a lo largo de los libros *mi vida*” (2015, s/p). Pauls, por su lado, en las líneas finales de la afamada escena de *La vida descalzo* aparece diluida, por no decir encubierta, una cita de “Sur la lecture” de Proust¹¹⁹. Este solapamiento de identidades, esta sutura de voces sobre una misma voz que se aventura al ejercicio confesional, pone a la vista qué tipo de saber es el que Pauls, en tanto discípulo autofigurado, extrae de la sabiduría de su mentor: el arte de la impostura. Frente a la pregunta ¿qué clase de lector es, cuando lee, el niño Pauls?, éste, al igual que su maestro, un artista del montaje y del “citar sin comillas” –un *tic* transmitido, también a él, por otro mentor de Pauls: Borges (2012a:108)–, responde abogando por la identidad que les conferirá a prácticamente todos sus personajes narrativos, a saber: *un impostor*. Como apuntamos en el apartado que prelude este argumento –y como quedará en claro con el correr del análisis,

¹¹⁹ Transcribimos el párrafo: “Il n’y a peut-être pas de jours de notre enfance que nous ayons si pleinement vécus que ceux que nous avons cru laisser sans les vivre, ceux que nous avons passés avec un livre préféré [Quizá no hubo días en nuestra infancia más plenamente vividos que aquellos que creímos dejar sin vivirlos, aquellos que pasamos con un libro favorito]” (Proust, 1905).

en especial en 2.2–, Pauls, con libertad absoluta, sacándole rédito a su condición de *poderlo todo*, concibe a la vida no como una entidad sacra a la que se le debe rendir culto únicamente con el folklore de la verdad (el afán de ella), sino, más bien, como un material más para ser *leído*, esto es, disponible para ser labrado, trocado, pervertido en el laboratorio de la escritura. La vida, para un dandi como lo es Pauls, no puede dejarse al arbitrio de los valores que cimentan, en su sentido más vulgar, la práctica de la confidencia; léase: búsqueda de autenticidad, franqueza, espontaneidad). Lejos de presentársele como un stock de testimonios fidedignos, debidamente procesados e incommovibles del que sólo se espera un único uso (su reproducción), la vida se monta en Pauls como un teatro o película: pura actuación, montaje o *performance*, acomodada para ser travestida –interferida– con diferentes máscaras, en este caso una muy conocida: la de Marcel Proust.

Asentado esto, no habría que pasar por alto que la ficción originaria de Pauls es, si de acomodarlo en un género narrativo se trata, un relato de infancia, y como tal, se torna necesario reponer algunas cuestiones teóricas que la crítica ha precisado en tanto que problema literario. En el ya mentado *Relatos del comienzo* (2016), Premat –siguiendo a Bachelard, Agamben, Marthe Robert y Jean Piaget, entre otros– establece una suerte de epistemología del género, una serie de rasgos básicos que nos permiten arrojar luz sobre el propósito estético que moviliza, de fondo, la operación autofigurativa de *La vida descalzo*. Para empezar, la infancia, vuelta objeto de la narración, es el resultado de una operación retrospectiva: “los niños no escriben, los niños no definen su mundo”; son los adultos, por el contrario, aquellos que, situándose en un “*ahora* evocador”, construyen un “*otrora*” legendario que llamamos infancia (70). Valiéndose de “una atiborrada red de valores culturales, presupuestos estéticos, principios ideológicos y hasta estereotipos”, el sujeto adulto –y en nuestro caso, un escritor, modelo paradigmático al respecto– convoca desde la

instancia rememorativa del presente un pasado que “permite soñar un porvenir distinto” (69). En efecto, como segundo rasgo a destacar, la infancia, en tanto invención retroactiva, se erige como un espacio estético idealizado, un “mundo de utopía” protagonizado por un niño ideal, el cual, emplazado en su “Edén” hecho de ensoñaciones y creencias, estimula una “promesa del futuro” en función de las aspiraciones y carencias del adulto (69). Escribir la infancia, sentencia Premat, “es escribir una visión del pasado desde la subjetividad del presente que busca, de una manera u otra, darle coherencia y volver tanto inteligible como utilizable lo caótico del pasado” (72). Tal es el tercer rasgo a destacar: la operatividad del relato de infancia en el presente del sujeto. La cuarta es el objeto de búsqueda en sí, el motivo o fin último por el cual el adulto decide retrotraer su mirada para exhumar los escombros de su pasado, este es: labrarse una identidad. “Dime cómo recuerdas tu infancia”, concluye Premat, “y te diré quién eres” (72).

Retrospección, idealización, aplicación e identificación. Teniendo en cuenta estas propiedades inherentes al género, preguntemos: ¿quién es, *quién quiere ser* Pauls pergeñando su semblanza primigenia como lector sirviéndose, en tanto materiales de su relato de infancia, de una capacidad (la omnipotencia de Borges), una actividad (el escapismo de Cortázar), una búsqueda (la felicidad de Puig) y una personalidad (la impostura de Piglia)? ¿Cuál es la infancia que se inventa, o desea inventarse, al juzgar por las características que Premat reconoce combinadas en todo relato del género, a saber: un espacio cerrado y singular (una habitación de hotel con vista al mar en Villa Gesell), una percepción particular (la proustiana), una temporalidad subjetiva fuera del almanaque (lo intempestivo) y un rito que desea mitificar (la lectura)? ¿Qué uso o utilidad, a fin de cuentas, le quiere dar a la misma?

Contemplando el conjunto de su proyecto narrativo, ese que exploramos en profundidad en la Primera Parte, podemos formular la siguiente respuesta: la infancia

construida en el pasaje de *La vida descalzo* expone algunos de los mecanismos y fundamentos elementales de la poética paulsiana. Estos son: la lectura por sobre la escritura (principio ético urdido desde los postulados de Borges y Barthes), el anacronismo por sobre la cronología (el tiempo de su literatura), lo afantasmado por sobre lo epigonal (es decir: el uso libre, no discipular, no historicista, de las tradiciones literarias, sea nacional o extranjera). Sobre este último punto, significativo para lo que sigue, valga una aclaración: al estatuir a Borges, Cortázar, Puig y Piglia como los maestros de Pauls, no presuponemos una relación epigonal –léase continuista, sucesiva– entre éstos y Pauls; sino, antes bien, planteamos un nexo extemporáneo, en el sentido que el propio Pauls le da al término en *Trance*, siguiendo explícitamente a Borges e implícitamente a Barthes. Dice: “Las lecturas extemporáneas no descansan en el *eye contact* sino en todas las condiciones, accidentes o destinos que los dueños de ojos se afanan por corregir o compensar: estrabismo, miopía, astigmatismo, presbicia” (2018a:30). Entiéndase: el vínculo que el alumno Pauls traba con sus maestros no es uno de carácter armónico, sincrónico o, si se quiere, *obediente*; antes que respetar y sostener al pie de la letra los saberes expropiados de los escritores que admira, de lo que se trata, en el proyecto estético paulsiano, es de manipular lo aprendido para tergiversarlo a gusto, como el miope al borrar los objetos lejanos, o un estrábico al superponer las imágenes. Veamos otro ejemplo para graficar mejor esta posición.

En *Trance*, el ya mencionado glosario de lectura que emula conceptualmente *El último lector* (ver: 2.2.b), Pauls hace pasar por suyo el mito originario del niño Piglia, ese mismo que el propio Piglia publica apenas tres años antes en las líneas inaugurales de *Años de formación*, el primer tomo de sus diarios (Anagrama, 2015). La operación, a todas luces consciente y paradójica (es ahora el maestro impostor quien resulta burlado por su alumno), deja a las claras el particular modo en que Pauls desea situarse respecto de sus maestros. Si

en Piglia el recurso de corrección e invención del pasado tiene el acento puesto en el futuro (en la autoconstrucción utópica de una posteridad: de Piglia a Renzi), la ficción originaria de Pauls responde, subrayemos, a un anhelo inscripto en el presente: hacerse un lugar en la “vasta y secreta familia de singulares” que admira:

Mito inaugural. En su escena originaria de lector, tiene tres o cuatro años y ha salido de paseo por el barrio con su abuela. De golpe (...) se ve sentado en el cordón de la verdad con un libro en las manos, “leyendo”. Es un libro de “adulto”, es decir, un texto puro, en el que fija los ojos con una concentración extrema, como hipnotizado. Hasta que su abuela, volviendo de algún mandado, se acuclilla junto a él y se lo da vuelta entre las manos, poniéndolo en posición correcta (...) Cuenta la escena a menudo hasta que un día la lee contada por otro casi en los mismos términos. Es difícil describir lo que siente. Cierta estupor, naturalmente, porque no es común encontrar escrito en el mundo, reivindicado por otro –el primer escritor que lo lee, nada menos–, lo que consideraba el colmo de lo íntimo y lo propio. Pero también, con el correr de los minutos, una mezcla psicótica de indignación y de vergüenza: el escándalo del usurpado, la indignidad del impostor desenmascarado. ¿Cómo es posible, se pregunta, estar al mismo tiempo en dos posiciones tan antagónicas, ser el saqueado y el ladrón, el original y la copia, la víctima y el verdugo? Por supuesto, todo suena demasiado pigliano para ser algo más que un sketch risueño de una relación discipular, con su compleja economía de propiedad, deudas, mimetismo, gratitud, vampirismo. Pero los minutos corren (...) y el hecho de que sea la escena originaria de otro lector, que antes parecía delatar su inautenticidad, sino su comportamiento delictivo, ahora, al revés, le suena como una garantía o una confirmación (...). Por una extraña torsión, todo lo que lo acusaba de plagiarlo ahora lo ratifica y apuntala en su verdad, y la escena originaria de lectura le pertenece más que nunca (...). Inconfundible y compartida, única y común, se trata sin duda de una singularidad peculiar, que lo distingue tanto como lo afilia. ¿Y si ese lector *infans*, que lee antes de poder leer y persiste, imperturbable, una vez desenmascarada su impostura, y si esa imagen de lector íntima, entrañable, atesorada como una cicatriz o una mancha de nacimiento, no fuera más que un arquetipo de primer lector, un *ready-made* que los aspirantes a escritores pudieran buscar y elegir (en los *Diarios de Emilio Renzi* de Piglia, aquí mismo, en cualquier otra parte), y volver suyo al instante, como él hizo con Piglia, o Piglia con él, o ambos con algún otro, miembros todos de una secreta y vasta familia de singulares? (2018a:70-71)¹²⁰

¹²⁰ El pasaje de Piglia en cuestión es el siguiente: “A los tres años le intrigaba la figura de su abuelo Emilio sentado en el sillón de cuero, ausente en un círculo de luz, los ojos fijos en un misterioso objeto rectangular. Inmóvil, parecía indiferente, callado. Emilio el chico no comprendía muy bien lo que estaba pasando. Era pre-lógico, pre-sintáctico, era pre-narrativo, registraba los gestos, uno por uno, pero no los encadenaba; directamente, imitaba lo que veía hacer. Entonces, esa mañana se trepó a una silla y bajó de una de las estanterías de la biblioteca un libro azul. Después salió a la puerta de calle y se sentó en el umbral con el volumen abierto sobre las rodillas (...) Vivíamos en una zona tranquila, cerca de la estación de ferrocarril, y cada media hora

Componer, a través del espacio mítico de la infancia, una singularidad peculiar capaz de, en un mismo movimiento, distinguirlo como escritor y afiliarlo a los escritores que encomia desde el espacio de la lectura: tal es la finalidad última que trama la ficción del origen paulsiano. Un *relato secreto* cuya ilustración, si por una extraña razón se le exigiera, a último momento, que la breve biografía que acaba de finiquitar venga acompañada de una fotografía, bien podría ser la siguiente:



Figura 1. Fotografía exhibida en la muestra “Conexión Saer” (*Año Saer*, 2016-2018)¹²¹.

pasaban ante nosotros los pasajeros que habían llegado en el tren de la capital. Y yo estaba ahí, en el umbral, haciéndome ver, cuando de pronto una larga sombra se inclinó y me dijo que tenía el libro al revés. Pienso que debe haber sido Borges, se divertía Renzi esa tarde en el bar de Arenales y Riobamba. En ese entonces solía pasar los veranos en el Hotel Las Delicias, porque ¿a quién sino al viejo Borges se le puede ocurrir hacerle esa advertencia a un chico de tres años?” (2015:11-12). A este pasaje, ahora bien, podríamos agregarle otro, uno que –por la sospechosa semejanza– bien pudiera haber funcionado como estímulo retrospectivo para Piglia, o, quién sabe, incluso para el propio Pauls. En *Diferencia y repetición* de 1968, Gilles Deleuze escribe: “No es correcto hablar de egocentrismo en el niño. El niño que empieza a manipular un libro por imitación, sin saber leer, no se equivoca jamás: lo pone siempre al revés. Es como si lo tendiese a la otra persona, término real de su actividad, al propio tiempo que capta él mismo el revés como foco virtual de su pasión, de su contemplación profundizada” (1968:159).

¹²¹ De forma itinerante, y bajo la curaduría de Martín Prieto y María Teresa Constantin, la imagen se expuso entre 2017 y 2019 en varias galerías, salas y museos del país, como el Museo “Rosa Galisteo” de Santa Fe, la Plataforma Lavarden en Rosario y la Fundación OSDE de Buenos Aires, entre otros. Y si bien existe, a la fecha, un catálogo oficial de la muestra, el mismo no recupera esta imagen y sólo atina a consignarla bibliográficamente dentro del grupo de fotografías: “Muro amigos” (*Conexión Saer*, 2018:95). Por ello, y a los fines de alcanzar una mejor visualización de la misma en la presente tesis, agradecemos a Martín Prieto la generosidad de habernos facilitado una copia de su archivo personal.

Antes que su marco (el cual, a la vez caluroso y bucólico, reproduce una escena típica de sobremesa argentina), antes que su historia (cuyos pormenores nos llegan a través de Piglia)¹²², incluso más allá de los intérpretes que lo escoltan –entre la amistad y la complicidad, a todos se les puede asignar un lugar en el universo Pauls: Marcelo Cohen (La Traducción), Juan José Saer (La Narración); Ricardo Piglia (La Crítica)—, lo que nos interesa aquí, lo que hace que esta imagen funcione como portada del mito inaugural paulsiano, es aquello que al leer la gimnasia de la afectación dandi llamamos *actitud*. Porque, la desfachatez de mostrarse en cueros, descalzo y en *short* mientras todos los demás, mayores que él, se presentan arropados y calzados (el colmo del porte señorial es, por supuesto, Saer): ¿no figura acaso el lugar *irreverente* que Pauls desea para sí en la literatura argentina y que su fábula de iniciación lectora vendría furtivamente a enunciar? Irreverente, es decir: un mocoso entre adultos que se da el lujo, entre la rebeldía y la legitimación, la libertad y la protección, de pivotear entre dos grandes identidades: una como «alumno ejemplar», consentido y favorito, que ostenta un lugar privilegiado al posar junto con los hacedores del canon, y otra como *enfant terrible*, malcriado y desobediente, al que se le consiente todo, incluido exhibirse casi desnudo en la única silla-trono del lugar.

¿Qué hace un niño travieso frente a la biblioteca? ¿Qué deporte practica un pícaro ilustrado que “descubre muy temprano que nada le importa más que leer”, que “lee todo lo que puede y lo que encuentra” y “hasta lo que no entiende”? ¿Cómo colma su apetito de bribón alguien que “por fuera de leer” considera toda actividad terrenal “una frivolidad o un

¹²² “Horacio había llegado imprevistamente a la quinta que alquilaban aquel verano en las afueras, con Gerardo y Ana y otros amigos que iban y venían, incluido Juani, que había llegado de Francia a fines de marzo y se había quedado un par de días con ellos, y había una foto donde Emilio estaba con él y con Alan y con Marcelo Cohen, medio desnudos en pantalón de baño salvo Saer, que sonreía con cierto aire de resignación pero de saco y corbata, como un bancario —«de punto y banca», había aclarado, ensillado y jovial—. (Un día en la vida, 2017:146)

escándalo”? (2018a:7;16). Supervisado por la mirada benefactora de sus adultos responsables, el niño Pauls se entrega por completo al goce de la profanación: un arte impune que consiste en expropiar todo lo que allí interesa y usarlo a voluntad. No se trata, remarquemos una vez más, de una rebeldía –como quien dice– “sin causa”. Sobre la base de dos personajes a priori antitéticos, el alumno ejemplar y el *enfant terrible*, Pauls fabrica estratégicamente una pose que, a través de la fachada del *doppelgänger*, le sirva tanto para imaginar su lugar en la literatura argentina (uno rodeado de pares favoritos y consensuados), como para despuntar una poética –un comportamiento estético– en tanto lector y escritor alrededor de la idea de renuencia. De allí que cuando sea el turno de fraguar su ficción del origen como escritor (no la de su obra, como analizamos en 1.2.b) opte por modificar y ampliar –no una o dos sino tres veces– un mismo delito escolar: la vez que el profesor Le Prix lo aplaza –a él, “su mejor estudiante”, “el más aventajado”– por entregar aprócrifamente bajo su autoría un poema de Jacques Prévert (Montes-Bradley, 2005; Pauls, 2002b:43; 2012a:330). Transcribimos a continuación la versión más completa de la anécdota:

Pasaron ya más de cuarenta años desde la mañana aciaga (yo sin dormir, sin desayunar, con ese boquete de angustia agrandándose en mi estómago con el correr de los minutos) en que un profesor de francés llamado Le Prix (...), menos un respetable funcionario del servicio exterior de Francia que un descoyuntado ropero coronado por una mata de barba y pelo largos (...), le reveló a su mejor estudiante cuál era su destino. Devolvía corregidos los últimos trabajos hechos en casa: una poesía “personal” (Le Prix habría subrayado la palabra con dos resaltadores fluorescentes, de haber existido entonces esas armas de la industria del énfasis), de tema y extensión libres, que todo el mundo, conciente de su paladar exigente, había entregado en estado de máxima incertidumbre. Los devolvía según su técnica especial de suspenso, de peor a mejor, primero las notas más bajas, después, en riguroso orden creciente, las más altas, regodéandose en comentar las primeras y escupiendo las segundas con una expeditiva satisfacción. Ya casi no quedaban hojas en sus manos (...) y la del estudiante más aventajado aún no había sido anunciada. Vinieron en rápida seguidilla dos ochos, un nueve, el previsible nueve cincuenta de Venanzi y sus *jumpers* ultracortos, hasta que quedó una hoja, una sola, que el profesor sopesó y examinó un rato largo, mesándose la barba con unos remolinos pensativos. “Y el diez es para Jacques Prévert”, dijo por fin, alcanzándome la hoja sin mirarme, “un poeta popular que el señor Pauls parece haber memorizado

muy bien. Pase al frente, Pauls, y tenga a bien compartir con el resto de sus compañeros ese concepto tan original que tiene de lo que es una ‘poesía personal’. Me acusaron de plagiarlo y me hice escritor. Me desenmascaron en público y me condenaron a ser un impostor. O peor: a tener miedo, esiempre de correr la suerte que tarde o temprano corren los impostores. En efecto, desde esa mañana de 1969, hiciera lo que hiciera, nunca más pude deshacerme de la penosa sensación, alojada en mi corazón como una amenaza diminuta, de que en el momento menos pensado un apoderado de Le Prix se levantaría en alguna parte y, señalándome con el dedo, me identificaría en voz alta como un impostor” (Pauls, 2012a:330)

En 1.2.b, a propósito de *El pudor del pornógrafo*, constatamos ya la impronta pigliana que porta sobre sí el temor, en tanto impostor, a ser desenmascarado. Aquí, al igual que el pasaje final de *La vida descalzo*, podemos observar un mismo movimiento, un mismo acaecer de instancias creativas que conducen, en tanto hilo narrativo, a un mismo resultado: el acta de nacimiento como lector, en el caso de *La vida descalzo*, y como escritor, en el episodio escolar de Le Prix. Lectura, impostura, destino literario: se lee (formas, saberes, problemas, mundos), se extrae una cédula de identidad de aquello que se lee (gestos, voces, entonaciones; de Proust en el primer caso, de Prévert en este último), y se la hace pasar por suya. “¡Cómo me interesa la cuestión de la impostura! —exclama un joven Pauls sentado junto a un joven Aira y a un joven Chefjec en un congreso en Rosario—. A veces llego a pensar que no hay ninguna otra cuestión. Ninguna”. Y aclara, por si faltara más: “yo fui un impostor de chico, de muy chico —a eso se reduce toda mi procacidad, digo: mi precocidad, de la que tanto se ha hablado en la prensa—, y probablemente vuelva a serlo en unos años, de viejo, cuando ya no me quede energía para ser original” (2002b:43). Sea como alumno ejemplar o como *enfant terrible*, el niño Pauls, frente a la literatura y a los escritores que piensa para sí, juega una y otra vez al teatro de máscaras, porque es de este modo, doblegando su yo a la literaturidad de otros yoes admirados, que Pauls encuentra la vía para fundarse como lector y escritor.

2.2 Diarios falsos, confesiones fabuladas y rostros hechos a medida: las performances intimistas del dandi.

La experiencia personal de Pauls, la ficción autobiográfica que en el interior de su obra, heterogénea y paulatinamente, se viene escribiendo desde 1994 hacia acá, puede clasificarse, según las convenciones del género, en cuatro grupos: ejercicios confesionales de largo aliento (de corte ensayístico, lo integran *La vida descalzo* y *Trance*), diarios falsos (de raigambre más ficcional que intimista, incluye a “Interminable”, “Mi vida como hombre”, “Un diario (fragmentos)”, “Filcar” e “Historia Clínica”), relatos de viajes (publicados, en su mayoría, en suplementos culturales, agrupa a “Viaje al país del taximoto”, “Esperando el SNN” y “El futuro anterior”), performances cómicas (simulando ser parte de una gran comedia de situación, abarca “Kilometraje ilimitado”, “Barbarie celular”, “Razones de un suplicio”, “Fiestas”, “Canas”, “Yo como actor” y “*Oiropa*”), ejercicios confesionales de corto aliento (los más *auténticos*, como se verá después, de esta «vivioteca»: “Suspense. Diario de Princeton” y “La casa Berlín. Un blog”) y, por último, la serie de novelas que, por su inherente estatuto ficcional, se ubican en la Primera Parte (*Wasabi*, *Historia del llanto* y “Noche de Opwijk”).

Un buen punto para dar comienzo a la argumentación es reparar en la desconfianza, por no decir incredulidad, que las performances intimistas de Pauls le generan a Alberto Giordano, uno de los lectores más avezados en materia de escrituras íntimas dentro de la crítica literaria argentina. Al analizar la “pretensión de verdad” de *La vida descalzo* y “Un diario (fragmentos)” –léase: cuán corrompido se encuentra el espacio de lo narrado, cuán obturado se halla “el paso de la vida a través de las palabras” (su fórmula insigne), hasta qué punto el orden de lo íntimo es una farsa en estas escenas autobiográficas–, Giordano afirma: “Pauls es quizá el escritor más dotado de su generación, dueño de una prosa elegante que

refleja (...) la fuerza de una inteligencia superior, y sin embargo a sus textos autobiográficos les falta a veces esa tensión sentimental que es la huella del perseguido encuentro de la literatura con la vida” (2008:32). Para quien el acto confesional es, siguiendo a María Zambrano, “una técnica para el cuidado de sí mismo” en tanto que el que se confiesa busca, antes que la “autocomplacencia narcisista”, “una verdad que no humille a la vida, sino que la enamore y transforme”; y para quien lo íntimo es, siguiendo a José Luis Pardo, “nada (nada que se pueda decir, ni siquiera señalar directamente)”, y que sin embargo “sólo resultan auténticas aquellas confesiones que se realizan bajo la presión de algo íntimo en busca de un lenguaje que lo deje ser”; las performances intimistas de Pauls le resultan, desde luego, el colmo de lo fraudulento (25-26)¹²³. El problema, claro está, es la condición netamente literaria de la confesión paulsiana, el modo en que ésta, con sus invocaciones proustianas y sus frases “nacidas para brillar en un ensayo”, se ratifica como artimaña, obstruyendo –o directamente anulando– “el paso de la vida de unas palabras que lo reclaman” (32). La diferencia está, dicho de otro modo, en que, lejos de manifestar una necesidad de confesarse, las aventuras narcisistas de Pauls expresan una clara voluntad de novelarse: “Cuando la literatura se afirma como artificio, la vida y la intimidad quedan reducidas a la deprimente condición de materiales para el trabajo” (32).

¹²³ El texto de María Zambrano es *La confesión: género literario* (Madrid: Siruela, 1995) y el de José Luis Pardo *La intimidad* (Valencia: Pre-Textos, 1996). Al final de *Una posibilidad de vida*, el ensayo que antecede y sostiene a *El giro autobiográfico*, Giordano formula muy claramente qué entiende por lo íntimo, diferenciándolo de los otros dos órdenes que le permiten existir, lo privado y lo público: “Lo íntimo no sería tanto una sutil gradación de lo privado, como una dimensión irrepresentable de la subjetividad, una reserva de indeterminación que escapa a la dialéctica simple en la que lo privado y lo público se oponen para poder complementarse. Tiene que ver con la manifestación de una distancia indecible que impide tanto identificarse, apropiarse sin restos de uno mismo, como ser identificado; una distancia que fuerza la enunciación, hace hablar o escribir, y transforma secretamente cualquier performance autobiográfica en una experiencia de la propia ajenedad. Esta otra versión de la intimidad, que habla de lo íntimamente desconocido que “aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir”, está siempre ligada según Pardo al arte de contar la vida, a la posibilidad que tienen las palabras de suspender su significación para transmitir sentimientos y emociones “en estado afectivamente puro” (2006:207).

Así y todo, ¿qué ocurriría si, a diferencia de Alberto Giordano, que no le cree nada al Pauls intimista de *La vida descalzo* (ni cuando narra la vez que su amigo queda prendado de una mujer avistada en grupo, emulando la escena célebre de *A la sombra de las muchachas en flor*, ni cuando se inicia en la lectura refugiándose en la referencia libresca de “Sur le lecture”, como vimos en 2.1), leyéramos dichos pasajes *al pie de la letra*, esto es, entregándonos al poder de su sugestión, solidarizándonos con su empresa autofigurativa? ¿Qué horizonte interpretativo se inaugura, en otras palabras, si, atendiendo a su dimensión ficticia, leemos dicho material autobiográfico como una *ficción de ser*, es decir, como una textualidad abocada a la construcción de personajes de autor (Premat, 2008)?

Trocar en favorables las postulaciones adversas de Giordano (donde él escribe “ejercicio retórico desencantador” leer sesgadamente «encantador», donde él escribe “deprimente” leer «fructuoso», y así), permitiría leer las incursiones egotistas de Pauls no como un lector de escrituras íntimas, “que siempre espera más”; no como un lector de lo confesional, que se enfrenta a la difícil tarea de examinar los modos en que “un sujeto se confronta con la necesidad de transformarse”; sino, antes bien, como un lector de ficción (Giordano, 2008:32-33). Como alguien que, preocupado por los modos en que al interior de lo autobiográfico se cimentan *yoes* para ser exhibidos en lo público, le adjudica a lo que lee una inequívoca dignidad literaria (32-33). De allí que los problemas a explorar no sean —en principio, y sólo en principio como se verá después, cuando este razonamiento vuelva sobre sus pasos para objetarse— los suministrados por las nociones de lo íntimo y lo verdadero. Antes que proveer la dosis de “intensidad dramática” que espera recibir un lector que se interesa por las resonancias auténticas del cruce entre literatura y vida, lejos de reconocerse como un “acto de desprendimiento y modificación de sí mismo”, la confesión en el universo

paulsiano se concibe, por el contrario, como un espacio de experimentación regulado por los principios y los procedimientos de la ficción (Giordano, 2008:25-26).

Por lo dicho, preguntemos: ¿qué personajes, valores y poses son las que inventa Pauls en sus performances intimistas? ¿Cuál es el móvil principal de esta autofabricación y cuáles son sus efectos, los premeditados y los que no? ¿Qué implicancias (críticas, valorativas) produce el hecho de que Pauls nunca abandone el discurso literario y ensayístico al confesarse? ¿Qué réditos y qué pasos en falso pueden divisarse en su praxis de impostor? ¿Qué *pose* le sienta mejor y cuáles son aquellos momentos en los que, por una desafortunada decisión (estética, personal), sus artilugios quedan expuestos al descrédito público, el mayor de los agravios para un dandi? El desarrollo que se despliega a continuación intenta, siguiendo la clasificación bibliográfica convenida al principio del apartado, responder estas preguntas.

2.2.a Primer acto: el cinéfilo y el idiota de *La vida descalzo*

La vida descalzo, título escrito por encargo para la colección *In Situ* (Ed. Sudamericana), es el texto más singular y heterogéneo de la obra paulsiana¹²⁴. Singular, precisemos, porque esta mezcla de ensayo, ficción y autobiografía –“la mezcla de estos tiempos”, al decir de Alberto Giordano (2008:37)–, incluye dos materiales hasta la fecha inéditos en su mesa de trabajo: diez fotografías de su álbum familiar y diez narraciones autobiográficas de su infancia y juventud. Diez, también, son los apartados, todos sin título y separados por una foto pequeña en blanco y negro del niño Pauls veraneando; y diez también son las acepciones que, desde diferentes aristas y saberes, Pauls ensaya alrededor del objeto *playa*¹²⁵. Confesión, imagen y concepto: sobre la base de estas textualidades se trama *La vida descalzo*. Un compuesto misceláneo cuya equilibrada interacción se comprende al examinar la específica función que desempeña cada uno de estos materiales en la superficie de la escritura.

Las confesiones, en primera instancia, obedecen a las directrices del *biografema*, la noción novelesca que Barthes construye para ensamblar literatura y vida. “Si yo fuera escritor –confiesa Barthes en su célebre pasaje de 1971, hoy vuelto definición– cómo me gustaría que mi vida se redujese, gracias a un biógrafo amistoso y sin prejuicios, a unos detalles, a unos

¹²⁴ Dicha heterogeneidad que puede reconocerse en las dispares lecturas que la crítica ha formalizado al reseñar dicho libro. Daniel Link, por ejemplo, lo define como un “libro exquisito” por llevar a la frase “a niveles desconocidos de elegancia, musicalidad y proliferación narrativa” (Link, 2006). Selma Cohen, por su lado, lee *La vida descalzo* como un tratado “paisaje-concepto” por escoger, al igual que el *Facundo* de Sarmiento, un territorio para “desarrollar un proyecto de escritura” (la playa) (Cohen, 2012:72). Teresa Orecchia Havas, en tercer lugar, lo concibe como “un texto-bisagra” entre *El pasado* y el tríptico de las *Historias* (Orecchia Havas, 2013:10). Alejandra Villanueva, por último, imagina a *La vida descalzo* como un caso o mito más de las *Mitologías barthesianas*, por “descubrir y deconstruir los estereotipos asociados a la playa en la sociedad contemporánea” (Villanueva, 2018:2).

¹²⁵ Dirigida por Luis Chitarroni, la colección *In situ*, tal y como lo aclara la locución latina que hace de título, fue una colección tematizada alrededor de ciertos lugares ciudadanos puntuales. Bajo la consigna de entrelazar, sobre un mismo tópico espacial, ensayo, crónica y autobiografía, María Sonia Cristoff, por ejemplo, escribe sobre los zoológicos (*Desubicados*, 2006), Miguel Brascó sobre los restaurantes (*Pasarla bien*, 2006), Edgardo Cozarinsky sobre los cines (*Palacios plebeyos*, 2006), María Moreno sobre las plazas (*Banco a la sombra*, 2007).

gustos, a algunas inflexiones: podríamos decir «biografemas», cuya distinción y movilidad podrían viajar libres de cualquier destino” (Barthes, 1971:15). Sopesada primero con otros (*Sade, Fourier, Loyola*), para luego ser directamente perpetrada sobre sí mismo (*Barthes por Barthes*), esta técnica de autocomposición autobiográfica apuesta, en palabras del propio Pauls, a “retratar un sujeto sin narrarlo, sin disciplinar sus pormenores de vida con una línea de tiempo, más bien sorprendiéndolo en coyunturas caprichosas (‘momentos’) y rasgos puntuales (...) que relanzan el sentido de una vida menos por lo que la representan que por el modo en que la *novelan*” (Pauls, 2018c:14). Haciendo suya la consigna del *Barthes por Barthes* («Todo esto debe ser considerado como dicho por un personaje de novela»), Pauls recrea en *La vida descalzo* el gesto teatral del teórico francés al decir “yo” (“la gran impostura” barthesiana: apoderarse de la instancia de enunciación para usufructuarla menos como “una fuente única” y estable que como “una condición de posibilidad, un marco”) (2018c:11). El resultado es una ficción autobiográfica donde la vida queda estetizada a manos de una serie de episodios puntuales, los cuales, del mismo modo que un *exemplum*, sirven en todos los casos de ilustración –en el sentido más enciclopédico del término– de las conceptualizaciones hilvanadas. Las vivencias iluminan y actúan las ideas, le asignan un cuerpo y una historia, un nombre y una voz, al ejercicio ensayístico. El espacio problemático de la experiencia y la ficción convergen, así, en una solidaridad profunda, en nombre de, adelantemos, una infancia ilustrada orquestada por las prácticas de la lectura, el cine y la introspección.

Las fotografías, en segunda instancia, figuran la noción general de playa que tácitamente planea por todo el libro. Funcionando como paratextos, como separadores escolares entre cada apartado, las imágenes –todas pequeñas, enmarcadas en un cuadro no mayor a 9x4, solitarias en la página en blanco– exhiben, en efecto, la concepción matriz a

partir de cual se urden las demás definiciones. “Me di cuenta –comenta Pauls frente a Juan Terranova ni bien sale el libro– que no quería escenas que graficaran tan explícitamente la playa. Y entonces hice una especie de *casting* de fotos mías. Fotos que describieran una playa sin arte” (Pauls en Terranova, 2006). El uso del término *casting* para describir el proceso de selección de fotos adquiere, dentro de esta argumentación, dos connotaciones interesantes. Por un lado, nos permite reconocer un Yo consciente de la puesta en escena, un *poseur* al corriente de lo que significa, en términos de exhibicionismo, adjuntar al texto fotografías personales. Y, unido a esto, nos confirma que dichas fotos, lejos de haber sido escogidas arbitrariamente –sea para sortear rápidamente una demanda editorial, o porque eran las únicas disponibles en el armario familiar–, fueron elegidas criteriosamente, respondiendo a un plan estético específico: proyectar *un* tipo de playa (una personal, literaria), y no otra (la turista, la espectacular). A modo de ilustración, y como punto de partida del análisis que sigue, adjuntamos tres de ellas:



Figura 2. Extraída de *La vida descalzo*.
Archivo personal del autor.



Figura 3. *Ibíd.*



Figura 4. *Ibíd.*

Se observa, por lo dicho, cómo la imagen y la confesión, textualidades propias de la ficción y la autobiografía, gozan de una posición subsidiaria con respecto a la otra textualidad que participa de la trama de *La vida descalzo*, el concepto. ¿Cuál es, en tal sentido, la idea rectora que este libro ensaya alrededor del objeto playa? O, lo que es lo mismo: ¿qué tipo de niño es éste que se nos revela en blanco y negro, el mismo blanco y negro, por otra parte, de varias de las películas que se dan cita en el ensayo, como *La aventura* de Antonioni y *De aquí a la eternidad* de Zinnemann? ¿Qué sentidos verbaliza su pose solitaria, signada por el

olvido hacia la cámara, una faz contemplativa y un cuerpo más bien retraído? ¿Qué nos confiesa la absoluta castidad del ambiente, donde prácticamente no hay nada salvo el deseo de estar solo? “Me da la impresión –cuenta Pauls frente a un Guebel en *off*– de que muy rápido yo me corté solo, como quien dice. Elegí una especie de experiencia solitaria, relativamente autista digamos, o de un autismo razonable si se quiere, para que no me hincharan las pelotas” (Montes-Bradley, 2005). A diferencia de las playas “sepultadas bajo el peso de la especulación inmobiliaria, el frenesí urbanizador, el boom del turismo de masas y una cultura del ocio hegemonizada por el consumo” (*el* ecosistema distintivo de la costa argentina en verano; ese mismo que, poblado de familias, sombrillas, heladeros, guardavidas y un sinfín de juegos y rituales, Mariano Llinás retrata etnográficamente en su documental *Balnearios*, de 2002); y en consonancia, por el contrario, con playas menos estridentes y más deshabitadas (como las de Dinard y Mimizan, las dos localidades francesas donde transcurren otros dos dramas aludidos en el libro: *Cuento de verano* de Éric Rohmer y *Sobre la arena* de François Ozon), la playa del niño Pauls es, ante todo, virgen, diáfana, insonora. Una playa, digamos –dándole sentido a la frase de Pauls– *sin arte*: una playa que se asume –se desea– como una hoja en blanco, disponible no para la obtención de sentidos sino para la invención de los mismos. La playa, en esta dirección, sería el equivalente de la ficción, en el mismo sentido en que Premat sostiene que “la infancia es el equivalente de la literatura” (Premat, 2016:77)

Porque, más allá de las variadas acepciones que moran en cada apartado, un sentido general patrulla y vertebrado todo el libro¹²⁶. Una idea principal, graficada inmejorablemente

¹²⁶ A saber, la playa como: a) bóveda onírica; b) pantalla en blanco símil a la del autocine; c) paraíso anticapitalista y contracultural en los ‘60; d) “infierno superpoblado con vista al mar” en el presente; e) paisaje de restos y escombros que reúne, en la fisonomía anacrónica de la arena, “lo que estuvo antes y lo que vino después”; e) territorio salvaje, sin monitoreo, proclive a la invasión y a servir como campo de batalla; f) zona

en las fotografías arriba adjuntadas, que interpela no lo que la playa *es*, persiguiendo una verdad metafísica, sino lo que el niño Pauls –ese “niño alemán rubio de publicidad nazi”– puede hacer con ella: imaginar, alucinar y proyectar “las imágenes más arbitrarias”, los sueños más cinematográficos, los deseos “más felices” (19; 24; 106; 111). La playa, en otras palabras, se asume como el territorio propicio para sostener algo que empieza muy lejos de allí, al resguardo del sol, el viento y el agua, con luz artificial y custodiado de cuatro paredes: el vínculo con la ficción. Además de caminar sobre los hombros de su padre por la peatonal de Villa Gesell, de jugar al fútbol con un Luizinho habilidoso en Río de Janeiro, además, incluso, de “emprender durante el día las aventuras clásicas de la playa (médanos, bosques, muelle, mar, y el desafío máximo, ¡la caminata hasta Cariló!)”, lo que el niño Pauls hace en este espacio-pantalla es, en efecto, *continuar* con los ritos que devotamente profesa en las demás estaciones del año: ir al cine (9; 16; 61; 63; 85), ir a la librería (28; 30), leer (123-125), soñar (9-12).

No cualquier infancia se pergeña, por consiguiente, en la playa de *La vida descalzo*. El rol protagónico de estos “bloquecitos de vida ya encuadrados, escenificados, montados, orquestados mediante aires, actitudes, maneras, posturas que funcionan de algún modo como artefacto”, lo ostenta un niño de clase media ilustrada (Pauls, 2012a:174). Uno que, además de enseñar una faceta lectora (aquella que exploramos al inicio de esta Segunda Parte, correspondiente a su ficción del origen como lector), exhibe dos rostros en apariencia antagónicos: el del cinéfilo y el idiota. Como un número de clown que incluye varios cambios

erógena, idónea para funcionar como “estímulo escenográfico” en la noche; g) esfera comunitaria que democratiza el cuerpo, la desnudez y la belleza gracias a la vida “sin autoridad” que propone; h) objeto de pensamiento literario e intelectual cuando se la *deprime*, es decir, cuando se la habita “fuera de temporada”; i) experiencia clasicista ligada menos al contacto con lo Húmedo que al roce con lo Seco (Pauls, 2006a: 11; 23; 37; 50; 70; 86; 94; 117).

de vestuario, la performance del niño Pauls se desdobra en dos papeles bien diferenciados: el primero exhuma la videoteca extranjera que frecuenta el adulto que escribe; el segundo, especie de contracara de esta pose ilustrada, teatraliza una estupidez fingida que trasluce hasta qué punto el ridículo, si se lo entrecomilla en el atelier dandi, puede convertirse en un valor y en un campo de acción para la impostura.

Varios son los cines que el niño Pauls visita junto a su hermano (el Roxy, el Atlantic, el autocine de Villa Gesell), y muchos más son los títulos que se mencionan en *La vida descalzo*¹²⁷. La reseña de estos films, breve pero avezada, tiene la misma función que la narración de los episodios autobiográficos: reforzar el tenor ensayístico. Así, por mencionar algunos ejemplos, el film de Ozon fortalece la idea de la playa como espacio lampiño y raso (“quizás nadie en el cine haya trabajado tan sutil y radicalmente esa condición hipervisible de la playa como François Ozon en la primera media hora de *Bajo la arena*”); las ficciones veraniegas de Eric Rohmer, *Cuento de verano*, *Pauline à la plage* y *El rayo verde*, pregonan la potencia erótica de la playa, esa que sólo se activa en ausencia, en la noche o los días de lluvia (“al revés de los partidarios del vitalismo (...) yo, discípulo de Rohmer (...) sólo soy sensible a los estímulos de la playa cuando ya han desaparecido”); *Julia* de Fred Zinnemann promueve un modelo de playa invernal, a la vez inhóspita e intelectual, ideal para profesar un romanticismo sacrificial (“vi *Julia*, vi los cuerpos de Jason Robards y Janet Fonda temblando de frío en la playa (...) y pensé, herido de muerte en mi doble sensibilidad de amante de la playa y de aprendiz de escritor: ‘así, así, así y no de otra manera tiene que ser mi vida’”) (39; 68-69; 97-98).

¹²⁷ A los ya citados se le agregan, entre muchos otros: *Targets* de Peter Bogdanovich, *Chitty Chitty Bang Bang* de Ken Hughes, *El satánico Dr. No* y *De Rusia con amor* de Terence Young.

Estos pasajes evocan al Pauls crítico, ese mismo que, sentado en un sofá cuadrado de cuero rojo, presentó durante años una película cada miércoles para el ciclo *Primer plano I.sat*. Se trata de una operación retrospectiva donde las peripecias autistas del niño Pauls son intercaladas –interrumpidas– por el saber docto de su yo adulto. El mismo infante que se embriaga con la pantalla en blanco del autocine de Villa Gesell, fascinado como todo niño al experimentar algo por primera vez; es el mismo que, páginas más tarde, ya entrado en años, discurre versadamente sobre la saga de James Bond. Constatando los rasgos del género ya apuntados vía Premat, la infancia paulsiana es una infancia revisitada, pensada como aditamento del ejercicio ensayístico. Su objetivo de fondo, salvando las diferencias, no es muy distinto al de Borges y su ficción del origen alrededor de su biblioteca paterna; este es: convertir a quien escribe en alguien familiarizado desde la cuna con el autismo de la lectura, la materialidad de las palabras, el saber del mundo proveído allí. Una índole bibliófila o enciclopédica que, al mismo tiempo que busca escapar de la vida, desea comprometerse con ella a través de los libros (“Se lee para vivir tanto para evitar vivir; se lee para saber qué es vivir cómo vivir; se lee para escapar de la vida e imaginar una vida posible”, reza un pasaje de *Trance*) (2018a:89). En el universo paulsiano, además de los libros, este papel lo desempeñan las películas. La vida aquí *se explica* a través del comentario cinéfilo. La experiencia es algo que se puede saber, se puede aprender y acaso vivir por intermedio de la ficción. Como Dahlman, que hace de la lectura la *causa* del vivir, las películas sirven de modelo para describir y razonar acerca de lo vivencial: *Julia* de Fred Zinnemann es el modelo romántico de cómo se debe amar en la playa; *Targets* de Peter Bogdanovich es el modelo de todo lo que se puede saber sobre autocines; los films eróticos de Rohmer son el modelo erótico de la fase cultural de la playa, ese “otro lado” o “doble vida” que la playa propone cuando “algún emisario de la civilización, llámese pared, techo, cama, asiento de auto, ducha,

ropa, introduce una divergencia y ‘corta’ de algún modo la homogeneidad un poco despótica de la naturaleza” (2006a:69). Y así.

Un buen contrapunto para iluminar esta pose ilustrada es el personaje de autor que César Aira compone en su novela *Cumpleaños* (Mondadori, 2001). “Reacio a la lectura, en conflicto con las palabras, ingenuo, casi tonto y siempre crédulo”, el autor que inventa Aira en *Cumpleaños* se parece mucho, afirma Julio Premat, al niño Gustave, ese que Sartre, en su ensayo sobre Flaubert, define como *el idiota de la familia* (Premat, 2008:239). Idiota Aira, inteligente Pauls: si “el ingenuo César, de niño, teme una burla o una mirada crítica” (primero de sus amiguitos, luego de su madre) (Premat, 2008:242); el otro, más cultivado y altivo, mira disgustado la cartelera del autocine a la que ha ido con su padre, a la edad de seis años (“la película que anunciaban, *Chitty Chitty Bang Bang*, probablemente, o *Los intrépidos en sus máquinas voladoras*, ya la habíamos visto uno o dos años atrás, a lo largo de tres domingos seguidos, en el Roxy de Las Heras y Agüero)” (Pauls, 2006a:17). Si el primero hace de la ignorancia el motor de su literatura (“como ‘compensación a una incapacidad de vivir’ y para ocultar ‘sus deficiencias abismales’”) (Premat, 2008:242); el segundo, lector precocísimo de los cuentos de Cortázar y Piglia, sella de entrada y para siempre –cuando el oficio de escritor es aún una utopía veraniega– una alianza entre lectura y escritura, entre erudición y literatura. Se trata, desde luego, de dos estrategias autofigurativas motivadas por dos proyectos (éticos, políticos y estéticos) distintos. Aira, en primer término, busca asentar un mito de autor alrededor de “un narrador que no entiende”, esto es: una perspectiva que, para novelarse, se vale de la ignorancia, el miedo a pasar vergüenza (el papelón), el humor y la “desautorización irónica de sí mismo” (es ejemplar al respecto el modo en que se figura como tonto frente a su esposa al desconocer las fases de la luna: “había vivido equivocado”)

(Premat, 2008:243)¹²⁸. Pauls, por su parte, a través de la narración de una infancia hiperestimulada, dotada de experiencias interactivas con la palabra y la imagen, intenta autoficcionalizarse según la perspectiva de un narrador seguro de sí mismo, curioso y entendido.

El mito de autor que Aira fabula en *Cumpleaños*, dicho de otro modo, persigue una empresa análoga a la de su programa narrativo, esta es: “olvidar” la tradición del “gran escritor”, esa que, bien mirada, es la misma a la que Pauls intenta ceñirse (Premat, 2008:248). Singularizada en Borges, Saer y Piglia, esta tradición hace de la lectura (léase: conceptualizar, pensar, releer, reescribir) el valor rector de su ética creativa. Si el procedimiento aireano, con su negativa a corregir y primar el resultado, “impide que se fijen los rasgos en un retrato de ‘gran escritor’ (he aquí, concluye Premat, el sello de la literatura idiota de Aira: “escribir para no ser leído”, diluir el significado para “tornarse ilegible”) (Premat, 2008:248); la frase paulsiana –su sofisticación bibliográfica y afán metaliterario– busca afianzar una figura de escritor afiliándose a una literatura inteligente.

Ahora bien, dicho esto, hay que subrayar que no todo es loca erudición en las performances intimistas de Pauls. Una vivencia algo extraviada al final del cuarto apartado de *La vida descalzo* viene a contrarrestar esta autoconfianza a la hora de predicar sobre sí mismo:

¹²⁸ Premat sigue: “El personaje típico en Aira observa el mundo pero no lo conoce, quiere descifrar lo elemental y lee mal, suscita la ficción por el desplazamiento de su lógica, aparentemente racional pero en realidad absurda: sus intentos de comprensión, sus reacciones desorientadas, sus juicios incongruentes son muchas veces el motor de la ficción. Una literatura de monstruo o de idiota, de extranjero o de salvaje, pero sobre todo una literatura de punto de vista. El procedimiento Aira, tan comentado, es ante todo el de una perspectiva: son las andanzas de un idiota en el mundo de la peripecia. Ya que las intrigas se vacían, se autodestruyen, produciendo una ligereza, una superficie lisa sin espesor semántico, para entenderlas habría que concentrarse por lo tanto en esa figura, en el escritor creado por las obras, capaz de darles un marco y un principio de organización a las “novelitas” (Premat, 2008:245). Agregamos que, para un estudio pionero y exhaustivo de los modos en que César Aira escritor, al interior de su producción ensayística (y en especial alrededor de los nombres de Lamborghini, Puig, Copi, Arlt y Pizarnik), construye una *novela del artista*, ver: “La novela del artista” en el ya mentado *Las vueltas de César Aira* de Sandra Contreras (2002:235-285).

Yo intenté alguna vez ser un idiota y fracasé. Estaba con un amigo en Mar del Plata, en Punta Mogotes, jugando en la arena dura con una de esas pelotas inflables que la brisa más tímida vapulea como quiere. Acalorados, no sé quién de los dos propuso mudarnos al mar con la pelota. A los cuatro minutos la pelota flotaba sin control rumbo al horizonte, hacia ese Otro Lado del Mar que de chico todos los adultos, no sé si para disparar mi imaginación o para aterrarme, llamaban genéricamente «África», y mi amigo y yo, sorprendidos por la jugarreta súbita que el fondo arenoso acababa de hacerles a nuestros pies, gritábamos, tragábamos agua, tosíamos, nos deshacíamos en brazadas inútiles, hasta que por fin, ya en el límite, arriados, supongo, por una olita misericordiosa, porque librados a nuestra propia idoneidad de nadadores no habríamos permanecido a flote ni veinte segundos y por otra parte nadie se había acercado a socorrernos, encontramos el camino de regreso a la orilla, tierra firme pero humillante donde esperaba una pareja de bañeros parados frente al mar, las manos cruzadas a la espalda, los silbatos intactos colgándoles del cuello, tan crueles que mientras pasábamos a su lado exhaustos, arrastrándonos como podíamos sobre nuestras pobres piernas acalambradas, en vez de confortarnos o reconvenirnos, se limitaron a mantener la vista fija en el horizonte y uno, sonriendo, señaló con un dedo la pelota que ya se perdía a lo lejos) (2006a:43-44)

Podría haber pasado desapercibida, como una anécdota más de las muchas que ornamentan este ensayo, si no fuera porque este gesto de *hacerse el tonto* –uno que no debe confundirse, por las razones que más adelante señalaremos, con el movimiento aireano– puede localizarse, disperso, en varios momentos de su producción crítica. Como si no pudiera contenerse, sugestionado por una extraña pulsión oculta (¿el deseo de ser un crítico humorista, inductor de la risa?), no son pocas las ocasiones en las que Pauls abandona la seguridad de la biblioteca para confesar una torpeza, testimoniar un ridículo, reseñar sus pasos en falso frente al mundo; ese sobre el que aparentemente, según veremos a continuación, *no sabe nada*.

Episodio 1: sale a pasear en su Renault 18 por la península mexicana de Yucatán “cuando un grupo de niños con poca puntería” lo apedrea sorpresivamente a la salida de Cancún (2012a:285). *Episodio 2:* después de filmar “una escaramuza erótica” con Martina Guzmán, su co-protagonista de *La vida nueva* (2011), se queda dormido en el set de

filmación: “Cuando desperté no quedaba nada ni nadie. Luces, trípodes, cables, generadores, todo se habían llevado en silencio (...) no me perturbó verme en calzoncillos y bata, solo, sentado en esa silla alta y severa” (2012a:336). *Episodio 3*: en la cola del cajero de un supermercado en Berlín, “un alemán muy blanco, de barba canosa y gorra con visera” le recrimina “rumiando con encono” que ese melón que ha quedado huérfano en la cinta es suyo (2012a:143). *Episodio 4*: días más tarde, en ese mismo supermercado, “un ciruja de unos cincuenta años” le pide 50 centavos para pagar “dos botellas chicas de cerveza” con la promesa de que, cuando se vuelvan a ver, él se los devolverá. Accede y al salir ve cómo ese mismo ciruja, con las dos botellas de cerveza bajo una axila, “regatea el precio de un chaleco de cuero sin mangas con la duela de la tienda de ropa de segunda mano de la esquina” (2012a:151). *Episodio 5*: sin saber cómo hacer andar la televisión mira, una y otra vez en su “departamentito harlem-columbia” de Princeton, “un único capítulo de *Saturday night live*” (320). *Episodio 6*: camino a Machu Pichu, en una posada en Ollantaytambo, una pareja de huéspedes suecos lo ayudan, “con una paciencia infinita”, a desagotar su cámara digital y copiar sus centenares de fotos en un *cd* mientras él contempla absorto, “como los simios el monolito de *2001*” (2012a:120). *Episodio 7*: a principios de los ‘80, durante la Guerra de Malvinas, confunde el “rumor de los motores” de un camión de recolector de basura con el estrépito de un bombardeo inglés sobre su departamento en calle Belgrano: “Los aviones parecían estar abajo, arriba, a los costados del departamento” (1993a:470). Y sigue.

¿Cómo leer estas escenas, estos incidentes motivados por el afán de novelarse idiota? Habría que discriminar, ante todo, cuál es el tipo de idiotez que tiene en mente este autor al momento de autofigurarse como tal. Pues, a diferencia de la idiotez aireana –una que se retrata al inicio de *Cumpleaños*: “poco a poco se me fue haciendo patente lo monstruoso de mi ignorancia” (2001:11)–, los idiotas paulsianos no son tontos que, tarde o temprano, caen

en la cuenta de que siempre lo han sido. Reapropiándose de un rasgo distintivo de los personajes hiperletrados de Borges, los idiotas en este universo son, por el contrario, sabios que *fracasan* al querer ejecutar dicha sabiduría. La idiotez aquí se erige como el resultado de una impericia, no como la manifestación de una condición. Se inscribe en el orden de lo circunstancial y no en el de lo natural. El secreto de su definición se halla en la palabra *fracaso* (hoy tan borgeana como paulsiana), en el sentido en que el propio autor la emplea en *La vida descalzo*: “Yo intenté alguna vez ser un idiota y fracasé”. No se *es* aquí, por esencia, un idiota: uno deviene como tal al intentar inútilmente ser inteligente, concretar un propósito, llevar a cabo un destino. En tal sentido, en el corazón de la lengua paulsiana, “idiota” hace las veces de sinónimo de perdedor o incompetente. En *El factor Borges*, Pauls –demostrando lo mucho que en sus ensayos se exponen las ideas fundamentales que luego pone a operar en su narrativa y figura–, describe de este modo a la idiotez borgeana:

¿Borges escritor erudito? Sin duda, siempre y cuando la erudición recupere la fisonomía que le es propia: un páramo de ruinas y perplejidad donde flota el humo de una risa loca. [En Borges] habita una respetabilísima familia de criaturas, quizá las únicas que hagan honor a un rubro –el rubro «personajes»– que en la literatura de Borges no goza particularmente de prestigio. Es una familia de filósofos, hombres de ciencia, pensadores, eruditos, artistas, inventores –algunos, verdaderos profesionales de su pasión, otros simplemente diletantes– que, movidos por las mejores intenciones, conciben *una* idea (generalmente una *sola*), la llevan adelante, la extreme, hasta que una vez allí, *en el límite*, la idea crepita, entra en cortocircuito, envenena su propio engranaje y fracasa, ya sea arrastrándolo todo a la ruina, ya sea desvaneciéndose en el aire suavemente, sin dejar rastros. Son sabios idiotas, talentos desperdiciados, artistas fanáticos del error y la insensatez” (2000:146-147)

Risa borgeana y no aireana. Si el escritor aireano le teme al papelón, a la vergüenza de que su ignorancia quede expuesta (y por ello busca atenuar su incompetencia construyendo

una forma singularísima de ser escritor)¹²⁹; al escritor paulsiano, extrapolando a su personaje de autor el gen del fracaso que liga a Erik Lönnrot, Juan Dahlmann, John Wilkins, Nils Runeberg, Pierre Menard e Ireneo Funes, dicho patetismo parece gustarle. Gustarle como parece gustarle el *Crack-Up* de Francis Scott Fitzgerald, “el más grande pensador” del fracaso, “su redentor y sobre todo su apóstol, un propagandista del derrumbe” que explora a través de su literatura y su vida “las formas múltiples de perderlo todo: fortunas, juventud, belleza, talento, notoriedad, potencia” (Pauls, 2011:10-11). Y gustarle como parece gustarle, en definitiva, el ADN de todos sus personajes, una comunidad de seres que desconocen, como vimos en la Primera Parte, el valor de la ubicuidad, la adecuación, la perspicacia, la oportunidad, el éxito. Tan sólo recordar el derrotero del infeliz de Rímini o de su *alter-ego* en *Wasabi* para darnos cuenta de hasta qué punto la ineptitud, cuando se la combina con la errancia y el ridículo (propiedades todas del recurso cómico favorito de este autor: el *gag*), es central en la imaginación paulsiana (retomaremos este punto en 2.2.c).

Así y todo, ¿qué ocurre cuando el chiste sale mal, cuando la idiotez deja de ser un recurso literario al servicio de la autofiguración autoral y se convierte en un paso en falso involuntario? El abandonar la biblioteca para ponerse a hablar de otra cosa, cosas *no* literarias (o cinéfilas, artísticas, críticas), tiene, como demuestran los despistes que apuntamos a continuación, un costo: ponerse a disposición de la *doxa*, es decir, ofrecerse como objeto de apreciación moral (de desaire y de burla) de otros lectores, oyentes y diletantes versados en ciertas lógicas y dominios discursivos en las que Pauls no.

¹²⁹ Reza un pasaje de *Cumpleaños*: “Para que un hombre con deficiencias tan abismales como las mías pudiera llegar a los cincuenta años, habría necesitado ser un genio; como no lo soy, tuve que montar un simulacro de genialidad, laborioso y complejo, que inevitablemente dio una figura desequilibrada, con altos y bajos muy pronunciados y fuera de lugar, en realidad la silueta de un monstruo” (Aira, 2001:13)

Enumeremos dos ejemplos. En 2011, Pauls cuenta en su columna de *Página/12* cómo MercadoLibre le suspende la cuenta por haber recibido dos calificaciones negativas de sus potenciales vendedores: “Primera vez en la vida que me echan de un lugar. Lo que en más de cincuenta años nunca hicieron mi familia, ni mi club, ni mis patrones, ni las parejas que tuve, ni los lugares públicos que frecuenté, ni las autoridades del país en el que vivo y los que visité alguna vez, lo hizo por fin mercadolibre” (2011). El hecho tomó repercusión mediática, al punto de que su nombre y varios pasajes de dicha columna (por ejemplo, clamores del tipo: “soy un paria de un mundo extraño, el de mercadolibre”; o “sólo espero que el antecedente no afecte futuras visas a Estados Unidos o posibles créditos bancarios”), le valieron ser objeto de escarnio ese domingo 2 de octubre de 2011 en la red social de Twitter. Incluso varios portales informativos, entre ellos uno exclusivamente dedicado a proteger los derechos del consumidor, favorecieron a mantener en pie, un día después, el *trending topic* abanderado con el hashtag #UnabiciparaAlanPauls. El percance, por lo demás, está lleno de curiosidades: MercadoLibre se contactó con él para solucionar el inconveniente, un anónimo detractor abrió una cuenta falsa en Twitter con su nombre y hace apenas unos meses, al cumplirse los 9 años del incidente, se celebró en la red social su aniversario¹³⁰.

Otro ejemplo. En septiembre de 2018, Matías Falco lo entrevista para Infobae a propósito de *Trance* y al final, cuando la conversación languidece, Pauls afirma: “No soporto

¹³⁰ Ver, en orden citado: a) Romina Jorge [@rominaj]. (2 de octubre de 2011). *Alan Pauls destrozó a Mercado Libre en Página 12 y llegó a TT*. Twitter. <http://t.co/RWuRYY38?amp=1>; b) “Alan Pauls, enojado con MercadoLibre”. *Protectora*, 3 de octubre de 2011. Disponible en línea: <http://www.protectora.org.ar/economia-y-finanzas/alan-pauls-enojado-con-mercadolibre/8280/>. Fecha de consulta: 11/08/2020; c) “Mercadolibre le dará una mano a Alan Pauls”. *Perfil*, 4 de octubre de 2011. Disponible en línea: <https://www.perfil.com/noticias/economia/mercadolibre-le-dara-una-mano-a-alan-pauls-20111004-0017.phtml>. Fecha de consulta: 11/08/2020; d) Mencho [@Adelfaisnotdead]. (26 de mayo de 2020). *Hace 9 años Alan Pauls era bloqueado de Mercado Libre por no saber usar la página y poner "comprar" varias bicicletas que no pagó y lo calificaron para el orto y decidió exponer su analfabetismo digital en una columna sin desperdicio*. Twitter. <https://twitter.com/Adelfaisnotdead/status/1265460828310044674>

el lenguaje inclusivo, van a pasar sobre mi cadáver antes de que yo diga todes” (2018c). Más allá de la malicia sensacionalista que pueda haber sufrido este exabrupto en el proceso de edición, el acto de posicionarse en un más allá de la corrección política, lo hizo merecedor, otra vez, de estar en boca de todos, o por lo menos de todos aquellos a los que el tema –léase twitteros, periodistas, escritores, panelistas de radio y televisión, docentes, no docentes, militantes y detractores de la causa, aficionados anónimos al deporte del escrache– los cautivó en mayor o menor medida esa semana¹³¹.

Ambos ejemplos enseñan los efectos colaterales de la pose dandi, las secuelas no previstas del despliegue egotista en el exterior: la reprobación pública. Es un horizonte no intencionado, pero sabido. Al depender de la mirada legitimadora del Otro, el proceso de individuación dandi transita indefectiblemente sobre un terreno bifronte, de doble cauce o paradero: o se arriba al destino deseable (la *actitud* autofabricada como diferencia es reconocida como tal); o, por el contrario, se hace realidad la mayor de las desgracias para un dandi: la indiferencia o el ridículo. Se trata de una doble fortuna, presente ya en la doble valoración etimológica del término. La palabra francesa «dandysme», en efecto, porta desde su raíz etimológica una doble connotación valorativa: una favorable, asociada al prestigio del león francés (la rama gala de los *gentleman*), y otra menos ventajosa, salpicada de hostilidad y descrédito, vinculada al desatino e impericia del tonto¹³².

El tonto y el león. Autofigurándose niño ilustrado, cinéfilo y lector precoz de literatura argentina, Pauls, consciente de la ambivalencia del aura dandi, sabe que puede ser apreciado

¹³¹ Sobre las repercusiones de este incidente, ver especialmente: Infobae Cultura [@infobaecultura]. (29 de septiembre de 2018). Alan Pauls: "No soporto el lenguaje inclusivo, van a pasar sobre mi cadáver antes de que yo diga todes" <https://infobae/2Iq4MCW>. Twitter. <https://twitter.com/infobae/status/1045993664613425155>.

¹³² Entre las varias acepciones y/o procedencias que Françoise Clobence le encuentra al término francés «dandysme», subraya particularmente dos. «Dandy» puede ser o una mutación del francés antiguo *dandin*, que significa tonto o necio (“sot, niais, qui se balance d’une jambe sur l’autre”); o bien, una derivación del vocablo francés *dandelion*, cuya interpretación literal es “diente de león” («dent-de-lion») (Clobence, 1988:14).

con un león. Pero incursionando en otros circuitos –por ejemplo, por revistas como *SoHo* (revista colombiana de “entretenimiento” masculino) o *Marie-Claire* (revista francesa de “entretenimiento” femenino), donde toca temas como sus canas, los antitranspirantes que usa o los hoteles alojamiento que ha visitado (2012a:285-307)–, el león paulsiano sabe que corre el riesgo de que se lo confunda –se lo tilde– de tonto. En todo caso, la cuestión se dirime en el terreno de la recepción, por lo que la pregunta por el lector modelo que este Pauls extraliterario tiene en mente a la hora de aventurarse por ámbitos sin adiestrar, se vuelve necesaria. Ante Alejandra Laera y Martín Kohan, hilvana lo que puede ser una respuesta:

En un momento, yo tenía la ilusión de que el periodismo podía hacer presente la idea del público, que para mí siempre es completamente fantasmal. Después me di cuenta de que el público puede ser tan fantasmal en el periodismo como lo es en la literatura. El tipo de respuesta con el que me encontré escribiendo en el diario es tan errático y está tan desfigurado por los malentendidos como el tipo de respuesta que tengo cuando escribo literatura o ensayos. Es más, las pocas veces que hubo alguna respuesta, fue siempre por cosas que no tuvieron que ver ni con la cultura ni con la literatura, sino cuando accedí a opinar sobre Maradona, Charly García o los travestis” (Pauls en Kohan y Laera, 2001:67)

El lector como parte del paisaje, especie de entidad abstracta o incorpórea que asiste insonoramente a las variadas formas en las que un escritor se lanza por carriles ignotos. El público como decorado, sonido ambiente, puesto únicamente allí para funcionar tal y como lo requiere un dandi: como eco que confirme su presencia.

2.2.b Segundo acto: el bibliófilo de *Trance*.

Trance es el libro donde vienen a desembarcar, revitalizadas, las palabras claves hasta el momento trabajadas en esta Segunda Parte: vida, lectura, Barthes, infancia¹³³. Luego de su derrotero por *La vida descalzo*, estas palabras-problema son retomadas aquí con un propósito ensayístico específico: reanudar lo hecho en 2006 –un trabajo de indagación sobre el espacio conceptual de la playa–, ahora con la noción de *lectura*. De esto se trata, tal y como reza su subtítulo, este libro: de la elaboración, en el sentido más artesanal del término, de un glosario; uno que, compuesto a imagen y semejanza del *Barthes por Barthes*, acopia un personalísimo léxico –ético, teórico y autobiográfico– alrededor del acto de leer. Escrito por encargo para la colección *Lectores* de la editorial Ampersand (colección que, a diferencia de *In situ*, propone a todos sus autores un único objeto de estudio: la lectura), *Trance* afirma lo que hoy se lee como una persistente política de escritura en torno a lo autobiográfico. Pues, una vez más, frente al dilema de cómo hacer pasar la vida a través de las palabras (por retomar la fórmula de Giordano), Pauls opta por seguir un camino teórico ya transitado: el del biografema.

Además del uso de la tercera persona para referirse a sí mismo, o la adopción de una escritura fragmentaria ajustada al género *entrada* (en concreto: son treinta y nueve los apartados que ordenan alfabéticamente a *Trance*), lo más barthesiano de este ensayo es, en efecto, la serie de pasajes narrativos en los que la vida de Pauls se antologiza sin caer en la cronología (por más que se documenten fechas y años), o en las series temáticas (por más

¹³³ Así lo entienden varios de los escritores y críticos que se han detenido a reseñarlo. Para Luis Chitarroni, por ejemplo, es un “libro precioso”, que contiene “todo lo que acerca de la lectura puede saberse y aprenderse de un lector privilegiado” (“Aquí está Barthes leído mejor que nadie, sin la oquedad ni la bocanada angustiada de Blanchot”) (Chitarroni, 2018). Para Juan José Becerra, otro ejemplo, *Trance* es “el autorretrato de una vida de lecturas escrito por el mejor lector del mundo” (Becerra, 2019). Para Daniel Link, por último, el ensayo de Pauls es ante todo un texto sobre la infancia, “ese lugar que está todo el tiempo a punto de apagarse” y que su autor convoca para “no abandonarlo del todo” (Link, 2019)

que un relato secreto, como veremos a continuación, sostenga a todos estos episodios dispersos). Si el *Barthes por Barthes* sobrevuela fantasmáticamente a *Trance* es porque, dicho de otro modo, el héroe que lo protagoniza es un lector, y como tal, *se lee así mismo* – retrospectiva y estetizadamente – por intermedio de momentos puntuales; acontecimientos debidamente seleccionados a los fines de plasmar el propósito mayor del libro: hacer cuajar el niño bibliófilo novelado con el adulto que escribe.

Un relato de infancia se pergeña, ciertamente, desde la página inicial de *Trance*. El niño rubio que puebla las playas de *La vida descalzo*, y que juega a volar como *Superman* en *Historia del llanto*, es el mismo que inaugura este libro-retrato confesando la pasión rectora, determinante, de su vida:

Descubre muy temprano que nada le importa más que leer. Lee todo lo que puede, lo que encuentra. Lee hasta lo que no entiende. Poco a poco, sin duda porque dura más de lo razonable, su comportamiento, hasta entonces ensalzado como un ejemplo de juicio, madurez, civilización, cobra una cierta presencia, se vuelve demasiado visible. Los demás, misteriosamente, se sienten llamados a intervenir. El asedio ha comenzado. Primero, por las buenas: le acomodan el velador, le corrigen la postura, le abren o cierran la ventana, le sacan o ponen de prepo el pulóver. Llegan a sugerirle lecturas. Más tarde, dada la resistencia desafectada que opone a las reformas, su deseo de leer, de seguir leyendo, se vuelve incómodo, perturbador, como un acto de soberbia, un pavoneo, el recordatorio de una negligencia o una deuda impaga. Más que como un ejemplo, ahora lo ven como una anomalía, síntoma de una asocialidad peligrosa. Los métodos cambian. Ya no quieren mejorar su placer; sólo reprimirlo. Irrumpen en su habitación, le hablan en voz alta, le recuerdan todo lo incalculablemente valioso que olvida, que posterga, que reemplaza por estar ahí tirado con sus libritos. Le exigen que *haga* algo. Él, en el único raptó de inspiración que tendrá en su vida, decide ser escritor. Los escritores leen, piensa. Les da lo que quieren (un hacer) para quedarse él, en secreto, invulnerable, con lo que él quiere: un gozar. Milagrosamente, la cosa funciona. Declarar la deuda infinita que escribir (esa compulsión estratégica) tiene con leer (ese vicio gratuito, benéfico, generoso) es el propósito de este glosario (2018a:7)

Nada importa más que leer. Esta puesta en valor de la lectura por sobre la escritura evoca la supremacía que Barthes le da al lector en los ‘70 (en el extremado *close reading* de

S/Z, y en la reivindicación de la experiencia lectora en *El placer del texto*), pero también, haciéndolos comulgar una vez más en una misma convicción, rememora al lector inventado por Borges en Tlön (mundo utópico donde, citando a Piglia, “la lectura es a la vez la construcción de un universo y un refugio frente a la hostilidad del mundo”) (Piglia, 2005:26). Ahora bien, teniendo en cuenta esto, debemos decir que lo que se trama aquí no es un rito de iniciación en la lectura, como a priori podría esperarse de un libro autobiográfico sobre dicha práctica. Paradojalmente, lo que maquina esta primera página de *Trance*, especie de incipit que enmarca todo el conjunto, es un mito de origen como escritor. El relato de la razón, en otras palabras, de su advenimiento a la escritura. Así planteado, la narración de este acontecimiento o hito legendario bastarían para tornar este apartado un verdadero objeto de interés en lo que respecta al estudio de las performances autofigurativas de Pauls. Y no obstante, como apuntamos al inicio de esta Segunda Parte, no es la primera vez que Pauls labra, al interior de su producción ensayística, una fábula que dé cuenta del porqué se hizo escritor. En otras tres oportunidades insiste en que es una mala experiencia escolar (la vez que el profesor Le Prix lo deschava como plagiario) aquello que impulsa su arribo a la escritura. En tal sentido, teniendo no sólo una sino *dos* versiones diferentes de un mismo mito, todo parecería indicar que estos relatos del comienzo, desdibujados por la recurrencia y la exhibición del artificio, actuarían más bien como un recurso –una *astucia*– para alumbrar otra cuestión sopesadada en la argumentación. Pues, antes que funcionar como el posfacio de *El pudor del pornógrafo* (construcción narrativa que, como analizamos en 1.2.b, tiene como propósito armonizar el comienzo de su obra con el presente de su proyecto estético); antes incluso que desempeñarse como el pasaje final de *La vida descalzo* (su ficción del origen como lector, operación retrospectiva que busca afiliarlo a los hacedores del canon que él admira); estos episodios, menos que determinar un momento axial o fundacional en la vida

del autor, cooperan en la puesta en relieve de otro asunto, más relevante para quien escribe: la impostura en el incidente de Le Prix, la lectura en la entrada de *Trance*.

El espacio vivencial y conceptual de la lectura, entonces, es lo que verdaderamente importa en este pasaje y, por extensión, en todo el ensayo. La palabra aparece, subrayémoslo desde un principio, aunada a otra ya problematizada aquí: *deuda*. ¿Qué genera la práctica de la lectura para que la escritura, habituada a estar por encima de todo gracias a una tradicional preeminencia autoral, se coloque en este pensamiento en una posición deudora? Generar, si, por no decir enseñar, puesto que *Trance*, bien mirado, además de delimitarse como un conjunto de acepciones apostilladas alrededor de la noción plástica de leer¹³⁴, deja traducirse y/o comprenderse como una *bildungsroman*. Una novela de aprendizaje donde la categoría de lectura, de forma dramática y decisiva, se asume como la experiencia formadora del sujeto Pauls. Hay algo que este “vicio gratuito, benéfico, generoso” le otorga a quien escribe, algo que éste se encarga de *declarar* ni bien despunta su autobiografía como lector. Algo tan

¹³⁴ *Trance*, además de apuntalar las ideas que cimentan la *ficción del origen* de su autor –recordémoslas: la lectura como práctica de la omnipotencia, el escapismo, la felicidad y la impostura–, define a la lectura como: práctica psicoanalítica (“en todo lo que está escrito siempre hay algo no escrito, o bien porque no se lo quiere escribir, o bien porque no se puede escribirlo”), práctica radiactiva (“[hay lecturas] que desubican todo lo que estaba demasiado en su lugar, ensimismado, protegido por cualquiera de las identidades –‘clásico’, ‘radical’, ‘comprometido’, ‘trágico’– que hacen que un texto esté más o menos donde espera encontrarlo”), práctica anacrónica (“Si la lectura es hoy una gran práctica anacrónica es precisamente por la insolencia, la desfachatez, incluso la provocativa ingenuidad con que exhibe los blasones de una cultura del encadenamiento, la secuencia, el paso a paso, en un estado de cosas cuyas monedas de cambio, son la simultaneidad y el montaje”); práctica extemporánea (de raigambre borgeana, “está signada por una asincronía fundamental: lector y libro se encuentran antes o después de tiempo, y el resto liberado por ese desajuste “pasa’ a la lectura”) práctica oportuna (de raigambre cortazariana, la lectura “es sincrónica cuando el lector y el libro se identifican –se satisfacen– en un intercambio proporcionado”), práctica architransitiva (“todo es legible, todo se presta a ser leído”), práctica musical (“la lectura deja de ser un ejercicio de desciframiento, una *cosa mentale*, para pasar a ser un arte de la afinación, el sincronismo, el unísono: una danza”), práctica formativa (“Leer enseña, forma, equipa; proporciona armas, ideas, recursos para estar en el mundo. Corolario: lectura y vida se complementan”), práctica corporal (“En todo lector devoto anida un soldado del *cuerpo pasivo*, genio de un contorsionismo negativo cuyas figuras, dignas de un catálogo de tormentos sólo despuntan bajo la presión del olvido a que la lectura somete al cuerpo”) (2018a:9; 11; 21; 29; 42; 85; 87; 93).

fundamental para procesarlo como deuda y, acto seguido, mitificar el ensayo que principia como forma de pago. En una palabra: una vida de escritor.

Leída así, como la narración de “un escritor endeudado hasta el cuello con la lectura”, se vuelve necesario localizar, para analizarlas en detalle, el conjunto de escenas de aprendizaje donde Pauls, de niño y adolescente, aprende todo lo que la lectura tiene para enseñarle (2018a:27). Se trata, concretamente, de atender el puñado de momentos novelescos a través de los cuales este Yo adulto compone el origen de lo que hoy se concibe como la condición *sine qua non* de su modo de ser lector y escritor: la bibliofilia. Ostentada en la serie de obras con las que uno tropieza al recorrer las páginas de este ensayo (tanto teórica como literaria, la biblioteca de *Trance* incluye los nombres de, entre otros: Freud, Deleuze, Kafka, Arlt, Blanchot, Barthes, Borges), la afición por los libros de Pauls es protagonizada fundamentalmente por tres (anti)héroes: el ajedrecista, el estructuralista y el nieto.

Hacer del ajedrez su deporte entre los diez y trece años, confiesa Pauls en la cuarta entrada de *Trance*, tendrá como beneficio el aprendizaje de una práctica hoy devenida hábito: “anotar lo que lee” (2018a:17). El ajedrez, explica, era clave “*porque* era quieto, cerebral, maquinado”, es decir, una actividad hecha a imagen y semejanza de la lectura, única acción, aclara, que al día de hoy “no considera una frivolidad o un escándalo” (16). Así, empapándose de bibliografía ajedrecística (leyendo crónicas, enciclopedias, manuales, diarios), el niño Pauls adoptará como primer “modelo de exégesis” la técnica de notación empleada por la prensa para comentar los partidos. Sirviéndose de los signos de interrogación y exclamación, estas reseñas periodísticas, cuenta, consistían en “una explicación técnica, atenta a la lógica interna de la partida”: de este modo, la apreciación del comentarista – ayudada por la ilustración congelada de un tablero– podía pasar del “mero desliz (?)” al “error garrafal (????)”, pasando por el “desconcierto (!), su reacción de lector favorita” (19). Tales

son los signos gráficos que Pauls –sea para recelar, objetar o “ensalzar una jugada inteligente” (20)– importará para la glosa íntima de sus lecturas. En todo caso, concluye, lo que importa de esta aventura es otra cosa: “jugar ajedrez es la continuación por otros medios de una vocación literaria precoz” (17). Y sigue: “*Jugar es leer*, y cada partida un relato del que una narratología rudimentaria pero eficaz precisa las articulaciones: apertura, medio, final, variantes, combinaciones, remates” (18).

A los catorce años, luego de abandonar su corta carrera como ajedrecista (una peripecia que llega a incluir, como hechos trascendentes, el hacerse socio del Club Argentino de Ajedrez y salir tercero en el único torneo que participa), el niño Pauls, ya adolescente, roba de la biblioteca escolar “unos cuadernillos franceses de análisis cinematográficos” (37). El hecho, de prosapia artliana, tiene dos consecuencias para el “cinéfilo voraz que aspira a ser”: por un lado, leyendo esos cuadernillos monográficos donde sobre un solo cineasta “se descarga toda la artillería del método semiológico”, aprende que algo como una película “puede convertirse en un *objeto*, una unidad discreta, caracterizada por ciertas reglas estructurales y de composición”; y por otro lado, aprende que lo que importa –lo que verdaderamente significa y hace la diferencia en su experiencia como lector– no son tanto los objetos leídos, sino las lecturas que se hagan de ellos (2018a:37-38). De allí que en la adultez, cuando vea las películas que sólo ha conocido leyéndolas en la adolescencia, se sienta decepcionado. El cine como experiencia de lectura donde “se goza” imaginando las películas, no viéndolas (39).

Como puede observarse, tanto el ajedrecista como el estructuralista son dos personajes de autor dispuestos allí para autofigurar retroactiva y literaturizadamente al lector crítico que Pauls es hoy. Y asimismo, mediante estas escenas de aprendizaje donde se aprende a anotar lo que se lee y a darle preponderancia al sentido antes que al texto, se

mitifica un vínculo prematuro, estrechísimo, con los significados y las palabras. Una propensión a todo lo que tenga que ver –y se pueda *hacer*– con lo literario que, de forma confesa, estará favorecida por las instancias de formación que le proveerán dos pedagogos de carne y hueso: Josefina Ludmer y Jorge Panesi. En efecto, además de los maestros literarios que, fantasmáticamente, este autor convoca para labrarse un lugar en la tradición nacional (Borges, Cortázar, Puig, Piglia), en *Trance* las figuras de Ludmer y Panesi aparecen asociadas a experiencias escolares y universitarias puntuales:

maestros. Jorge Panesi (primer *dealer* de lecturas, artista del *dar a leer*, culpable del único trofeo bibliófilo del que le gusta vanagloriarse: la primera edición argentina de *Ferdydurke* (Argos, 1947), regalada un anochecer legendario de 1974 en un bar de Corrientes y Uruguay). China Ludmer (gurú de la astucia, el saqueo y el sesgo, trípode esencial de una pedagogía lectora que solo cree en el resto, la disonancia y las intuiciones contraintuitivas. Él, que le deberá todo lo que no le debe ya a Panesi, no llega a terminar su primer libro, *Cien años de soledad. Una interpretación*, pero lo está comprando cuando el librero, el escritor Luis Guzmán, que tiene por costumbre –1976– entregar ciertos libros por debajo del mostrador, le comenta que la autora da clases particulares y le da su teléfono. Pasa tres años estudiando con ella en grupo; tres años a razón de una vez por semana, los miércoles, de siete a once de la noche, alrededor de una mesa grande y redonda, ideal para sesiones espiritistas si no fuera por dos detalles cien por ciento de garito: el paño verde que la forra y la luz cenital, muy baja, que deja al grupo en sombras y solo ilumina manos, libros, fotocopias, notas: la escritura. Todo lo que haga después, cada palabra que escriba o lea, habrá nacido de ahí) (2018a:65-66).

Además de estos maestros, los cuales, como bien lo deja en claro el ensayo, se hacen cargo en diferentes momentos de enseñarle a leer a este joven y aún inédito escritor (Panesi es su profesor de Castellano en el primer año de la escuela secundaria, en 1972; Ludmer, sabidamente, es la que le enseña informal y clandestinamente Teoría Literaria en sus primeros años como estudiante de Letras), podríamos agregarle otro. Uno que precede al resto, anticipándose incluso a la alfabetización del niño Pauls: su abuela alemana. En una escena que bien podría servir de ilustración de otro pasaje de la presente tesis (el 1.2.b,

cuando nos abocamos a teorizar acerca de la *lengua afantasmada* que dicho escritor, en sus dos primeras novelas, adopta como principio para la escritura), Pauls cuenta cómo la voz de su abuela paterna, voz de “una alemana de Berlín, judía, aterrizada en Buenos Aires en el 39”, es lo que él, mucho tiempo después, traduce como primera lectura (57). Por intermedio de ese “castellano hachado” (acento que no hace sino demostrar, reflexiona Pauls, hasta qué punto eso que él entiende por primera lectura no es una experiencia pura sino “un híbrido”, “un Frankenstein” que extraña la lengua materna del texto), su abuela le enseña una primera figura de lector (73). Enseñar, si, por no decir mostrar, puesto que lo que el niño Pauls ve –y le queda– de esa escena de lectura es que, “antes de querer leer, entre los tres y los cuatro años, con su abuela alemana como único modelo, probablemente, quiso *ser un lector*, aislarse como ha observado que se aíslan los lectores, concentrarse y olvidarse del cuerpo y ser indiferente y remoto y deseable como ellos” (96).

Ser un lector, ser reconocido como un bibliófilo autista, alguien que se sustrae del mundo en búsqueda del encuentro con lo literario: ¿no es uno de sus maestros literarios, el ya varias veces revisitado Piglia, quien en *El último lector* construye una “una historia imaginaria de lectores” alrededor de una singular fantasía del aislamiento? (Piglia, 2005:22). Situando en un lugar crucial el problema de la identidad lectora, el ensayo de Piglia –libro que Pauls se encarga de aclarar en más de una ocasión que no se ha leído “con la fruición con la que merece leerse” (Pauls, 2018a:17)– explora, ciertamente, las figuraciones del lector en la literatura preguntándose “no tanto qué es leer, sino quién es el que lee” (Piglia, 2005:22). Quiénes son aquellos autores que, al interior de sus escrituras, fraguan una imagen de lector alrededor de una particular utopía de escapismo, al punto de que la lectura, por partida triple, se defina tanto como defensa ante la interrupción de lo real, modelo ético y de conducta y, entre el bovarismo y el quijotismo, como trama de la propia vida. Borges y la imagen de un

lector ensimismado que persigue sin aliento “nombres, fuentes y alusiones” en la inmensidad infinita de la biblioteca; Kafka y su afán de retraimiento pergeñado en el espacio imaginario de la cueva; Antonio Gramsci y la quimera “sedentaria e inmóvil” de la cárcel; la fotografía del Che en Bolivia, “subido a un árbol, leyendo, en medio de la desolación y la experiencia terrible de la guerrilla”; Anna Karenina, de viaje en tren y bajo el abrigo y comodidad de su linterna, leyendo la intriga de una novela inglesa que cifra su propia vida; Robinson Crusoe, “mal vestido y enfermo”, logrando sobrevivir en la isla gracias a la literatura (18; 71; 96; 101). Y así.

Persiguiendo estos modelos de lector, su carga épica o *verdadera*, Pauls se lee a sí mismo desde la óptica pigliana. Queremos decir: construye una escena de lectura, la de su abuela paterna leyéndole literatura infantil alemana (*Der Struwwelpeter* y *Max und Moritz*), buscando conferirle a la misma una dimensión extraordinaria análoga a la que reconoce y celebra en las imágenes de lector piglianas. Creer en la ficción y darlo todo por ello, hacer de la lectura el único de los mundos posibles, leer todo el tiempo y en todos lados (en la cárcel, en el tren, subido a un árbol en medio de la guerra), leer hasta cuando no se pueda seguir leyendo, leer incluso hasta cuando *no se sepa hacerlo*. Tal es, subrayando esto último enunciado, la facultad que Pauls le adjudica al héroe encargado de mitificar su infancia por él: el analfabetismo. Una propiedad que, ausente en los lectores legendarios arriba mencionados, se extrae del modelo infantil fraguado en la primera página de *Los diarios de Emilio Renzi* (ver 2.1). La identidad lectora que se cimenta en este episodio familiar entre nieto y abuela no se ajusta, en efecto, a “la condición de *ultimidad*” con la que son elaborados los héroes del libro de Piglia (Pauls, 2012a:105). Antes que constituirse sobre como *el último lector*, alrededor de esa figura-límite que atraviesa a todos los héroes del ensayo pigliano, el niño Pauls se erige como *el primero*. No porque pueda ya decodificar los signos gráficos que

la voz de su abuela alemana acompaña con el dedo, sino porque lo que se desea, retrospectiva y estetizadamente, es fundar una identidad –una impostura– alrededor de la idea de *precocidad*:

precoz. No hay lector verdadero que no haya sido un lector precoz. La precocidad, aquí, no es un accidente singular sino un elemento esencial, también singular pero constitutivo, que más que caracterizar una práctica la determina por completo. Se empieza a leer antes de ser capaz de hacerlo, siempre. De esa condición le interesan dos cosas, que actúan en simultáneo pero merecen distinguirse. Una: la idea –teñida de voluntarismo– de que en la precocidad no hay tanto la excepcionalidad de una disposición temprana como una voluntad, un afán, una avidez de advenedizo. Precoz, pues, no es el que descubre y hace contacto con lo que desea *antes* que otros. Más que la consumación prematura de una relación feliz, de encuentro, entre un sujeto y un objeto de deseo, la precocidad es la relación fallida, desequilibrada, fuera de escala, entre un sujeto y un objeto a cuya altura no está *del todo*. La diferencia no es menor. El precoz tradicional (el precoz prodigio, digamos) no sabe que no sabe (leer, escribir, pintar, lo que sea); empujado por una inclinación natural, madrugadora, se limita a lanzarse sobre su objeto, como un depredador. El otro, en cambio, casi no tiene conciencia de otra cosa que todo lo que le falta; sabe perfectamente que no sabe, sabe todo lo que le hace falta aún para saber, y “soluciona” esa brecha como puede –en principio, fingiendo. Porque en ese lector precoz de flequillo y zapatos abotinados que lee un libro al revés sentado en el cordón de la vereda él nunca ha reconocido a un prodigio, ni nada que remita a un superpoder. Reconoce más bien a un actor, un farsante, alguien competente no para hacer lo que hace de cuenta que hace (leer) sino para simular ser alguien que no es, que por el momento es imposible que sea: un lector (Pauls, 2018a:95-96)

Ser un falsario, fingir ser alguien que (todavía) no se *es*, ser como ese niño (Piglia) que a los tres años, sentado a las afueras de su casa de Adrogué, lee un libro al revés. El episodio de la abuela alemana, la precocidad literaria que manifiesta su nieto al escucharla leer, enseña una vez más la potencia creativa que tiene la idea de impostura en este pensamiento. Al punto que, a la luz de lo que hemos venido subrayando y analizando desde el principio de esta argumentación (sea en la Primera Parte a propósito de los personajes que pueblan esta literatura, sea en la Segunda Parte en lo referente a sus mitos originarios), la impostura, se concreta en este universo como una verdadera política. Un mecanismo

profundamente determinante al momento de fundar una literatura, inventarse como lector y escritor, autotransfigurarse como personaje en sus ensayos.



Figura 5. Extraída de *Si yo fuera realmente libre* (Montes-Bradley, 2005). Archivo personal del autor.



Figura 6. Ibid.

2.2.c Tercer acto: Pauls diarista.

Lo apócrifo

Primero. Publicado en diciembre de 2002 para la revista *Nueve Perros*, “Interminable. Un diario íntimo” es el primer diario falso de Alan Pauls. Sus entradas, breves, sin fechar y organizadas a partir de los días de la semana, presentan varias de las propiedades formales que singularizan la ficción de este autor: oraciones sintáctica y ortográficamente impecables, cursivas resaltadoras, prosa pensada, pequeños intervalos de ensayismo. Poniendo en marcha uno de los tópicos más tradicionales y/o recurrentes del género *diarios de escritores*, dichas entradas narran la serie de obstáculos por los que un yo (*alter-ego* de Pauls) no puede terminar lo que está escribiendo (a saber: un pasaje de *El pasado* en el que Rímini no puede parar de traducir; pasaje que, aclaremos, es incluido al final del diario como una entrada más). Así, un jueves, se inunda el edificio y él, fastidiado, tiene que ayudar a la portera a buscar la llave maestra del agua; un martes, distraído, da vueltas, prende la TV, y más tarde se ve obligado a acompañar al hospital a la portera para que su hijo se pruebe una nueva prótesis para su muñón. Y así, mediante esta fábula de interrupción doméstica, “Interminable” narra los avatares cómicos de la vida práctica de un escritor, de esa vida corriente que transcurre *mientras* se está escribiendo y que sólo adquiere toda su dimensión y presencia cuando, derrotado por las exhortaciones de lo mundano, el escritor debe levantar la cabeza.

Segundo. En la misma tónica formal y literaria que su predecesor, “Mi vida como hombre”, texto compilado por María Sonia Cristoff para *Idea crónica* (Beatriz Viterbo, 2006), narra las peripecias cotidianas de un Pauls, eso sí, más autobiográfico que el anterior (al menos en lo que respecta a la reposición de ciertos datos fehacientes, como la entrada en escena de su hija Rita o la mención de libros y films ya trabajados en *La vida descalzo*). De esta suerte, el martes juega con su rottweiler hembra; el miércoles dedica su tiempo a mirar

postrado en la cama *El satánico Dr. No*; el sábado se encuentra con su padre quien lo visita para pedirle plata; el domingo encuentra a su rottweiler muerta a causa de haber ingerido un limpiador desinfectante; el miércoles siguiente, en el cumpleaños de su hija, hace llorar a dos compañeritos de su escuela. Y así, por varias entradas más, este yo escritor sigue novelando, a través de la forma diario, una vida prosaica no sin literatura (a tal punto su biblioteca personal –Borges, Fogwill, Proust, Nanni Moretti– sigue participando de sus comentarios y modelando, como en *La vida descalzo*, algunas de sus vivencias¹³⁵), sino sin trabajo, sin aquellos episodios donde acontezca el acto (productivo, disciplinado, con sus ritmos, tiempos y lagunas) del escribir.

Tercero. Dos meses después de publicar el relato anterior aparece, antologado por Cecilia Szperling para *Confesionario: historia de mi vida privada* (Libros del Rojas, 2006), “Un diario (fragmentos)”. Fechado, fragmentario, incluso más artificialmente espontáneo que el resto gracias a una licencia ortográfica que se toma Pauls (pequeña pero significativa consiste en no utilizar en ningún caso las mayúsculas, ni para los nombres propios ni luego de un punto y seguido), este diario es, con respecto a los otros dos, el texto más cercano a las convenciones de la forma diarística. Su foco temático es la familia: a lo largo de ocho páginas conjuga anécdotas y pareceres generales su ex esposa, Vivi Tellas, con episodios privados y lúdicos de su hija Rita (volveremos sobre esto). De ponerse a escribir o a leer, es decir, de poner en acto –no ya en lo dicho sino en los hechos– la pasión que acaparan prácticamente toda la energía, el tiempo y la atención de sus vivencias narradas en *Trance* y *La vida*

¹³⁵ “Mi vida como hombre”, en efecto, está muy pegada a la escritura de *La vida descalzo*. Ejemplo de ello es la recurrencia –la puesta en marcha– de un mismo gesto: *explicar* la propia experiencia a través del saber (crítico, bibliófilo) proveído por la ficción. Transcribimos dos ejemplos: “Ser hombre es apenas vivir todo el tiempo la posibilidad de dejar de serlo. Así que hoy, abril de 2005, mi ideal sería no ser hombre, ni mujer, ni gay, ni lesbiano, sino ser *clásico*. Ser todo para todos, como decía Borges” (2006b:104); y después: “Ante todo Bond me enseñó que el rasgo principal de la masculinidad es la *soltura*; es decir: una relación *a la vez* de propiedad y de perfecto desapego con el mundo” (106).

descalzo: nada. Al igual que sus antecesores, el tercer diario falso de Pauls no fabula una vida *ocupada* (aquella encargada de generar los ingresos necesarios para la propia subsistencia: dar clases, traducir, escribir, leer a otros por encargo); tampoco una vida *literaria* (esa que, destinada a la práctica de la lectura, se cultiva en la soledad y a contrapelo del mundo). Lejos de eso, “Un diario (fragmentos)” consagra sus entradas al registro de lo que podríamos llamar vida *común*: vida a la vez social y ordinaria, abocada a terceros, una que se profesa siendo no escritor o lector, sino padre, ciudadano, inquilino, hijo.

Cuarto y quinto. “Filcar. Un diario íntimo” (2010a) e “Historia clínica. Un diario íntimo” (2011a) son, por último, antes que lo que afirman sus subtítulos, dos textos enteramente ficcionales. Tal es así que el lector que ambos reclaman no es uno interesado en las pulsiones íntimas que subrepticamente tensionan el encuentro entre esta literatura y esta vida, sino, antes bien, un lector de cuentos, preocupado por el despliegue narrativo de dos tópicos bien demarcados en uno y otro: la ciudad en “Filcar”, y la enfermedad en “Historia clínica”. Incluido dentro de la antología *Buenos Aires: la ciudad como plano* (La bestia Equilátera, 2010), el primero narra las andanzas de un Pauls idiota y desorientado por Caballito. Es un Pauls novelado según la índole incompetente que caracteriza a la fauna de personajes que suelen poblar sus ficciones (seres siempre despistados, que toman malas decisiones por estar pensando *demasiado* las cosas del mundo). Allí, este Pauls desconcertado teoriza sobre cómo toda ciudad posee “zonas-síntoma” en donde uno indefectiblemente se pierde, como si se trataran de pequeños “triángulos de las bermudas” urbanos (2010a:158). “Historia clínica”, por su parte, acopia gran parte de los tópicos con los que este autor construye el universo disfuncional de sus héroes: relación problemática con la tecnología, incompreensión y añamamiento frente a la propia esposa, padecimiento de una enfermedad en el transcurso del relato (en este caso, hepatitis).

Sea como sea, más allá de las historias que traman estos cinco textos en los que Pauls incursiona en la praxis diarística, queda claro que, lejos de ser el registro mundano, fehaciente y testamentario del flujo de una vida –“una práctica espontánea de la franqueza y apertura total del corazón”–, el género *diario* se concibe dentro de este universo como un espacio de experimentación regulado por los principios y los procedimientos de la ficción (Pauls, 1996:6). A cierta versión primigenia de la historicidad del género (1800-1860), una que presupone “una absoluta indiferencia por el destino literario”, se antepone otra, menos fidedigna y más estetizada, que pervierte las banderas convencionales de la práctica diarística (la inmediatez de la primera persona, la veracidad de la experiencia, su afán de transparencia y el respeto documental hacia el calendario, entre otras) en pos de un proyecto específico: adjudicarle a aquello que se escribe una inequívoca dignidad literaria (Giordano, 2008:137).

“No hay diario íntimo que no empiece por entrecomillar los prestigios de la sinceridad y la misión confesional” reza Pauls al explorar los diarios de Pizarnik, Kafka y Barthes (Pauls, 2008:4). Ahora bien, no se trata, asentando esta premisa, *únicamente* de reconocer en la escritura diarística de Pauls la condición paradójal que desde hace ya una década –en el amplio marco de los estudios sobre las escrituras del yo– se comprende como intrínseca, a saber: el carácter híbrido que porta todo diario de escritor producto del juego sin frontera que propone entre literatura y vida (Domínguez 2012:99; Giordano, 2017b:709). Tampoco buscamos asimilar, por contrastar con un caso ya punteado aquí, las decisiones diarísticas de Pauls con el uso novelesco que Piglia hace del género en *Los diarios de Emilio Renzi*. Si bien ambos adscriben al programa de *pervertir* el diario para convertirlo en un laboratorio de ficción –en el sentido en que Sarlo, al hablar de Borges, habla de “pervertir la tradición” (1995:17)–, el método y la finalidad de uno y otro distan de ser análogos. Si en más de 327 cuadernos escritos a lo largo de toda su vida, Piglia pone en tela de juicio su propia existencia

y, fundamentalmente, su propia identidad en favor de la materialización de una utopía (“La utopía –confiesa en su *Antología personal*– reside en construir artificialmente la experiencia y vivir como propias vivencias que nunca se han vivido”) (Piglia, 2014:12); Pauls, con menos ambición y dedicación que su maestro, adopta la forma del diario íntimo con el único propósito de salir del paso de las invitaciones externas que adquiere como escritor (coloquios, congresos, paneles, antologías, etc.).

En efecto, aprovechando, si se quiere, la condición *emancipada* del género (“Democrático y voraz, el diario íntimo se permite incorporarlo todo: lo banal y lo extraordinario, lo personal y lo histórico, lo insignificante y lo admirable”), Pauls se consagra a escribir cinco micro-relatos basados en sus aventuras civiles, o extraliterarias, con el objetivo de sortear las obligaciones expositivas de su agenda (Pauls, 2008:4). En París, en conversación con Pénélope Laurent, lo cuenta:

empecé a escribir diarios falsos. Fue una astucia que se me ocurrió en un momento en que me invitaban a participar en congresos, en coloquios, en general más bien académicos o académicos con escritores. Me daban un tema y me era cada vez más difícil responder al tema, supongo porque me alejaba cada vez más del mundo académico, pero es un mundo con el cual no quiero perder la relación porque hay una interlocución que me interesa y hay allí algo más crítico sobre la literatura. Y entonces en un momento descubrí que mi salvación era la forma del diario íntimo. Fue una decisión: “a cada congreso, a cada coloquio que me inviten para participar con una ponencia sobre un tema X, responderé con un diario íntimo”. Y la puse en práctica, más de 5 veces. Y lo que me permitía el diario íntimo obviamente era poder navegar – de un modo completamente caprichoso, arbitrario, y a la vez legitimado por un género– por todas esas zonas en las que me gusta navegar para mi trabajo, y sin tener que preocuparme por la jerarquía de esa zona, sin tener que preocuparme demasiado por la articulación de esas partes, como si empezara a trabajar con un principio de montaje. Ahí podía ser escritor y responder al tema del coloquio. Entonces el diario era a la vez pertinente y completamente caprichoso. Era la aportación que yo hacía. Y el diario me parecía un buen género para definir una cierta manera que tengo de relacionarme con la literatura, que es una relación de lector, de crítico, de ensayista, de escritor de ficción, etc. Y encima podía agregar cosas de mi vida personal muy deformadas, muy, muy deformadas, con lo cual se convertía en un monólogo de comedia (2010a:120-121).

Nada más apócrifo entonces, a la luz de lo recién citado, que los diarios íntimos de Alan Pauls. Antes que perseguir, en la intensidad de la confesión, el encuentro entre la vida y la verdad, las cinco performances intimistas consignadas son, precisamente, eso: performances, en el sentido más dandi del término. Si los diarios de Roland Barthes, Katherine Mansfield o Cesare Pavese (por mencionar algunos de los varios diarios de escritores que Pauls prologa en *Cómo se escribe un diario íntimo*) contradicen, cada uno a su modo, la cláusula del género que sostiene que “para que el diario diga la verdad, pues, es preciso expulsarlo de la literatura” (Pauls, 1996:7)¹³⁶; los diarios falsos de Pauls, menos interesados en afianzar los vínculos entre experiencia y relato, exhiben todo el artificio de su construcción ficcional. No se trata, reforcemos una vez más la idea, de alcanzar un tono confesional capaz de intensificar el lenguaje a un punto tal que *la intimidad pueda hacerse literatura* (tal y como expresa Aira a propósito de la escritura cifrada que Víctor Hugo emplea para anotar los gastos de su actividad sexual a escondidas de su contadora y amante oficial: Juliette Drouett) (Aira, 2008b:27). Si de algo se jactan los diarios falsos de Pauls es justamente de eso: de ser falsos; es decir, de sostener la disimetría fundamental que separa

¹³⁶ En “Las banderas del célibe”, prólogo de *Cómo se escribe un diario íntimo*, Pauls afirma a propósito de *El oficio de vivir* de Pavese: “Son quizá los escritores más ‘vitales’, aquellos cuyos diarios fueron más rentables para el establecimiento de una verdad biográfica, los que más categóricamente refutan esa operación que afilia el diario íntimo a la ida desafiándolo, al mismo tiempo, de la literatura. Es la inesperada lección de *El oficio de vivir*, el diario de Pavese. El tono confesional, la extraordinaria crudeza de sus introspecciones, la brutalidad con que el diario construye la imagen de un sujeto *fallido*: todo en él parece abonar al carácter *indicial* del diario, simple humareda cuyo mérito es delatar *directamente* el escenario donde se consume el fuego de una vida. Pero su circulación interna, su sistema de reenvíos y referencias, el modo en que cada día, a la manera de un archivo inteligente, se comunica con otros, aludiéndolos, retomándolos o corrigiéndolos, producen un vértigo hiperliterario que parece abolir cualquier exterior. Repentinamente, la vida pasa a tener una estructura y un funcionamiento enciclopédicos, y el escritor contrae con ella una relación casi exclusiva de erudición; la ‘experiencia’ se convierte en un stock de frases, narraciones y comentarios que puede ser reutilizado indefinidamente” (1996:7).

literatura y vida, de no dar pie a que lo confesional y lo novelesco se entrecrucen en la prosa que los sostiene.

Lo estúpido

Irreconciliables con cualquier posibilidad de vida, estos textos, antes que autobiográficos, son narrativos. Su género es la literatura o, mejor valdría decir, circunscribiendo a lo arriba citado: la comedia. Él, que se ha declarado infinidad de veces admirador de *Seinfeld*, hace suya la lógica de la serie para inventar su vida privada a imagen y semejanza de un show de *stand up* (“Soy el más grande erudito en *Seinfeld* que debe haber, o quedar, sobre el planeta. Voy a fiestas y reuniones y no hago otra cosa que contar el argumento y las vueltas de tuerca y los chistes del capítulo que vi la noche anterior”, afirma en “Historia clínica”) (Pauls, 2011a)¹³⁷. Él, que a lo largo de los cinco años que dura el proceso de escritura de *El pasado* no hace otra cosa que mirar, por la noche, totalmente exhausto y derribado por el lenguaje, un par de capítulos de esta *sitcom* estadounidense: “*Seinfeld* forma parte de mi vida, me devolvió como un fanatismo adolescente. Me produjo el mismo efecto que *En busca del tiempo perdido*” (Pauls en Pérez Zabala, 2017). Esto explica por qué sus diarios, al adoptar como salida narrativa el modelo de esta comedia de situación (“*a show About nothing*”, reza el célebre principio compositivo de la serie)¹³⁸, sean un elogio de lo menor, de lo que de hilarante y absurdo tiene la vida cotidiana de un escritor sin la escritura, sin aquello que lo mantiene a resguardo de su propio patetismo y con el que se debe enfrentar toda vez que,

¹³⁷ Y sigue: “*miércoles, de tarde*. Viene a verme mi médico. Jugamos a las cartas. Se perdió el capítulo de *Seinfeld* de ayer, el que está contado al revés, que empieza en la India y termina cuando Jerry, joven, acaba de mudarse a su departamento y se encuentra por primera vez con el personaje de Kramer” (2011a).

¹³⁸ La frase, se sabe, premisa que sintetiza la política del programa (a saber: una comedia sin historias continuadas, sin drama o sentimentalismo, ni momentos morales de resarcimiento), aparece en tercer episodio de la cuarta temporada (“The pitch” 4x03. Escrito por Larry David).

suspendida a la escritura, tiene que hacerse responsable de sí mismo en el orden anodino del mundo. Por ejemplo, intentar tener vida social y fracasar en el intento: “Ir a una reunión y cambiar de interlocutor. Qué tormento indecible (...) Tardo *tanto* en cambiar de conversación. Es *tanto* lo que tengo que saber del otro para poder dirigirle la palabra, y tanto, también, lo que tengo que *olvidar* para hacer lugar a lo nuevo...” (2002b:45). O, segundo ejemplo, mostrarse hastiado de su identidad genérica y especular un cambio al respecto: “Cansado de ser hombre. ¿Habrá una chica en mi cuerpo? No sé. Quisiera estar abierto a todas las posibilidades” (2006b:103). O, tercer ejemplo, aventurarse a caminar por su ciudad natal y extraviarse sin remedio al llegar a Otamendi y Rivadavia: “¿Cuántas veces pasé por allí? ¿Cincuenta? ¿Cien? Y sin embargo no falla: llego hasta ahí, donde la calle se interrumpe (...) y ya no distingo la derecha de la izquierda. *Estoy perdido*. Perdido como en una selva en medio de la ciudad donde vivo hace cuarenta y cinco años” (2010a). Y sigue¹³⁹.

Queda claro que, además de la forma diario, la comedia es el género que le resulta particularmente atractivo a Pauls para componer sus ficciones. La lógica de la comedia física (el *slapstick*) en *El coloquio*, y ahora el recurso de la *sitcom* en sus ensayos y diarios son muestra de ello. Un género que, extrapolado a los intereses de esta poética, se presenta como un humor hecho a base de situaciones nimias y ocurrentes de la vida civil, extraliteraria, de un escritor idiota. En efecto, la naturaleza de este anti-héroe, esparcido y figurado en el conjunto de todos sus diarios falsos, reactualiza y acompaña el gesto de *hacerse el tonto* que antes comentamos al explorar las escenas biográficas con las que uno tropieza al recorrer sus

¹³⁹ En “Historia clínica” come comida para perros (“Me da hambre. En la heladera no hay nada. Debajo de la pileta de lavar, escondida tras el lavarropas, descubro –menos mal– una bolsa de alimento balanceado para perros. Es para cachorros. Espero que no me caiga mal. ¿Tuvimos alguna vez un perro, nosotros?”), y se muestra como un auténtico *naif* –por no decir niño, ingenuo, iluso– en materia amorosa: “Completamente desvelado. Busco a mi mujer por toda la casa; no está en ningún lado, no dejó ninguna nota, nada (...) Suena el teléfono: es mi mujer. Hay mucho ruido en la línea. Me dice que no me preocupe, que está estudiando en lo de una compañera de facultad (...) Ni siquiera sabía que mi mujer estudiara” (2011a).

ensayos (ver 2.2.a). Una inclinación hacia la estupidez del yo diarístico que, a fuerza de recurrencia –reconocida como una verdadera potencia creativa para esta estética–, exige ser sopesada con más detenimiento con el *otro* factor profundamente determinante de este proyecto creativo: la inteligencia.

Al ser la otra cara de algo tan fuerte y presente en su poética como es su erudición (a tal punto es fuerte la sapiencia en Pauls que, como hemos evidenciado en la Primera Parte, para cierto sector de la crítica, descontento con su falta de literaturidad y exceso de sofisticación autorreferencial, lee esta marca como un disvalor), la seducción de Pauls por la estupidez es, subrayemos, la constatación por otros medios del *lugar de enunciación perspicaz* desde el cual este autor toma la palabra. La insistencia en autofigurarse estúpido en sus ensayos, en primer lugar, por intermedio de sabios idiotas que fracasan al querer serlo (raigambre borgeana); y ahora, en segundo lugar, al interior de sus diarios a través de un *alter ego* pusilánime que no sabe ni siquiera ubicarse en su barrio; dicha insistencia expone, en otras palabras, una conciencia que se autopercibe inmune, lejos bien lejos, de aquella *otra* identidad con la que se permite jugar. Sólo en la distancia, por fuera de toda implicancia y sentido de pertenencia, puede un problema convertirse en este pensamiento en objeto de reflexión, recurso para la ficción, máscara para la impostura.

Soñar a ser lo que no se es, sentirse atraído por la otredad radical que lo define a uno como tal. Pauls, embelesado como está de su autoficción de tonto, bien podría adoptar como frase bandera el siguiente pasaje de otro inteligente que usufructúa la estupidez como impostura, Barthes: “¿Qué es la estupidez? ¿Un espectáculo, una ficción estética, un fantasma quizás? ¿Tenemos ganas, acaso, de incluirnos en el cuadro? Es hermoso, es sofocante, es extraño; y de la estupidez, solo tendría derecho a decir, en suma, esto: *que me fascina.*”

(Barthes, 1975:76)¹⁴⁰. Además de Borges, quien se vale de la ironía y la ocurrencia para desvirtuar la seriedad y el misticismo que gravita alrededor de su figura (un humor que sería testimoniado por Roberto Alifano)¹⁴¹, Barthes, efectivamente, es un buen ejemplo de cómo emplear la estupidez para sortear con éxito la figura del intelectual (profesor, crítico y teórico) comprometido. Haciéndose el desentendido de la doxa política e ideológica imperante de su época, Barthes cultiva diferentes vías para sustraerse de los sentidos cristalizados que pueden *fixar* una imagen “natural”, “acorde”, “legible”, “asertiva” de él (Barthes, 1975). La estupidez de él es la estupidez propia de un “outsider intermitente”, que puede salir y entrar de cualquier discurso –de la moda, “de la sociedad, del lenguaje, del deseo, del oficio, de la religión, e incluso, de la época”–, porque su lugar, su *medio*, es el margen (Barthes, 1975:77). El mismo margen desde el cual toca el piano y pinta acuarelas, como una señorita burguesa del siglo XIX, mientras se agitan las calles al otro lado de la ventana (Barthes, 1975:170) (ver: 0.1).

Podemos suponer, en tal sentido, que la estupidez paulsiana, persiguiendo un propósito análogo que la estupidez borgeana y barthesiana (Pauls, otra vez, los vuelve a reunir), funciona –además de como vía propiciatoria para reafirmar, paradójicamente, la posición apartada desde la cual Pauls habla– como un recurso de la inteligencia que intenta desbaratar, por intermedio de una imagen cómica, la solemnidad y/o gravedad que eclipsa, para cierto sector de la crítica, su figura de escritor. El problema no sería, en esta poética, cómo salirse de la estupidez (Pauls no es estúpido), tampoco cómo dejar de ser inteligente (nada más alejado del deseo de Pauls), sino, antes bien, cómo combatir, a través de la imagen del idiota, el *lugar común* que rodea a su figura de escritor inteligente. Ese mismo lugar

¹⁴⁰ Para un análisis centrado en la estupidez barthesiana, su miedo y su deseo en torno a la ilegitimidad, su singular empleo de la estupidez como forma de combatir la doxa, el terror a la propia imagen, ver: Julieta Novelli y Malena Pastoriza (2021).

¹⁴¹ Cf. Roberto Alifano (1996): *El humor de Borges*. Buenos Aires: Proa.

común desde el cual Pauls, como repusimos a lo largo de la Primera Parte, es denostado como escritor sofisticado, inconsumible, ahistoricista, snob, academicista, etc. La figura del estúpido paulsiano, su movimiento, sería, de este modo, la de un sabio que se viste de bufón para inutilizar ciertas morales de la crítica. Un juego de máscaras que corre el riesgo de terminar siendo, como vimos en 2.2.a, aquello que se intenta parecer.

Lo privado

Así y todo, una serie de entradas se resisten a ser catalogadas como parte de esta faz al mismo tiempo cómica e impostora. Desparramadas por “Mi vida como hombre” (2006b) y “Un diario (fragmentos)” (2006c), estas escenas posibilitan que pueda identificarse algo más que el artificio de una fabulación, la intervención autoral, las no pocas restricciones a la que se somete el orden de lo confesional al atravesar el camino de las palabras. Todo eso está muy bien cimentado, y sin embargo, es tal lo mucho que esta vez nos podemos acercar, en tanto lectores, a eso que llamamos *privacidad*, que resignarlas al orden de lo público (léase los fuegos artificiales que hemos estado avistando hasta el momento), sería, sino un error, al menos precipitado.

Nos referimos a los momentos en los que Pauls se figura como padre. Rita es, gracias a su calidad de hija, la mirilla que nos permite vislumbrar –como un personaje más de sus ficciones de incógnito– el *otro lado* paulsiano, ese hasta momento guardado bajo llave. «Rita», esa niña que debuta ficcionalmente en la literatura de su padre incluso antes de haber nacido –“«Estoy embarazada», dijo, en su perfecto inglés, Tellas” (*Wasabi*, 1994:114)–, es, si se quiere, la ventana entreabierta, mal cerrada, a la que se le ha corrido por descuido la cortina *black out*.

Choco con mi hija frente a la puerta del baño: los dos pretendemos entrar al mismo tiempo. Bosteza; sus ojeras me alarman. “Me quedé hasta tarde leyendo *Zoo loco*”, me explica. Sentada en el borde de la bañera, con los pies descalzos suspendidos en el aire, me mira mientras me afeito. Tiene la boca abierta, como si asistiera a un prodigio o a un ritual de una tribu exótica. Mi ex mujer solía hacer lo mismo. Decía que mirarme mientras me afeitaba le hacía creer que estaba cerca de descifrar el enigma de ser hombre. La masculinidad sólo puede ser un *don*, y un don que sólo conceden las mujeres. Se me llenan los ojos de lágrimas; trago un poco de llanto mezclado con espuma de afeitar, una especie de licor de menta casero que me hace toser hasta las arcadas. Aprovecho el acceso de tos para disimular el llanto delante de mi hija (2006e:106)

rita ha descubierto el piropo. “lindo” me dice cuando, después de ponerla a dormir, me *estoy yendo* de la pieza. “hermoso”, “te extraño hasta el cielo y las estrellas”, etc. lo nuevo es el *momento* en que me lo dice: cuando estoy desapareciendo. es la esencia misma del piropo: dejar caer una palabra de amor o de deseo, no apuntar con ella a alguien sino *lanzarla* en su dirección sabiendo que se perderá, como los hombres lanzan sus piropos en la calle ante una mujer que pasa. rita sigue hablándome incluso cuando ya estoy fuera del cuarto y he cerrado la puerta. entonces arroja sus piropos en voz alta, como ese grito un poco desalentado que un hombre arroja desde un auto a una mujer que se aleja en dirección contraria. el piropo como celebración de la imposibilidad (2006f:13)

rita me propone jugar “a los enamorados”. aparece en el *living* vestida como una prostituta (pollera de cuando tenía dos años, los zapatos de v. de charol rojo y plataforma, cartera de charol rojo, remera sobre remera, etc.) y se derrama, literalmente, en el bcf mientras me mira entrecerrando los ojos. “vos decidís las reglas, papi”. pongo música, entro fingiendo no conocerla, una especie de bar: me acodo a un estante de la biblioteca como si fuera una barra, pido un trago, “la descubro”, voy a sentarme a su lado, unas líneas de diálogo pueriles, ella casi no habla, sólo frunce los labios y se mece, como flameando, hasta que me inclino sobre ella y le susurro: “¿quierés ser mi novia?” y ella, muy rápido: “lamentablemente ya tengo novio” (14)

Exentos de las propiedades que regularmente participan en su desempeño intimista (elegancia estilística, referencias librescas, elucubración ensayística, alteración de los nombres reales, etc.), estos momentos, si bien pocos, si bien cortos, si bien opacados –o directamente segregados– de la consideración crítica, son claves a la hora analizar la performance autobiográfica de Pauls. En primer lugar, porque nos exige moderar algunas de las afirmaciones articuladas aquí: no todo es simulación en el espectáculo que Pauls monta

alrededor de su vida personal. No todo es puramente ficcional, impostación, engaño, juego de máscaras. No todo está planeado, supervisado, debidamente controlado por su vocación de impostor. Hay excepciones, pequeñas anormalidades, zonas-ciénaga donde la temperatura cambia, la tensión interpretativa se modifica, donde al llegar uno siente que debe parar, volver a leer, quedarse un buen rato allí, inspeccionando ese tiempo dubitativo que se acaba de abrir. Y en segundo lugar, porque estas escenas privadas, al dejarnos arrimar nuestras narices para verlo todo más de cerca, nos revelan el problema general, o más bien *íntimo*, que conecta de principio a fin los textos que integran este capítulo, uno que siempre estuvo a la vista, desvestido ante nuestros ojos –como la carta robada en el cueto de Poe– y que por estar demasiado ensimismados en tratar de adivinar los trucos de magia del dandi, ignoramos por completo: la paternidad.

La misión de cuidado, complicidad y modelo de «primer hombre» a la que Pauls se apresta con su hija ¿no es, acaso, aquello que provoca el agujero negro que nos permite, además de ingresar al orden de lo privado, entrever la dimensión indecible de lo íntimo? ¿No es este estado –condición o función– el punto ciego, el talón de Aquiles, del dandi Pauls? ¿Y si su ficción del origen no fuera otra cosa que el lado B de otra ficción del origen, aquella que lo concibe ya no como discípulo lector o aprendiz de escritor sino como *hijo*? ¿Y si las escenas domésticas con Rita, dicho de otra manera, antes que leerse al pie de la letra, tal cual están escritas, debieran leerse subrepticamente como síntoma de otro tipo de vínculo paternal, aquel que enlaza *íntimamente* a Pauls con su padre Axel?

Lo íntimo

Axel, ese hombre que le sostiene los pies al niño rubio en la tapa de *La vida descalzo*, él único, por lo demás, que logra sacarle una sonrisa, es, y en subrayado, el callejón sin salida

de este desarrollo, el paraje que nos obliga inexcusablemente a volver sobre nuestros pasos. Si no lo hemos nombrado hasta ahora, si hemos omitido sostenidamente su nombre durante todo este decurso argumentativo, es porque quisimos dar cuenta de hasta qué punto una lectura de su material autobiográfico resulta insuficiente, por no decir equívoca, sin una perspectiva que interrogue la serie protagonizada por «Axel», piedra de toque de lo que *Pauls no puede (pero quiere) decir*.

Así como Borges establece “una suerte de sociedad edípica” con su madre (“Leonor es los ojos de Borges; hace por Borges todo lo que Borges no puede hacer: leer, escribir, ocuparse de la vida práctica”), así como Barthes no sabe a dónde ir luego habersele muerto su madre (“Lunes 15 h. Vuelvo a entrar de regreso por primera vez al departamento. ¿Cómo voy a poder vivir aquí yo solo? Y simultáneamente la evidencia de que no hay ningún lugar adonde cambiarse”), y así como Puig, que al erradicarse en Río de Janeiro no duda ni un segundo en acomodar a su madre cerca, muy cerca, de él (“Vivía en un departamento fresco y ordenado, vagamente mediterráneo, con persianas que filtraban la luz de la tarde, a proximidad de su madre, a la que había conseguido instalar a metros de su casa”), Pauls, el niño y el adulto Pauls, establece una relación profunda, de deuda y gratitud, pero sobre todo de inmensa fecundidad, con su padre (Pauls, 2000:30-31; Barthes, 2009:29; Pauls, 1993a:471). Fecundidad, esto es: como impulso *creativo*, destinado a abastecer la imaginación literaria de su hijo; y como impulso *íntimo*, alojado como insistencia en los hiatos de lo escrito. El primero, usufructuando indistintamente el uniforme de padre, no es otro que el *Axel literario* que participa, en tanto personaje, de las ficciones de su hijo. Ese mismo que, pervertido desde todos los ángulos posibles, se alza como un personaje de comedia, uno claroscuro o directamente contradictorio que se balancea todo el tiempo entre la infamia y la indulgencia, la inmoralidad y la humanidad, la grandeza y la ignominia. Axel

como suegro conspirador (*El pasado*), divorciado experto (*Historia del llanto*), moroso incobrable (“Historia clínica”), viejo sordo y decrepito (“Ruido”), rey de los pelados (*Historia del pelo*), ludópata descarriado (*Historia del dinero*), y así, en un gran etcétera. (Entre paréntesis, agregamos que es desde aquí, partiendo de esta resignificación a la vez íntima y creativa que sufre la idea de *padre* en el universo afectivo de Pauls, que debemos comprender, creemos, el apodo de “anti-padre” que dicho autor le adjudica a Rodolfo Fogwill en “Un diario (fragmentos)”¹⁴².

El segundo es el Axel más legítimo o más genuino, la prueba fundamental, mejor dicho, que tiene este razonamiento para autenticar como *verdaderos* a los diarios de

¹⁴² La relación entre Pauls y Fogwill comienza, se sabe, en el ámbito laboral: Pauls entra a trabajar muy joven, a fines de los ‘70, a la agencia de publicidad llamada *Ad hoc*; consultora que Fogwill, a los 38 años, dirige. Un par de años más tarde, en 1982, ambos postulan sus cuentos al Primer Concurso de Cuento Argentino Círculo de Lectores. Los dos logran sacar mención a publicación, Pauls con “Amor de apariencia” y Fogwill con “Sobre el arte de la novela”. A partir de allí comienza para ellos una rivalidad que Pauls nunca vivirá como tal; de hecho, en más de una ocasión le concederá palabras elogiosas al otro. Caso contrario ocurrirá con Fogwill quien, entre la animosidad y la envidia, le propinará comentarios mordaces a *El pasado*. En conversación con Martín Kohan, comenta: “si yo escribiera lo que pienso de *El pasado* de Alan Pauls, cometería un filicidio. Porque Alan sí, no es un par para mí, es casi un hijo, porque lo conocí a los dieciocho años, cuando él era alumno de Piglia, laburaba conmigo en mi oficina. Él le dijo una vez a mi hijo que yo era como un padre para él. Si yo escribiera –que lo tengo escrito, mentalmente– *El pasado* leído desde adentro... [Kohan]: –¿Qué quiere decir “leído desde adentro”? [Fogwill] –Yo soy el personaje. El primer hombre que usó calzado náutico, lapicera Mont Blanc, Dupont. Además, soy el eje, porque soy el tipo que hace aparecer después el cuadro de Riltse. Digo, él hace un parricidio malo, porque a lo largo de todo eso (...) en ningún momento dice que yo escribo mejor que él. Y eso es lo primero que tendría que decir. Yo digo, por ejemplo, él sabe mucho más francés que yo. Punto. Él tiene una mejor formación académica que la mía, que es nula. Eso lo reconozco. Pero yo sigo diciendo que yo escribo mucho mejor que él. Que si vamos a un taller literario, con alguien, el alumno estrella voy a ser siempre yo, porque me van a dar un ejercicio y yo una página se la hago en tres minutos, cuando él empieza a pensar con qué estrategia abordar –abordar subrayado– el texto. ¿Entendés?” (Fogwill en Kohan, 2006). Es en este contexto que Pauls, cuatro meses después de que sale publicada esta nota en la revista *Ñ* (la entrevista de Kohan es de marzo y el diario de Pauls está fechada en septiembre), escribe: “sueño que me invitan a hablar sobre fogwill, en público, en presencia de fogwill (...) se me ocurren ideas bárbaras. mi comentario, sorprendentemente agradecido, reconstruye viejas escenas de la época de ad hoc. cosas que vi por primera vez usadas por fogwill: zapatos náuticos, cocaína, manuscritos anillados, máquina de escribir ibm con bochita (...) termino diciendo como que hay dos grandes pasiones que f. cultiva y que conspiran contra su literatura: la inteligencia y la envidia. para f., lástima, son a menudo la misma cosa. me despierto con un raro placer. descubro dos cosas: que tal vez me gustaría escribir algo sobre f. y que f. ha sido para mí mucho más importante de lo que yo mismo me atrevo a aceptar, sólo que me pasé mucho tiempo defendiéndome de él, de su figura, de su ‘influjo’. una idea me hace reír: como hay anticristo, hay antipadre. fogwill sería mi antipadre” (2006c:17-18). El texto con el Pauls fantasea escribir sobre Fogwill sería escrito cuatro después, en 2010, en ocasión de la muerte del escritor. Ver: “Despiadado West”, en *Temas lentos*, 2012. Por lo demás, para una reposición pormenorizada de este conflicto, consultar los testimonios de Pauls y Kohan en *Fogwill, una memoria coral* de Patricio Zunini (Mansalva, 2014).

Princeton y de Berlín, ambos recopilados en *Temas lentos* (2012a). Estos textos son piezas únicas, y lo son no tanto por la calidad de su material vivencial (de ser así, *La vida descalzo*, con pasajes como el siguiente, ganaría el rótulo de *mejor* pasaje autobiográfico: “las piernas me temblaban y mi padre –última ofrenda de una noche de gloria, como por otra parte todas y cada una de las 28 noches de febrero, cifra, 28, que durante años representó para mí el emblema de la dicha absoluta– me alzaba por las axilas y me llevaba a caballo sobre sus hombros”) (2006:83). Lo son porque lo que se puede entrever allí no es otra cosa que un duelo. Axel muere en octubre de 2009 propiciando en la escritura de su hijo entradas como éstas:

s. me presta un celular, el mismo Nokia *for dummies* que accedí a usar en buenos aires –dilapidando años de militancia anti celular– hace un par de semanas. compro una tarjeta (€19.99), espero un par de horas que se active, forcejeo con algunas frases en alemán (...) y cuando por fin todo parece en orden y decido probarlo llamando a alguien, caigo en el directorio de números archivados de s. y descubro el nombre de mi padre: *axel*. antes de pensar cualquier cosa, algo piensa en mí vertiginosamente: ¿por qué s. tiene el número de mi padre muerto y yo no? llamo, me atiende un contestador automático, no dejo mensaje. no quisiera que mi padre se preocupara por mí (2012a:133)

¿llegaré a escribir alguna vez sobre la muerte de mi padre? Pasan los días –ya una semana– y me doy cuenta que no hago más que posponerlo, esperando que se presente ‘una ocasión mejor’. siempre la misma idea: la pereza. ‘tendría tanto que decir...’ ¿y si en realidad no tengo nada? tendría mucho que contar, pero ¿decir? y cuando pienso en eso me desanimo, como si ‘contar’, cuando se muere tu padre, fuera una frivolidad o una coartada que sólo te permiten una cosa: evitar el horror de no tener nada que decir. lo mismo con berlín: yo buscando, disimulando –porque me doy cuenta y me avergüenza un poco– pero buscando el momento preciso en que todo se anudará: mi padre, su infancia en berlín, mi relación con la cultura alemana, max & moritz, mi muy tardío desembarco en este lugar, mi abuela judía, el exilio, mi resistencia a aprender alemán, las sospechas sobre la etapa alemana de mis abuelos, las mitologías que envuelven su partida, mi relación con la música electrónica de colonia, con el alemán que ‘no tiene sentido’... y no pasa nada. Nada (315)

cada tanto me asalta la urgencia: ¡tengo que llamar a mi padre! y en ese mismo momento me doy cuenta de que está muerto (316)

días opacos. no me cuesta levantarme de la cama, pero media hora después, cuando hice el desayuno y está todo en la mesa, me dejo caer en una silla y descubro que no tengo fuerzas para ponerle manteca a la tostada. y están esas ráfagas traidoras que me asaltan de improviso, en medio de un momento de alegría, por ejemplo, o de completa despreocupación, y me despellejan vivo de tristeza. pienso mucho en el tenis, que más que un deporte, en la relación con mi padre, que fue el que me enseñó a jugar, era casi un modelo de lazo, una forma privilegiada de interlocución: había que pelotear, es decir: estar ahí para devolverle al otro lo que el otro hubiera dado, no importa lo que fuera. ahora no hay devolución (317-318)

Sin el amparo de la frase, la cita ilustrada y la cavilación ensayística, estos fragmentos están, como quien dice, en *carne viva*: ya no puede sueltamente aseverarse que han sido escritos para salir del paso. Tampoco que forman parte del conjunto de argucias de su repertorio dandi. Nada de eso. La pretensión aquí está puesta en la verdad y no en la impostura: el yo que se confiesa, aliterado en el pronombre posesivo «mi» –*mi* padre, *mi* relación con la cultura alemana, *mi* muy tardío desembarco en este lugar, *mi* abuela judía, el exilio, *mi* resistencia a aprender alemán, *mi* relación con la música electrónica de colonia–, es un yo fuera del escenario, abatido por la tristeza. Un yo que ha bajado la guardia y que por ello se lo ve sin maquillaje, más traslúcido, menos público y más íntimo. Un yo, si se quiere, *herido*, si por herida entendemos lo que el propio Pauls, congeniando las palabras de Pizarnik con las de Blanchot, llama *mi herida*: “ese defecto excepcional que da vuelta el pliegue más íntimo hasta convertirlo en un exterior, una evidencia, la piel flagrante que nunca antes habíamos visto o –mejor– banda sonora aberrante, irreconocible, que sin embargo no deja de resonar en nosotros” (Pauls, 2008:8).

Dicho esto, estamos en condiciones, ahora sí, de volver a lo hilvanado al principio de esta Segunda Parte (en concreto: al punto 2.2.a, en lo concerniente a la ficción de origen como lector que Pauls construye valiéndose de dos personajes infantiles: el alumno ejemplar y el *enfant terrible*), para sopesar de nuevo las postulaciones de Alberto Giordano. Si, tal y

como nos advierte en varias de sus intervenciones críticas, es *justamente* allí, en lo que entredicen los procesos de autofiguración, donde puede leerse la insistencia de ciertos impulsos íntimos (“los ejercicios egotistas suelen convertirse en ocasión para que los escritores se sometan, lo sepan o no, lo quieran o no, a la prueba de lo impersonal y lo desconocido”): ¿no es la inclinación a identificarse constantemente con la imagen de niño y discípulo el lugar ideal para leer la estela de algo que quiere pero no puede decirse? ¿no es Axel, en otras palabras, el afecto insumiso “que ejerce secretamente presión sobre la trama de sus discursos autocelebratorios, dotándolos de una intensidad imprevista”? (2013:2). Axel es el eslabón perdido de esta serie, aquello que le da un sentido ya no literario sino personal a su revisitación de la infancia, aquello que, digámoslo de una vez, *convierte en hijo al niño rubio*: ¿cuántas veces lo alaba, lo encomia, lo ensalza como a un semidios en *La vida descalzo*? ¿Cuántas páginas enteras, bloques llenos de sentido, le dedica en *Historia del dinero*? ¿Cuántas veces cuenta que sus padres están divorciados y que los febreros con su padre son infinitamente superiores a los eneros con su madre? ¿Cuántas veces llora, frente a él, en *Historia del llanto*, y cuántas veces llora, sin él, en sus diarios? Quizás una forma de leer esta trilogía, además de sus lecturas oficiales y propiamente literarias (ver: 1.4), sea aquella que la imagine como un pago, un desembolso o liquidación de la deuda que él, en tanto hijo agradecido y no parricida, contrae con su padre. De igual modo, sus monerías, ridículos y necesidades podrían subliminalmente leerse, a la luz de lo recién arrojado, como figuraciones de lo que ocurre cuando él, no importa si ya adulto o no, queda huérfano en la playa, en la calle, en el mundo, en la vida. Quererse discípulo de los hacedores del canon es querer sostener, por otros medios, valiéndose de otros recursos, el vínculo forjado con su padre en el paraíso perdido de la niñez. Tal es, en resumidas cuentas, el deseo que resuena y

hace temblar la superficie de estos textos: quererse niño rubio ilustrado de pelo nazi es, en el fondo de los fondos, *quererse hijo*.

2.3 Pauls crítico: la forma y la ética de un cultor de lo anacrónico.

La forma ensayo

Llegan los años '80 y el niño Pauls hace tiempo ha dejado de serlo: formado en la hiperactualizada “Universidad de las catacumbas” con Josefina Ludmer, devenido profesor de Teoría Literaria sin tener aún aprobadas todas las materias (un fuero especial cuya dádiva mayor será la de poder integrar *el equipo*, especie de “brigada de *boy scouts* dispuestos a todo” que escoltará a la maestra en su mítico seminario de 1985), Pauls comienza a dar sus primeros pasos en la escena crítica local (2017:21)¹⁴³. Los '80 son, de hecho, los años de las *primeras veces* para Pauls: además de publicar en 1982 su primer cuento, “Amor de apariencia”, en 1984 su primera novela, *El pudor del pornógrafo*, y en 1986 su primer ensayo, *Manuel Puig. La traición de Rita Hayworth*; es en 1980, precisamente, en pleno curso de la última dictadura cívico-militar, cuando su primer texto propiamente crítico aparece para impulsar la carrera prolífica que hoy conocemos. Nos referimos, desde luego, a “Tres conceptos de parodia”, el artículo que inaugura el primer número de *Lecturas Críticas*¹⁴⁴.

¹⁴³ Para una contextualización y análisis de los pormenores y alcances de este seminario se sugiere especialmente ver, además del prólogo de Annick Louis (Paidós, 2015) y el texto conmemorativo del propio Pauls al cumplirse los 30 años (“Fiesta china”, 2017), los siguientes trabajos de investigación de Analía Gerbaudo: 2015 y 2020. En el primero, Gerbaudo lee la posición epistemológica y didáctica del seminario según tres operaciones que regulan el armado del programa y el dictado de las clases –a saber: 1) la defensa de la actualización teórica como punto de partida de cualquier práctica de investigación y de enseñanza; 2) la pretensión de producir conocimiento teórico y no sólo crítico; 3) la desarticulación de las corrientes enquistadas en la formación universitaria argentina durante las dos últimas dictaduras, como el aplicacionismo, la estilística, el estructuralismo y la hermenéutica (2015:140)–. En el segundo, Gerbaudo se zambulle en las clases del «equipo» (léase Alan Pauls, Ana María Amar Sánchez, Ana María Zubieta, Nora Domínguez, Gabriela Nouzeilles, Mónica Tamborenea, Adriana Rodríguez Pérsico, Claudia Kozak, Matilde Sánchez y Jorge Panesi) para analizar las decisiones teórico-metodológicas que convierten a estas prácticas en verdaderos “episodios contrahegemónicos” de la enseñanza de la teoría y la crítica en Argentina. Seguido de esto, se centra en sus derivas posteriores, en los diferentes modos en que sus actores, valiéndose de “articulaciones, desarticulaciones, agregados, solapamientos e insistencias”, construyen en el discurso del presente “cuentos” que autotifican y/o mitifican aquellas clases (2020:235).

¹⁴⁴ Desprendida de los cursos privados de Ludmer, *Lecturas Críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias* fue una publicación de tan sólo dos números: el primero, de diciembre de 1980, tuvo como eje central de discusión el concepto de *parodia*; el segundo, de julio de 1984, giró en torno a los *géneros menores*, tópico caro para un jovencísimo Pauls, quien incluiría en la sección “Ficción” un relato corto que más tarde se releería como el embrión de *El pudor del pornógrafo*: “En el punto inmóvil” (1984c).

Prolífica, a decir verdad, no porque se haya dedicado a escribir, metódica y diligentemente, *papers* (más allá de que varias de sus intervenciones –en especial las referidas a Arlt, Pizarnik, Borges y Puig– hoy circulen por el ámbito de la publicación científica). Tampoco porque se haya consagrado a producir exclusivamente desde y para la universidad (su alejamiento de la crítica académica, así como de la enseñanza universitaria, comienza a fines de los ‘80, un éxodo por demás fluctuante que sería traicionado –entre coloquios, paneles, entrevistas, dictado de cursos– por frecuentes retornos amistosos). Por el contrario, la producción de Pauls es prolífica porque supo encontrar en los géneros de la columna y el ensayo dos superficies propicias para poner en práctica –en el sentido más deportivo, si se quiere, del término– su idea de *hacer crítica*¹⁴⁵. Lejos de respetar el destino natural que su participación en *Lecturas Críticas* auguraba –el mismo que harían prosperar otros miembros del *staff* como Adriana Rodríguez Pérsico, Nora Domínguez y Alfredo V. E. Rubione–, Pauls se las arreglará para eludir, por un lado, los protocolos de la “lengua académica” (Galende, 1990:26) a los que hubiera tenido que supeditar su escritura de haber proseguido en la investigación y la enseñanza universitaria. Y por otro, de forma estratégica, para *seguir* participando de las discusiones del campo desde un costado más libre, menos institucional y más autónomo, regulado no ya por las convenciones de la especialización sino, como intentaremos dar cuenta en lo que sigue, por sus propias pasiones de lectura.

¹⁴⁵ Por “columna” entendemos su participación periódica en medios culturales. La misma puede catalogarse según los tres géneros que atiende: *libros*: «El libro del mes» en *Babel* (1988-1991), «Radar libros» en *Página/12* (2001-2015) y «El libro de la semana» en *Télam* (2016-2018); *películas*: «Primer plano *I.sat*» (2002-2016); y un *popurrí de actualidad, viajes y política*: «LT domingo» en *La Tercera* (2019 y sigue). Por “ensayo”, desde luego, entendemos sus textos escritos por encargo, los cuales pueden clasificarse según la extensión que proponen: están los de largo aliento (sus libros sobre Puig, Borges y Lino Palacio) y los de corto aliento (sus intervenciones paratextuales: prólogos, prefacios, introducciones; y sus apariciones esporádicas en revistas, dossiers, antologías).

Irse de la universidad para sortear los imperativos de la profesión, marcharse con la mirada puesta en una zona más franca para el ejercicio del pensamiento crítico: tal es el cambio que Pauls, no sin regresos frecuentes, comienza a tramitar desde *Babel. Revista de libros* (1988-1991). Las razones de esta migración, de esta preferencia por un hacer menos colectivo (el aula, el programa de cátedra, el grupo de investigación) y más célibe (la reseña, la columna, el ensayo), las alega el propio autor en 2001, en conversación con Martín Kohan y Alejandra Laera:

MK- Teniendo en cuenta tus inicios como crítico en la academia y tu posterior alejamiento, ¿cuáles son las distintas posibilidades que ofrece la crítica literaria y cómo creés que se vinculan con el marco en el cual se la práctica?

AP: Confieso que a veces siento una cierta nostalgia de pertenencia, de una especie de tejido del cual se forma parte y que garantiza un cierto flujo de ideas, jergas, bibliografías, novedades. Pero, al mismo tiempo, desde afuera veo la posibilidad de *salir de un formato* para establecer conexiones o compaginar cosas que normalmente no se compaginarían (...)

AL- Frente a la crítica literaria más tradicional y el tratamiento de la literatura que proponen los estudios culturales, ¿cómo definirías el tipo de crítica que preferís?

AP: Yo creo que la crítica es el *colmo de la impureza*, el género impuro por excelencia. Y si no es impuro pierde mucha eficacia, pierde justamente su capacidad de intervención. La crítica es como una de esas bombas que lanzan esquiras y se abren. Me parece que ése es el efecto, y que entonces tiene que tener un poco de teoría, algo de frivolidad, que debe ser arbitraria, hacer ese gesto que es como un salto al vacío... La crítica es una aleación muy compleja de todas esas cosas, pero cada una de ellas produce algún tipo de ilusión (Kohan y Laera, 2001:63-64)¹⁴⁶.

Son dos las cuestiones que de esta cita nos interesa poner de relieve a propósito de lo que sigue. La primera: la crítica, para Pauls, debe ser porosa, apta para ser abordada desde múltiples discursos y saberes; los necesarios, en todo caso, para componer una interpretación

¹⁴⁶ El subrayado de este pasaje y todos los que siguen concernientes a esta entrevista, son nuestros.

que no se cohíba ni esté atada a ningún contexto, sea histórico o institucional. La segunda: la crítica, para Pauls, debe ser transformadora (“radiactiva” dirá en otra ocasión), es decir: debe ser capaz de cambiar profundamente aquello que interviene. De allí que, dos años antes de esta entrevista, al preguntársele también por su concepción del hacer crítico, Pauls retome el elogio que Adorno le propina a Benjamin: “Si yo tuviera que decir qué es la crítica, yo diría: Benjamin. Recuerdo que Adorno decía que todo aquello sobre lo que escribía Benjamin se volvía radioactivo. Sus palabras, apenas se posaban sobre las cosas, las cambiaban. Eso me parece el *summum* del escritor” (Pauls, 1999). Y de allí que, al ser invitado recientemente a rememorar su paso por *Babel*, Pauls destaque –por reponer otro ejemplo ya transitado en 1.2.a– el espíritu polémico que le permitiría asumir la revista frente al mercado y el populismo¹⁴⁷. Se trata de la postulación de una *convicción* (Laera, 2010) en torno al ejercicio crítico que no hace sino evidenciar el conjunto de valores que pone a operar Pauls al momento de establecer cómo se debe leer a otros.

La crítica como acontecimiento autónomo y radiactivo. Lo que intentamos señalar al hacer hincapié en el antiacademicismo de Pauls es el tipo de relación crítica que este autor *elige* entablar, desde finales de los ‘80, con el saber. Un vínculo que Alberto Giordano, leyendo a Borges en *Modos del ensayo* (2005), definirá como “un modo de operar propio del ensayista” en contraposición al ejercido por el lector profesional (Giordano, 2005:231). Mientras que el especialista, sujeto a las presiones metodológicas de su disciplina, prepondera el rigor –de los resultados y de la información en sentido amplio– mediante un principio de pertinencia (“En *este* campo se opera de *este* modo, con *estos* objetos, y según

¹⁴⁷ Y sigue: “Me podía dar el lujo de escribir en contra de Tomas Eloy Martínez defendiendo a Saer y eso para mí era algo muy importante. Sentía que estaba haciendo política cuando hacía eso (...) No era un chiste. Hoy puede ser visto como una frivolidad total, pero me lo tomaba muy en serio” (Díaz Marengi, 2019).

este método”); el ensayista, sin estar circunscrito a ninguna región específica del conocimiento, prima “por la perplejidad de lo que se entrevé” (231). Se trata, en otras palabras, de “una puesta en incertidumbre” del conjunto de tecnificaciones y morales que garantizan, en el disciplinamiento formal de la lengua, un recorrido *seguro* de la escritura (léase citas de autoridad, biblioteca de novedades, protocolos de presentación, reposición del estado de la cuestión, afán de comunicabilidad y eficacia, entre otros). Una apuesta, en último término, por la escritura misma, por lo que de azaroso, lúdico e *improbable* que tiene su discurrir (229). A esta empresa de indeterminación ensayística, que aboga por la diversificación de los recursos y el desvío creativo, Giordano la llamará “literaturización del saber”: el ensayista, sentencia, no es especialista, es *bricoleur*, no es apropiado, es impertinente; su búsqueda no es la objetividad sino la posibilidad de afirmar, en la subjetividad de su lectura, “una perspectiva” (231-240).

Dicho esto, destaquemos lo siguiente: no es menor que Pauls se haya decidido por privilegiar la forma ensayo por sobre la de la crítica académica *a finales de los '80*. No es menor porque es precisamente por estos años que un conjunto heterodoxo de profesores y críticos universitarios, “empeñados en la transmisión problematizadora de saberes sobre las humanidades y las ciencias sociales en contextos universitarios”, convergen discursivamente en una empresa común: afirmar al ensayo como una estrategia de resistencia a los poderes reductores de la academización del saber (Giordano, 2005:251-152). De esa retórica prescriptiva que para legitimar un saber exige, primer ejemplo, que “las hipótesis y los objetivos, además de claros y consistentes, sean verificables”; o, segundo ejemplo, que el marco teórico, antes que un recorrido propiciatorio para “el hallazgo de singularidades anómalas” o “misteriosas”, sea la mera “la reproducción metódica de los conceptos y los protocolos argumentativos” (Giordano, 2015:10-11). Compilados en el libro *El discurso*

sobre el ensayo en la cultura argentina de los 80 (Santiago Arcos, 2015), estos textos – escritos por referentes del campo como Beatriz Sarlo, Horacio González y Eduardo Grüner, entre otros–, trazan un mapa que va de 1980 hasta 2002; uno que incluye, además de otras intervenciones relevantes en revistas culturales emergentes (*Espacios*, *Sitio*, *Fahrenheit 450°*), tres artículos de un dossier publicado precisamente en la revista de la que Pauls comienza su partida de la academia: *Babel*¹⁴⁸. Se trata, con esto, de evidenciar cómo la decisión político-crítica de Pauls entra coyunturalmente en sintonía con un discurso que al mismo tiempo que se pronuncia en contra de “la cultura del pragmatismo y la eficacia”, pone en valor a la forma ensayo para producir saber sobre literatura (y las humanidades en sentido amplio); (Giordano, 2015:10). De ahí que, a raíz de esta constatación, puedan comprenderse, o más bien enmarcarse, las siguientes afirmaciones hechas por Pauls en 2019 para la revista *Almagro*:

A nadie le interesa qué pueda decir alguien de un libro que publicó otro. La función de la crítica dejó de existir. Fue reemplazada, en todo caso, por formas no tan disfrazadas de publicidad y promoción o por la circulación de información y opiniones en redes sociales o blogs (...) Me parece que hay una *crisis general del valor de la crítica*. A nadie le importa la crítica. Nadie cree en la crítica. Nadie considera que sea digno de ejercer la crítica. De hecho, los diarios o los suplementos culturales cada vez publican menos críticas y cada vez publican más entrevistas a los autores o anticipos. Porque los medios dicen “mejor entrevistar al autor” y este te resuelve la nota, te llena las 100/120 líneas que necesitás y si los criticás no los lee nadie. [Por eso hoy] *encuentro el espíritu de la crítica en el ensayo. Es mi consuelo*. Ahí veo esas reservas de polémica, inteligencia, perspicacia o invención que antes encontraba en los buenos críticos. Hay más voluntad de armar quilombo. Ni siquiera a la gente que sale de Letras le interesa ser crítica. Creo que es mucho más interesante hoy ser investigador o profesor que ser crítico. No hay muchas condiciones para el ejercicio de la crítica hoy y el desarrollo de los medios no tradicionales (redes sociales, Internet) no va en dirección a reestablecer

¹⁴⁸ El dossier en cuestión es “Últimas funciones del ensayo” (N.º 18 de *Babel*, en agosto de 1990). Allí se reúnen, dijimos, tres de los artículos que luego serían seleccionados por Giordano para su libro de 2015: Nicolás Casullo (“Entre las débiles estridencias del lenguaje”), Cristian Ferrer (“Melodías, sonetos, papers”) y Horacio González (“Elogio del ensayo”).

la función de la crítica. Más bien va en dirección de liquidarla (Díaz Marengi, 2019)¹⁴⁹.

El ensayo como *reservorio* del espíritu crítico de antaño, como *consuelo* –vía de escape– ante el panorama crítico actual. ¿Qué supone, preguntemos ahora, que un escritor, un novelista como lo es Pauls y no un académico como lo es Giordano, lea y escriba desde la forma ensayo? Si este último, para “desbaratar las clausuras disciplinarias”, propone, en el meollo de la vida académica, un *ethos* “inconforme y disidente”, lo suficientemente singular y subjetivo para “restituirle al vínculo entre escritura e investigación la potencia heurística que debilitan o inhiben los imperativos metodológicos” (Giordano, 2015:12); el primero, ¿qué *ethos* construye desde su posición de escritor, esa misma que, como hemos constatado, se cuida muy bien de que no esté constreñida por las lógicas institucionales de la enseñanza y la investigación? Dicho de otro modo: ¿qué diferencia la práctica ensayística de un escritor de la de un académico? ¿Cuáles son los nuevos pactos, externos e internos, que Pauls establece, desde su escritura, una vez fuera de las presiones del profesionalismo? El ensayismo de Pauls, en efecto, no puede explicarse ni comprenderse según lo que Giordano discrimina como “lo ensayístico de la crítica académica” (2015:125-132). Su práctica, si de emplazarla en un género se trata, corresponde a lo que la crítica llama *ensayo de escritor*, y como tal, son otros los interrogantes que la interpelan.

¹⁴⁹ Las cursivas son nuestras.

Leer como un escritor: el valor de los libros según *lo que pueden* y lo que no

Para empezar, leer como un escritor implica, desde un plano compositivo, estar interesado en develar *cómo se hizo* eso que se está leyendo; cuáles fueron las decisiones (de estructura, estilo, perspectiva) que terminaron por darle forma a aquello que se tiene enfrente. Es una preocupación que a fuerza de conducir el comentario termina convirtiéndose en una modalidad de lectura. Ricardo Piglia, en conversación con Matías Néspolo, lo explica muy bien:

[el escritor] tiende a ver la construcción antes que la interpretación. Al escritor le interesa más cómo está hecho un libro que preguntarse qué significa. Quiere saber cómo funciona es máquina para construir otra. De allí que sus reflexiones sean tan específicas y técnicas, como pueden ser las de Nabokov. Manuel Puig me dijo una vez «no puedo leer novelas, porque cuando las leo las corrijo», Es decir, para un escritor los libros nunca están terminados, los ve como si fueran un *work in progress*. Este es un tipo de lectura fluida y sin complejos que tiende a poner el acento, sobre todo, en cómo están hechas las cosas (Piglia en Néspolo, 2005).

En Pauls este proceder se aprecia ante todo en sus ensayos de largo aliento: en *La traición de Rita Hayworth* se examina con detenimiento el movimiento “anti-evolutivo” de su protagonista Toto, los motivos por los cuales esta novela de Puig, lejos de ser una novela de iniciación, es una ficción de detención (de la estatura, de la acción, del sexo, etc.); en *La infancia de la risa* se descomponen uno por uno los engranajes –“los detalles”– que intervienen en la máquina narrativa de Lino Palacio para construir la comicidad de sus personajes (los “tobillos”, las “maneras de caminar”, las “malformaciones”, las “narices”, etc.); en *El factor Borges* se examina “el ADN” de la figura y literatura borgeana (Pauls, 1986:18; 1993:12; 2000:8). Y así, en varios casos más¹⁵⁰.

¹⁵⁰ Mencionamos otro caso muy ilustrativo de actuar: la lectura deleuziana que hace de Roberto Arlt en “Arlt: la máquina literaria” (2006d).

Pero también, esta modalidad se constata en el conjunto de instrumentos, muletillas o *tics* que este autor emplea a lo largo de su vida de lector. Frente a la pregunta de *cómo lee, cuando lee, a otros*, Pauls, adelantemos la respuesta, se vale de un léxico económico para valorar y describir tal o cual operación o gesto leído. En Puig “el tiempo de la siesta es un tiempo *gratuito*”; en Lino Palacio “no se trata de ganar el tiempo, sino de *perderlo*”; en Jünger “más que de movimientos, hay que hablar de *operaciones*”; en Aira “todo es vértigo de *adición*, delirio de *suma*”; y así, en múltiples casos más (Pauls, 1986:39; 1993b:106; 1996:164; 2012a:53)¹⁵¹. Como si los libros, al posarse frente a los ojos de Pauls, se convirtieran menos en bienes de consumo para satisfacer la necesidad bibliófila que en potenciales bienes de cambio para comercializar en el mercado literario, la crítica paulsiana les asigna un valor a todos los textos que aborda. La lectura, queremos decir con esta metáfora, ha dejado de ser en esta instancia esa actividad ociosa, gratuita y desinteresada que practica felizmente el niño Pauls en la playa (ver 2.2.a). Ahora, ya de adulto, la lectura se convierte para quien escribe en un trabajo, en un *hacer* destinado a determinar qué ficciones merecen un lugar o no dentro del campo literario, sea nacional o extranjero. Un proceso de legitimación y deslegitimación cuyos términos responden, desde luego, a su imaginario ético de lector.

De este modo, la tarea del crítico, pareciera ilustrarnos Pauls, se asemeja a la tarea del tasador: al igual que un anillo o un reloj, los libros tienen un precio (un valor) que se obtiene mediante la cotización interpretativa. Salvo que, si un joyero suele recurrir a cuatro criterios

¹⁵¹ Algunos ejemplos más: Mansilla “recibe limosnas por sus *prestaciones* en la frontera”; Borges “descubre todo lo que le *debe*” al arte de la fraudulencia y al mismo tiempo “todos los desconcertantes tesoros que encierra el *rendimiento* un poco demoníaco de la falsedad”; la extraordinaria lección de Musil “es haberse dejado *consumir* por una obra”; y si Joyce es “Lo Más” -“una bulimia signada por la multiplicación, la expansión y el acrecentamiento”-, Becket es “Lo Menos” -“una elegancia austera y cómica de anoréxico” (Pauls, 2018d:11; 1996:56;164; 2000:50; 2012a:99). Cabe mencionar que la cursiva, en casi la totalidad de los pasajes recuperados, es nuestra.

básicos para calcular la calidad del objeto que tiene entre manos (a saber: el tamaño, el peso, la pureza y la talla), el lector Pauls tiene en cuenta principalmente su alcance. Es decir: la ambición que impulsa aquello que se está leyendo, el grado de aspiración o apetito (estético, experimental) que tiene eso que fue escrito. En conversación con Daniel Guebel, es contundente:

AP: Me asombra mucho siempre que la literatura argentina tenga un componente antiintelectual tan fuerte. Es la gente que cuando le preguntás qué es la literatura, te dice: “la literatura es contar historias”. “Un escritor cuenta historias”, “yo cuento historias”, “yo soy feliz si cuento una historia”. Anda a contarle anécdotas a tu primo, viste. Es una *ideología de la simplicidad* repugnante. Yo detesto eso, detesto esos que te hacen las cosas complejas, simples. Odio eso. ¿Por qué tenés que hacer simple una cosa compleja? Las cosas complejas son complejas y punto (...) Me pone furioso el uso peyorativo o desdeñoso del adjetivo “pretencioso”. Por ejemplo: los que defienden una especie de humildad, que celebran “los textos que no pretenden demasiado” y critican, al mismo tiempo, ciertas aventuras o intentos literarios que no salen bien o que son malos porque son “pretenciosos”. Ahí me parece que hay una *ideología literaria tan siniestra*, en ese uso peyorativo de la palabra pretencioso. Son esa gente que te dice “este libro está bien, pero no cierra”. ¡Como un balance! Un balance contable. ¿Qué están esperando? ¿Qué la literatura sea una puerta o un cajón que llegue hasta el fondo? (...) No creo realmente que las obras de arte se hagan en un *estado de modestia*. Que el artista diga: “no, esto no lo domino todavía, esta idea me supera, la voy a dejar para cuando sea más maduro”. Los artistas hacen cualquier cosa y se tiran al vacío y en cada uno de esos saltos al vacío hay una ambición y una pretensión prodigiosa. Que después salga bien o mal no tiene que ver con esa pretensión. Pero bueno, hoy la palabra “pretencioso” es un disvalor.

DG: Supongo que eso tiene que ver con la idea de “eficacia de una historia” y no en la puesta en escena de un procedimiento.

AP: Exactamente. Es en ese sentido una *ideología de la eficacia*. Es lo que llamo *literatura profesional*. Lo que yo detesto es la literatura profesional (Montes-Bradley, 2005)¹⁵².

En 1.2.a, a propósito de su paso por *Babel*, apreciamos cómo Pauls, aunándose a un criterio por entonces generacional y de corte editorial, antagoniza explícitamente con el realismo didactista de “los planetarios”. Es de destacar que casi quince años más tarde siga

¹⁵² Las cursivas son nuestras.

manteniendo una postura coherente respecto de su idea de literatura. Pues, en efecto, lo recién citado no hace sino reactualizar, con más fuerza y convicción, la concepción cimentada a fines de los '80. Una que, pronunciándose en contra de lo que este autor ha tenido bien de definir como *literatura profesional*, hace de la idea de pretensión su valor fundamental. Menguar la modestia contenidista para que la avidez del procedimiento tenga posibilidad de acontecer: se trata, con esto, de ir en detrimento de aquellos proyectos creativos que privilegian lo narrado por sobre su forma; la historia sencilla, estereotipada y por eso *feliz* (Giordano, 1999), antes que un horizonte estéticamente complejo que pone a prueba la aspiración de una idea. Esto explica por qué el comentario crítico de Pauls, de forma sistemática o constante, va clasificando lo que lee mayoritariamente en dos grupos: aquellas empresas literarias que, propiciando algún tipo particular de proeza, lo dan *todo*, y aquellas empresas que, menos kamikazes que las primeras, se consagran a cultivar y ofrecer sólo una *parte* de sí. Algunos ejemplos del primer grupo: lo kafkiano consiste en “reducirlo *todo* a su mínima expresión”; Musil en *El hombre sin atributos* “lo entrega *todo* a cambio de nada”; Brecht en sus diarios “se da el lujo de contarlo *todo*”; en Virginia Woolf “siempre está la posibilidad –la deuda– de escribirlo *todo*”; y así, en muchos casos más¹⁵³ (1996:16; 56; 111; 131). Con respecto al segundo grupo, no es que las literaturas aquí agrupadas valgan menos que las primeras, se trata más bien de una operación crítica de valoración que consiste en realzar *el* elemento (léase un movimiento de desmarque, un tipo particular de experimentación con la lengua, un esfuerzo por problematizar tal o cual idea o una búsqueda

¹⁵³ Sigue: Los diarios de Cheever “son el colmo del género: lo tienen *todo*”; Libertella es un escritor experimental “que saquea *todo* lo que le ofrece la actualidad más urgente”; Aira “lo tiene *todo* para ser un gurú de la secta heterodoxa de Duchamp, de John Cage, de Macedonio Fernández”; a Piglia “le debemos la posibilidad de que algo llamado ficción exista, que es como decir que le debemos *todo*”, la misión esencial de Fogwill es “darlo vuelta *todo*”, la voz del último Gelman “lo tenía *todo* para entrar en esa familia de grandes voces últimas argentinas” (Pauls, 1996:193; 2010b; 2012a:49; 109; 113; 2014b).

personalísima de exteriorizar su arte, entre otras) que las vuelve notables, excepcionales, únicas. Una técnica de pormenorización o refinamiento, dicho de otro modo, cuya puesta en práctica es orquestada por dos fórmulas argumentales muy recurrentes en la prosa ensayística de Pauls: el «hasta qué punto...» y el «no sólo... sino/sobre todo».

Motivadas por la misión de hacer ostensible que la parte *es* también el Todo, estas muletillas regulan la economía del pensamiento paulsiano según dos operaciones contrapuestas: sumar y restar. La primera subraya aquella propiedad que hace del objeto en cuestión un objeto valioso: *hasta qué punto* “el *crack-up* de Fitzgerald es esquivo, discreto, asordinado, y se resiste a la descripción fenomenológica”; *hasta qué punto* la figura del *último* en Ricardo Piglia “atraviesa de parte a parte toda su obra y la tiñe de una épica singular, hecha a la vez de melancolía y de encarnizamiento”; *hasta qué punto* “el biografismo y el textualismo convergen en una solidaridad profunda a la hora de pensar, delimitar y repartir las economías de la vida y de la obra” de Aira, Bellatín y Libertella; y así (Pauls 2011b:17; 2012a:23; 104)¹⁵⁴. La segunda despeja el conjunto de elementos accesorios que obstruyen el avistamiento de *lo mejor* que tiene la pieza: “El juvenilismo cortazariano *no es sólo* el efecto irresistible de un título absolutamente inspirado (Rayuela) (...) Es, además y *sobre todo*, el corolario de una de las operaciones que la novela ejecuta con más énfasis: la estetización del adolecer”; *La parte inventada* de Fresán “hace presente *no* su vida personal (de la que todos sus libros hacían aparecer siempre alguna huella) *sino* una materia más compleja y, *sobre todo*, menos apta para complacencias: la experiencia de un malestar”; el motor de Salinger “*no* es la curiosidad, *ni* la identificación mimética, *ni* la admiración, *ni*

¹⁵⁴ Algunos ejemplos más: *hasta qué punto* los *Screen Tests* de Andy Warhol “lo hacen merecedor de la definición que tanto halagaba a John Cage: un artista no es alguien que hace; es alguien que permite que algo se haga”, *hasta qué punto* “la imitabilidad de Borges es a la vez el factor que induce a la imitación y el que frustra, o pone en ridículo, cualquier tentativa de imitarlo”, etcétera (2012a: 172; 187).

siquiera el morbo (...) *sino* el escándalo. El escándalo provocado por el deseo de desaparecer, por supuesto, pero *sobre todo* los escándalos suplementarios, supremos, casi criminales...”; “*Mi lucha* [de Karl Ove Knausgaard] es el libro de la década *no* porque la pinte o la deleve (muchos libros colegas lo harían mejor), *sino* porque la acompaña”, y así (Pauls 2014a:11; 2014c; 2014d; 2019).

La deriva extrema de este procedimiento es la conformación, al interior de esta ensayística, de una tribu *sui generis*, esto es, un grupo de escritores que, desde la óptica valorativa de Pauls, se asumen como inclasificables. Leonardo Berneri, lector perspicaz de esta naturaleza insumisa y marginal, afirma:

La galería de los escritores sobre los que Pauls elige escribir -su parnaso personal- está repleta de fenómenos y raros. Son -según sus descripciones- el *under* de la escena literaria, habitan esa región nebulosa en donde los bordes de la literatura comienzan a sentirse próximos. El crítico se posiciona ante ellos como el maestro de ceremonias de un *freak show* que consiste en desentrañar el misterio de esas existencias-en-arte. Los escritores de Pauls son siempre transgresores y anómalos, y el trabajo de la escritura consiste en dilucidar cómo ocurre, cómo funciona esa anomalía, hasta llegar al hallazgo de una fórmula, de un epíteto que, a modo de talismán, permita nombrar a cada uno en su diferencia (2019:100)

De este modo, como si leer para Pauls consistiera en detectar el conjunto de singularidades que puebla la literatura contemporánea, sus intervenciones críticas construyen un universo fuera de serie donde Milan Kundera es un “artista disidente” que compone un libro, *El arte de la novela*, que es “heterogeneidad pura”; Witold Gombrowicz es un “outsider” que “detecta las falacias de toda visión que se pretende cercana, los sofismas armoniosos de los nacionalismos”; Juan José Saer es un “Lugar único” dentro de la literatura nacional, “un lugar hospitalario, al que siempre se puede volver”, un lugar “que tiene todo lo que necesitamos para escribir, para pensar, para vivir, y todo lo que cada día hace más falta en el mundo”; Fernando Vallejo es “el último profanador” de la cultura latinoamericana “que

desde hace un cuarto de siglo hace todo lo que hace y escribe todo lo que escribe en su propio nombre, diciendo *yo*, haciendo del *yo*, a la vez, el altar y el infierno donde se goza lo que se aborrece: el paraíso de la abyección”; y así (1988a:4; 1988b:4; 2005; 2006d:316)¹⁵⁵.

Este énfasis a favor de lo excepcional, lo único y lo irrepetible explica, por un lado, por qué Pauls desprecia tanto la *literatura profesional*, esa literatura profundamente anti-intelectual que, como hemos conceptualizado ya, se dedica exclusivamente a contar historias y a volver simples las cosas complejas. O por qué, unido a lo anterior, este autor se exacerba con las “recetas exitistas” que promueven algunos “productos manufacturados” como *El secreto de sus ojos* (“imaginario sociocultural de clase media argentina ligeramente desfasado en el tiempo + *savoir faire* y eficacia profesional desarrollados en la industria americana”) o Gabriel García Márquez (“Cómo me fastidiaba García Márquez cuando clase tras clase, como una letanía militante, lo escuchaba repetir su fórmula triunfal: temas latinoamericanos + relato hollywoodense”) (Pauls, 2014e).

Pero también explica, sobre todo, por qué a Pauls le gustan tanto las comparaciones, el vértigo de las enumeraciones, el pensar barthesianamente por binomios y el uso también barthesiano de mayúsculas para elevar tal o cual concepto por encima de las demás palabras de la frase. Comparar, confrontar, estimar ciertos gestos por encima de otros: he aquí la gimnasia de un tasador, la modalidad lectora de un escritor interesado en saber, por un lado,

¹⁵⁵ Otros ejemplos: Roberto Arlt es un “inclasificable” que produce una literatura aún más inclasificable: “la lengua arltiana es una amalgama de piezas discordantes, una olla o probeta en la que se metamorfosean jergas, idiomas prestados o robados, lenguas extranjeras, literaturas altas y bajas, discursos científicos y filosóficos, todo un flujo de elementos heterogéneos y conflictivos que nunca terminan de solidificarse”; Roberto Bolaño es “un mitógrafo” que inventa a la Vanguardia como leyenda en *Los detectives salvajes*: “un libro único, inflamado, henchido, rebosante de poetas”, un libro “a la vez entusiasta y doliente, eufórico y fúnebre: una Gran Introducción a la Vida Artística”; César Aira es un “mago” y sus libros no son “ni buenos ni malos, son *únicos*: únicos en su especie, que es la especie de los libros de Aira, como es único el gesto de Duchamp, o de Cage, o de Puig, o de Borges”; Baron Biza es “el hombre del subsuelo” que “escribe un libro único. Un libro que solo él podía escribir, un libro fuera de serie, un libro que hace lo que él nunca podrá hacer: inventarse un lugar en el mundo (Pauls, 2012a:53; 67; 92; 2012b).

cómo se hizo eso que tiene entre manos y, desprendido de esto, *cuánto puede valer* al interior del sistema literario que éste, oportunamente, compone para legitimar su propia obra. En efecto, al tasar los libros según lo que pueden y lo que no, ponderando a aquellos que son fieles a sus pretensiones y desestimando a los que, circunscriptos a la ideología de la eficacia antes apuntada, abrazan los imperativos del profesionalismo, Pauls, subrayamos, despliega una lectura *estratégica*, funcional a la construcción de una red que sea capaz consolidar a la propia literatura. En la ya mentada conversación con Matías Néspolo, Piglia afirma: “La lectura de un escritor nunca es inocente”; por el contrario, un escritor cuando lee “es muy arbitrario y lee la historia de la literatura a su manera (...) con tribus, tensiones, enfrentamientos, con genealogías inventadas” (Piglia en Néspolo, 2005). Es una operación típica del género, una figura que Graciela Speranza, al intentar determinar cuál es el movimiento de base que predomina en todo ensayo de escritor, llama *lectura en espejo*: “la lectura de un escritor tiene siempre una doble orientación; cuando habla sobre los libros de otros no puede sino hablar al mismo tiempo de los propios” (2001:91). Es un gesto que Sandra Contreras reconoce en los ensayos de Aira, en especial su *Copi* (2002:236); una maniobra que Graciela Speranza identifica en *La narración-objeto* de Saer y *Formas breves* de Piglia (2001:91); y que nosotros apreciamos en gran parte de la ensayística paulsiana, especialmente al momento en que éste elogia a sus autores favoritos: Borges, Piglia y Puig.

Pensar como se narra: lo intempestivo como valor crítico del presente

Un punto en común de los ensayos de largo aliento de Pauls es que todos han sido escritos por encargo, lo que nos lleva a un punto relevante del ensayismo paulsiano: la cuestión del estímulo, del incentivo que motiva a este autor a escribir sobre tal o cual autor. En la ya referida entrevista con Martín Kohan y Alejandra Laera, esta última pregunta:

AL: ¿Qué otros aspectos positivos habría entonces en la pertenencia académica, además de la circulación de ideas e información?

AP: Es que también pienso la universidad como un espacio amistoso, una especie de falansterio o de sociedad secreta de amigos o afines, donde pueda haber algo más que una guerra por los cargos o los puestos. Además, creo que la universidad es un lugar de demanda, por ahí un poco imaginaria, para escribir, para intervenir, para pronunciarse, para investigar... Yo me quedé sin esa demanda y mi demanda ahora es algún editor, alguien que se interese por mi trabajo o el responsable de algún proyecto editorial. Ya no respondo a los estímulos universitarios y eso es difícil para quien quiere seguir trabajando en crítica. A la vez, lo extraño es que todo lo que yo escribí en crítica es la respuesta a una demanda totalmente específica: el libro sobre Puig, sobre Lino Palacio, sobre el diario íntimo, los artículos sobre Mansilla, sobre Arlt, todo. Y también el libro sobre Borges. Quiere decir que, en mi caso, siempre hay una especie de *contractualidad que establece las condiciones ideales para escribir crítica* (Pauls en Kohan y Laera 2001:64)

La contractualidad como condición ideal para escribir crítica. En 1.3.a, a propósito de la demanda externa que impulsa y en cierto modo cifra la escritura de *Wasabi*, constatamos la importancia que tiene la figura del contrato –en tanto fuerza motora para la experimentación– en el proceso creativo de Pauls; proceso que, como queda claro en esta cita, contempla, además de sus ficciones, su producción ensayística. La forma ensayo de Pauls, la fuerza creativa que afirma su singularidad, entra, en efecto, en íntima correspondencia con su poética. Una comunicación o juntura que, bien mirada, no se limita a funcionar únicamente como estímulo (lo contractual como impulso para la escritura ensayística y literaria). Tampoco solamente como recurso formal para el *decir* de su

pensamiento (tal y como apuntamos en 1.3.a, basta confrontar cualquier ensayo y novela posterior a *El coloquio* para darnos cuenta de hasta qué punto la frase paulsiana –sus trops, ocurrencias, comparaciones ingeniosas, oraciones espiraladas, vocabulario sofisticado– actúa indistintamente en cualquiera de los dos dominios). Para Pauls, digámoslo de una vez, se trata, además de narrar como se piensa (la literatura como fuerza de interpelación), de *pensar como se narra* (el ensayo como invención del sentido). En un doble movimiento pigliano, Pauls busca a adecuar las condiciones de su escritura literaria a las de su escritura crítica¹⁵⁶. De ahí que le guste tanto *El último lector* (porque es un ensayo que se deja leer como literatura); y de ahí que el anacronismo, el valor fundamental de su poética, se manifieste en su ensayística como aquello sin lo cual no habría ensayo, a saber: como una *pasión de lectura*. Si, tal y como afirma Giordano a propósito de lo novelesco de la crítica de Sylvia Molloy, el secreto para que lo ensayístico acontezca es “poder lograr que el saber no niegue ni debilite las pasiones de la lectura, sino que se le den un espacio para que se manifiesten, renovadas, en las tensiones de la argumentación” (Giordano, 2005:268); Pauls, quien escribe crítica como escribe ficción, localiza *en otros* la singularidad que lo define como novelista.

Con esto no queremos decir, precisemos, que Pauls sea un lector anacrónico (en el sentido más corriente del término). Esto es: alguien que forje, en la inactualidad de su propia palabra, un comentario literario extemporáneo, ajeno a las modas teóricas y críticas del presente y por ello inofensivo. Lejos de esto, Pauls, desplegando la bibliofilia que hemos constatado ya en sus personajes de autor, es un conocedor y un entendido de lo que se está escribiendo y diciendo –lo que se está depreciando y encomiando– hoy. Es un escritor –como

¹⁵⁶ Para una lectura detenida e inteligente de la forma ensayo de Piglia, ver: “Las perplejidades de un lector modelo” en *Modos del ensayo: de Borges a Piglia* de Alberto Giordano (Beatriz Viterbo, 2005).

Aira, como Chefjec, como Kohan— que tiene formación universitaria, “alguien que se pasea con la facilidad de un gato” —la expresión es de Gramuglio (1990:8)— por las bibliotecas teóricas, la mesa de novedades críticas, lo novísimo en narrativa contemporánea. Lo que intentamos definir, por el contrario, es la condición de *cultor* que este autor profesa al interior de su comentario crítico. Se trata de un ejercicio celebratorio, que consiste en detectar y ponderar aquello que de anacrónico, intempestivo —y, por ende, contemporáneo— posee tal o cual poética.

Veamos algunos ejemplos. El primero: Fitzgerald define al *crack-up* no como “un ataque, un colapso nervioso o un derrumbe emocional”, sino, según Pauls, como “un verdadero *mal de tiempo*” en donde la vida deviene “en *grado cero*, vida radicalmente impersonal, abstracta, indeterminada, como un desierto o una tierra de nadie” (2011:16-20). De ahí que, remata, “todo *crack-up* sea intempestivo” y sus víctimas —“casta rara, rarísima, de *outsiders* cronópatas”: “los estupefactos, los amnésicos, los sonámbulos”— sean todas “víctimas fatales del tiempo, de la dislocación temporal en la que quedaron atrapados” (19). Segundo ejemplo: Barthes habla del amor en los ’70, “cuando la época llama a liberar y hacer proliferar las sexualidades”, y habla de la imagen y lo imaginario en los ’80, “cuando la época sólo tiene oídos para las voces de lo simbólico” (2018c:16). Barthes, explica Pauls, escribe los *Fragmentos* y *La cámara Lúcida* porque “no tiene miedo de ser anacrónico. *Elige* el anacronismo y lo elige por su excentricidad, su desubicación, su capacidad para fisurar una cultura de época que se ha vuelto demasiado consensual, demasiado homogénea incluso en su radicalidad” (16). Tercer ejemplo: *Lenta Biografía* de Sergio Chefjec es “una literatura lenta” que, a fuerza de “ralentar, siempre ralentar, aún a riesgo de perder el tiempo”, propone

“a una suerte de extemporaneidad radical” donde el presente queda reducido a nada, a pura “desavenencia, asincronía, desajuste” (1990a:4). Y sigue¹⁵⁷.

Ferviente creyente de la fuerza del anacronismo, Pauls celebra en la lectura foránea las virtudes y facultades de este régimen temporal. El anacronismo es la palabra-valor de esta ensayística, el concepto *maná* de su vocabulario, el arma más completa y más potente del arsenal crítico paulsiano. No es extraño, por todo lo dicho, que el comentario destinado a sus autores favoritos no sea una excepción a esta regla. De ellos dice:

[Sobre Borges] Suspendido entre un mundo que añora (pero que nunca fue suyo) y el que le tocó (en el que no termina de acomodarse), Borges queda colocado en el *más allá* del anacronismo, en una posición de exterioridad que parece permitirle todas las posibilidades. Ese extraño sobreviviente de otra era —una era que la que nunca vivió— es el escritor más persistentemente contemporáneo que tuvo la cultura argentina del siglo XX (2000:24)

[Sobre Piglia] Si toda la fuerza del anacronismo se encarna en Piglia en la figura del *último*, es porque el último es el operador y a la vez el teatro de una especie de montaje histórico de atracciones, acontecimiento discrónico en el que al menos dos paños temporales entran en contacto y se sacan chispas para poner al desnudo la discontinuidad que está en el corazón de la historia (...) Nudos como la tradición, la contemporaneidad o las condiciones de posibilidad de la ficción, que la obra de Piglia no deja de convocar, no se entienden del todo (...) si no se las lee a la luz de la operación anacrónica, según esa lógica a contrapelo —o sea lógica *del* contrapelo, habría que decir— en la que el pasado sólo se articula cuando le da sentido el presente y las ficciones nunca son contemporáneas de hecho, de por sí, por la mera fatalidad de caer en un momento dado, sino que *se vuelven* contemporáneas *après coup*, cuando las posee el fantasma de la historia o un golpe de azar, memoria involuntaria sin sujeto, las reúne en un acople aberrante (2012a:108).

¹⁵⁷ Cuarto ejemplo: los “malos analistas” de Puig —“esos charlatanes sin escrúpulos con los que se hace su literatura”— son “básicamente anacrónicos: siempre están un poco pasados de moda (...) y hacen siempre lo que no debieran: se salen de los marcos, rompen reglas, se arrojan el derecho de exportar su saber y lo aplican sobre todas las cosas” (2009:380). Quinto ejemplo: *El último joven* de Juan Ignacio Boido instauro desde su título una temporalidad que “no es joven ni vieja, no es histórica y ni progresiva. Es la patria del anacronismo” (2012b). Y sexto: *Glosa* de Juan José Saer es una gran “obra del destiempo” y su “herramienta principal es la retroactividad”, esto es, “un traspie temporal” o “gag” cuyo poder es la de abrir “una especie de más allá del tiempo, el tipo de excepcionalidad posttemporal que Proust tenía en mente cuando dijo que “el gag, cómico o trágico, es un minuto liberado del orden del tiempo” (2018b:4-7).

[Sobre Puig] *El beso de la mujer araña* es la gran novela argentina contemporánea sobre la contemporaneidad. ¿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? Todo en ella parece condenado a la peor de las suertes –la suerte de lo fechado– y todo brilla, sin embargo, con el fulgor de lo que aún no ha sucedido. La persecución política y la represión sexual, el estado de las subjetividades y el estado de la teoría (¡ah, las famosas notas al pie de *El beso...!*), la economía de las identidades y los deseos, la política del mestizaje y el híbrido: todas las perspicacias que alguna vez alimentaron la «actualidad» de este libro serían hoy rastros históricos, meros documentos de archivo, si Puig no las hubiera trabajado con la pregunta clave que siempre definió las condiciones de su práctica: *¿qué es la contemporaneidad?* Gran parte de la literatura argentina contemporánea de Puig creyó poder responderla sin formulársela, como si, en efecto, la contemporaneidad fuera algo de hecho, algo dado. Puig, en cambio (otra vez el don), supo que había que inventarla, y *El beso de la mujer araña* no es otra cosa que el relato de esa invención (2002a:7)

Borges, Piglia, Puig: no es casual que sean éstos y no otros los autores responsables de ilustrar las capacidades del anacronismo en el presente. No lo es porque, primera hipótesis, este grupo de escritores forma parte de la biblioteca anacrónica que Pauls frecuenta al componer su vida de lector. En efecto, hay una primera razón por la cual Pauls elige esta temporalidad por sobre las demás disponibles (Presentes presentistas, pretéritos presentes, presentes después del final). Un motivo más *personal*, de intimidad lectora, a saber: Pauls no (sólo) elige el anacronismo por ser un arma inmejorable para leer, una política literaria óptima para escribir, un dispositivo inigualable para dismantelar sentidos, desarticular tradiciones, descomponer mundos. Si Pauls cree en el anacronismo es porque justamente es este régimen temporal y no otro el que le permite, en el presente, ser contemporáneo de sus maestros, de aquellos que le han enseñado no sólo a fabular una vida de lector sino, en un más acá de la adultez, a ser un escritor anacrónico. Vivir, en el sentido más barthesiano del término, *junto* a ellos al mismo tiempo, posicionarse, en el sentido más agambeniano de la palabra, en la patria intempestiva que anida dentro de la literatura argentina: tal es el deseo que Pauls subrepticamente materializa en la imaginación razonada de su lectura crítica.

Asimismo, desprendido de lo recién apuntado, no es menor que sean sus autores favoritos aquellos que demuestren *lo que puede* el anacronismo en el terreno del presente. No es menor porque, segunda hipótesis, el propósito de fondo que cimienta esta empresa a un mismo tiempo crítica y autofigurativa –“La crítica es la forma moderna de la autobiografía” reza una de las fórmulas más célebres de Piglia (1999:137)–, no es otro que el de estatuir al anacronismo como un valor crítico para legitimar a su literatura en el presente. Si, tal y como afirma Speranza, el escritor en tanto crítico es, frente a sus contemporáneos, “un estratega en el combate literario”–quiere decir: “renueva el canon, cuestiona las jerarquías establecidas y las verdades aceptadas, reorganiza el mapa de la literatura de su tiempo” (Speranza, 2001:92)–; Pauls, al rendirle culto desde el anacronismo a los hacedores del canon con los que su obra dialoga autofigurativa y literariamente, intenta generar las condiciones necesarias para que su literatura *cuaje* –por utilizar un verbo muy barthesiano (Barthes, 1979:274)– en el campo de la narrativa argentina contemporánea. De esta manera, retrotrayéndonos a lo dicho en la Introducción y la Primera Parte, podríamos decir que, así como la crítica de Julio Premat y la de Graciela Speranza, la de Pauls también celebra hoy la soberanía de lo anacrónico.

Lo intempestivo como un valor de intervención en el presente. ¿No es precisamente este régimen temporal el que han ido figurando, cada uno a su modo, los personajes de autor explorados en esta Segunda Parte? El niño bibliófilo que se refugia precozmente en el tiempo sin tiempo de la literatura; el estúpido que a través de la comedia se desentiende estratégicamente de los saberes del presente; el cinéfilo que se pasea por una videoteca extranjera y extemporánea. Ninguno de los *yoes* trama un vínculo confeso con su actualidad y sin embargo, la instancia de enunciación que les da sentido vehiculiza, a través de ellos, un propósito mayúsculo: legitimar, en el terreno del presente, una imagen de autor –y, por

extensión, toda una obra– a partir de esta política, ética y estética temporal. El presente, recordemos, es el único suelo que puede otorgarle un sentido a la performance dandi. El anacronismo, en tal sentido, además de ser una ética para tasar los libros que se lee, una forma para tramar una poética y una política para desmarcarse de las mayúsculas de la Historia, es, a raíz de lo hilvanado, una potencia para cifrar la singularidad de una existencia literaria.

CONCLUSIÓN:

EL DANDI CON UN SOLO TIEMPO

Al inicio de esta argumentación, hemos tenido oportunidad de constatar la precoz –y no por eso menos inquebrantable– inclinación de Pauls por hacer del tiempo y el juego entre temporalidades el eje de su narración. Se tratará, dicho esto en retrospectiva –luego de corroborarlo a nivel autorial, crítico y ficcional– de una decisión fundamental para determinar la singularidad de su poética. Antes que abonar por las ideas tradicionales del régimen moderno (esas que, de corte histórico-positivista, legitiman una idea de literatura alrededor de las nociones de epigonismo, diégesis cronológica, la celebración de lo nuevo y lo actual); antes incluso que decidirse por alguna de las otras inflexiones temporales que participan, en el escenario de la contemporaneidad, de la crisis de dicho régimen moderno (hablamos, claro está, de los presentes presentistas, los pretéritos presentes, los presentes después del final); Pauls, destaquémoslo una vez más, se pronunciará desde un primer momento a favor del anacronismo. Léase: a favor de la extranjerización de su estilo, de la fecunda convivencia entre sus bibliotecas (la nacional y la centroeuropea), y, sobre todo, de que sea el tiempo de la ficción y no el de la Historia el encargado de regular la economía de sus relatos.

Asumiéndose como una fructuosa alternativa a la concepción historicista del tiempo, este proyecto estético se instituye, en efecto, como una forma anacrónica que irrumpe

intempestivamente en el meollo de lo actual. Una experimentación que, como bien pudimos ilustrarlo en el decurso de la Primera Parte, no se presume como un caso aislado ni mucho menos: a contrapelo del presentismo de las literaturas postautónomas, el memorialismo de las narrativas encauzadas en la denuncia del horror y la distopía de las figuraciones postapocalípticas, la poética paulsiana se inscribe en una línea estética profusa que celebra, al interior del campo del arte y de la literatura contemporánea, la soberanía de lo anacrónico. Y es precisamente en el seno de este mapa crítico que materializa un uso *afirmativo* del anacronismo, donde pudimos discriminar tres zonas generales para explorar y analizar la literatura de Pauls: anacronismo de la Tradición, anacronismo de la Ficción y anacronismo de la Historia. Tres dimensiones que dan testimonio, en concreto, de cuán productivo resulta si a esta categoría, en vez de considerarla un pecado historiográfico (concepción positivista), se la define según las teorizaciones de Didi-Huberman, Rancière, Agamben, Barthes y Borges, esto es: conforme a su potencia reactiva (lo anacrónico como un modo de entorpecer la marcha continuista de la tradición), su potencia literaria (el anacronismo como un modo formal –una *tekhnè*– de alterar la disposición cronológica de lo narrado), y su potencia contemporánea (lo anacrónico como una posición estética desde la cual intervenir en el presente). Se trata de una tipología que nos permitió organizar la novelística de Pauls en tres series específicas: la serie extranjerizante, la serie atópica y la serie política.

En la primera, examinamos el conjunto de elecciones (temáticas, teóricas, filiatorias y formales) que Pauls toma para escribir sus dos primeras novelas: *El pudor del pornógrafo* y *El Coloquio*. Al analizar el sistema de correspondencias europeo y extemporáneo (Kafka, Klossowski, Goethe, Bataille) que interviene en el proceso creativo de dichos textos, dimos cuenta de cómo Pauls, a través de un proceso de extrañamiento de la propia lengua (proceso que aquí fue leído como expresión –síntoma– de una experiencia generacional precisa: la del

grupo *Shanghai* y el proyecto disruptivo de la revista *Babel*), se *determina* como escritor argentino. En la segunda, observamos cómo *Wasabi, El pasado* (2003) y “Noche de Opwijk” figuran un mundo a la vez intempestivo y apátrida por intermedio de tres formas propias del régimen temporal del anacronismo: la narcolepsia, la epifanía y el *jet lag*. Organizada alrededor de un conjunto de antihéroes que entablan, de diferentes modos, una relación conflictiva con su propio presente, esta serie ficcionaliza un mundo donde no se puede hacer pie; donde el escritor de *Wasabi*, en primer término, es aquejado episódicamente por ataques narcolépticos; donde Rímini, por su lado, es bombardeado intermitentemente por revelaciones epifánicas y donde el DJ de Opwijk, por último, sufre los efectos devastadores de la experiencia flotante y ambigua del *jet lag*. En la tercera serie, por último, exploramos el modo de acercamiento anacrónico al pasado reciente que Pauls experimenta en su trilogía del llanto, del pelo y del dinero. Haciendo un uso ficcional –no restitutivo– del testimonio, Pauls se vale de un *alter-ego* en tercera persona para inventar una singular experiencia del Terrorismo de Estado, una que, no interesada en adecuarse a la inmediatez de la Historia, abraza la distancia que la literatura instaure de antemano.

Ya en la Segunda Parte, apreciamos cómo este estatuto *a contratiempo*, signado por una programática insubordinación hacia las nociones modernas de Historia, Literatura y Tradición, se traduce en una actitud. Un *ethos* cuyos valores (la celebración de lo artificial, lo mediato, lo minúsculo y lo intempestivo por sobre lo natural, lo inmediato, lo mayúsculo y lo cronológico) afirman –en el conjunto de su obra narrativa, crítica y autofigurativa– una ética de raigambre dandi. Así, centrándonos en las estrategias de autofiguración a las que Pauls apela para intervenir su material autobiográfico, reparamos en los múltiples personajes que este autor compone para *parecer lo que ya es*: un anacrónico. Concibiendo a sus ensayos, columnas y diarios falsos como un gran escenario para performativizar una imagen

intempestiva de sí, demostramos cómo Pauls –sirviéndose de una versión infantil, adolescente y adulta adversa a las sugerencias de lo actual– labra una *pose* afianzadora de la naturaleza temporal de su literatura: el anacronismo.

En primer término, evidenciamos cómo Pauls, poniendo en marcha lo aprendido de sus maestros literarios (Borges, Puig, Cortázar y Piglia), pergeña en las páginas finales de *La vida descalzo* una fábula que figura el lugar *discipular* que desea para sí en la literatura argentina. Uno que, entre la desobediencia y el reconocimiento, se mece entre dos grandes identidades: la del *alumno ejemplar*, que exhibe un lugar privilegiado junto a los hacedores del canon, y la del *enfant terrible*, al que se le consiente y permite todo. En segundo término, prosiguiendo con nuestro análisis de *La vida descalzo*, señalamos cómo este niño de clase media ilustrada, además de impostar una faceta lectora, exterioriza dos máscaras en apariencia antitéticas: la del *cinéfilo* (que presume la videoteca extranjera y extemporánea que frecuenta el adulto que escribe), y la del *idiota* (que teatraliza de una estupidez fingida, la cual, lejos de manifestarse como la contracara de su inteligencia, se nos revela como su lado homólogo). En tercer lugar, y a propósito de su último ensayo de largo aliento, *Trance*, contemplamos cómo este autor, a partir de un puñado de momentos novelescos protagonizados por tres (anti)héroes singularísimos (el *ajedrecista*, el *estructuralista* y el *nieto*), narra la condición *sine qua non* de su modo de ser lector y escritor: la bibliofilia. En cuarto lugar, exploramos la forma literaria y cómica de sus diarios falsos, los diferentes modos en que el Yo paulsiano, en concomitancia con su par de *Trance*, se figura *estúpido*, reactualizando así el lugar de enunciación perspicaz desde el cual este autor toma la palabra. Asimismo, pudimos dar cuenta del impulso íntimo que subrepticamente late en las prácticas autofigurativas de este autor al momento de mencionar –volver tema u objeto de sus confesiones– a su padre Axel. Por último, al indagar en su ensayística, constatamos cómo

Pauls, valiéndose de un léxico económico, profesa un culto de lo intempestivo que consiste en localizar y/o conferirle virtudes del anacronismo a otras escrituras.

Queda de manifiesto, a la luz de los resultados arrojados por esta investigación, que el anacronismo, en tanto forma del dandismo contemporáneo, se materializa en la obra de Alan Pauls mediante una preocupación precisa: el presente. Es la *actitud* que se adopta frente a esta temporalidad lo que determina, en el fondo, la singularidad de esta literatura, la fuerza insurrecta que la constituye como tal. Pues, y he aquí la paradoja que encierra a este pensamiento, lo anacrónico no se concibe aquí como un mero rechazo de lo actual, un modo más o menos nostálgico de apartarse de la época que debiera estar interpelando. Por el contrario, nada más fundamental –y por ende problemático– para este proyecto estético que el territorio del presente. Una misma y única pregunta, pareciera ser entonces, es la que moviliza desde sus cimientos a esta narrativa: ¿cómo ser un escritor contemporáneo sin quedar reducido a la incandescencia de lo nuevo, sin quedar atrapado a las leyes de obediencia y adecuación que el ahora reclama para ser desentrañado? La vía del presentismo no parece ser, para este extemporáneo nato, prometedora: ante sus ojos, la tarea de (re)producir la gramática del presente resulta agotadora y finalmente indeseable. Hace falta una posición lo suficientemente insumisa y al mismo tiempo valiosa (léase *legitimada* por los grandes de la tradición nacional) para que, con libertad absoluta, un escritor como Alan Pauls, deseoso de un prestigio especializado (no *betsellerista*), pueda posicionarse desde *otro lugar* en el escenario del hoy. He aquí el recurso, la potencia estratégica del anacronismo paulsiano: este régimen temporal se presenta como una vía inmejorable para hacerse un lugar en la tradición nacional, para componer una forma narrativa, para convertirse en un escritor *valioso* en el presente. De ahí que, en tanto cultor de lo anacrónico, insista tanto en hacer de lo intempestivo un valor crítico para encomiar tal o cual literatura desde esta coordenada. El

anacronismo, digámoslo una vez más, es el único traje del dandi Pauls: el único que necesita para inventar su propia tradición, su propio mundo narrativo, su propia contemporaneidad. ¿Y todo para qué? Para actuar, según esta conciencia –esta *actitud*– en el siempre problemático terreno del presente.

BIBLIOGRAFÍA

5.1 FUENTES PRIMARIAS DE ALAN PAULS

5.1.a NOVELAS, CUENTOS Y DIARIOS FALSOS

1983. “Amor de apariencia”. En *Cuentos de hoy mismo. Primer Concurso de Cuento Argentino 1982*. Buenos Aires: Círculo de lectores

1984. *El pudor del pornógrafo*. Barcelona: Anagrama, 2014

1990. *El coloquio*. Buenos Aires: Emecé

1992. “El caso Berciani”. En *Buenos Aires: una antología de la nueva ficción argentina*. Barcelona: Anagrama. pp. 177-201.

1994. *Wasabi*. Buenos Aires: Anagrama, 2012.

2002a. “Interminable. Un diario íntimo”. *Nueve perros* (2), 3, 42-50.

2003a. *El pasado*. Buenos Aires: Anagrama.

2005. “El caso Malarma”. En *Colección Nueva Narrativa y Poesía Sudaca Border*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2010

2006b. “Mi vida como hombre”. En Cristoff, M.S. (comp.). *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, pp. 101-116.

2006c. “Un diario (fragmentos)”. En Szperling, C. (comp.) *Confesionario. Historia de mi vida privada*. Buenos Aires: Libro del Rojas, pp. 11-18.

2007. *Historia del llanto*. Barcelona: Anagrama.

2010. *Historia del pelo*. Barcelona: Anagrama.

2010b. “Filcar. Un diario íntimo”. En *Buenos Aires: la ciudad como un plano. Crónicas y relatos*. Buenos Aires: La bestia equilátera, pp. 155-171.

2011a. “Historia clínica. Un diario íntimo”. *Página/12* [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-162711-2011-02-20.html>.

2013. *Historia del dinero*. Barcelona: Anagrama.

5.1.b ENSAYOS

1986. *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Hachette.

1993b. *Lino Palacio: la infancia de la risa*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

1996. *Cómo se escribe. El diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo.

2000. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.

2006a. *La vida descalzo*. Buenos Aires: Sudamericana.

2012a. *Temas lentos*. Selección y edición de Leila Guerriero. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

2018a. *Trance*. Buenos Aires: Ampersand.

5.1.c PRÓLOGOS, COLUMNAS, ARTÍCULOS, RESEÑAS

1980. “Tres aproximaciones al concepto de parodia”. *Lecturas críticas* (1), 1, 7-14.

1984b. “Una causa perdida. Sobre las causeries de Mansilla”. *Lecturas críticas* (2), 2, 4-15.

1984c. “En el punto inmóvil”. *Lecturas críticas* (2), 2, 62-67.

1988a. “Retrato del artista disidente”. *Babel. Revista de libro 1* (1), 5.

1988b. “Una fiesta intermitente”. *Babel. Revista de libros 2* (1), 4.

1988c. “La primera novela realista sobre el azar”. *Babel. Revista de libros 4* (1), 4-5.

1989. “Lengua: ¡sonaste!”. *Babel. Revista de libros 9* (2), 5.

1990a. “La lentitud verdadera”. *Babel. Revista de libros 17* (3), 4.

1990b. “Narrar, viajar, olvidar”. *Babel. Revista de libros 18* (3), 5.

- 1993a.** “La retrospectiva intermitente”. *Cuadernos hispanoamericanos* 157-159, 469-474.
- 1994.** “La dificultad de ser contemporáneos”. *La hoja del Rojas* 51 (7).
- 1995.** “Experiencia y lenguaje”. *Punto de vista* 18 (51), 1-4.
- 1999.** “Retrato de la vida dañada”. *Página/12* [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://www.pagina12.com.ar/1999/suple/libros/99-09/99-09-05/nota1.htm>.
- 2002b.** “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.
- 2003b.** “Prefacio a la edición en español”. En Roland Barthes, *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- 2003c.** “Maldito mito”. *Radar libros. Página/12* [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/libros/10-550-2003-05-04.html>.
- 2005.** “Empezar por Pero”. *Página/12* [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-52311-2005-06-12.html>.
- 2006d.** “Arlt: la máquina literaria”. En (David Viñas coord.) *Vol. 2. Yrigoyen: entre Borges y Arlt (1916-1930)*. España: Paradiso Ediciones, pp. 250-262.
- 2009.** “Manuel Puig: la zona íntima”. En (Sylvia Iparraguirre coord.) *La literatura argentina por escritores argentinos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- 2010b.** “La vuelta a la escritura rupestre”. *Página/12* [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-140941-2010-02-25.html>.
- 2011a.** “Historia clínica. Un diario íntimo”. *Página/12*. [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-162711-2011-02-20.html>.
- 2011b.** “Mal de tiempo (prólogo)”. En *El Crack-Up* de F.S. Fitzgerald, Buenos Aires: El Crack-Up.
- 2011c.** “La ley del mercado”. *Página/12* [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7373-2011-10-02.html>.
- 2012b.** “Barón Biza: el hombre del subsuelo”. *Letras libres* [en línea]. Recuperado de: [https://www.letraslibres.com/mexico-espana/jorge-baron-biza-el-hombre-del-subsuelo //](https://www.letraslibres.com/mexico-espana/jorge-baron-biza-el-hombre-del-subsuelo//)
- 2013a.** “Noche de Opwijk”. *Página/12* [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/213128-62267-2013-02-03.html>

2013b. “Fuego artificial” en *Balzac, Baudelaire, Barbey D’aurevilly. El gran libro del dandismo*. Buenos Aires: Mardulce Editora.

2014. “Posfacio” a la reedición de Anagrama de *El pudor del pornógrafo*. Barcelona: Anagrama.

2014a. “¿Qué hacer con la gente vulgar?”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 772, 4-22.

2014b. “Hacerse escuchar”. *Página/12* [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/9436-2105-2014-01-19.html>.

2014c. “Recordando con ira”. *Página/12* [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9704-2014-05-04.html>.

2014d. “Las máscaras de Salinger”. *Página/12* [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9610-2014-03-30.html>

2014e. “Un fantasma latinoamericano”. *Página/12* [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9671-2014-04-20.html>.

2017. “Fiesta china”. *Chuy (4)*, 4, pp. 18-22.

2018b. “Gag”, en *Coloquio Internacional: Juan José Saer*. Santa Fe, Ministerio de Innovación y Cultura.

2018c. “Prólogo”. En *Roland Barthes por Roland Barthes (7-17)*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

2019. “*Mi lucha*: el libro de la década”. *La tercera* [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://www.latercera.com/la-tercera-domingo/noticia/alan-pauls-lucha-libro-la-decada/955177/>.

5.1.d ENTREVISTAS

DIAZ MARENGHI, PABLO (2019) “Alan Pauls: ‘Me gusta más el arte que divide que el arte que universaliza, generaliza y uniforma’”. *Revista Almagro* [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://www.almagrorevista.com.ar/alan-pauls-me-gusta-mas-arte-divide-arte-universaliza-generaliza-uniforma>.

FALCO, MATÍAS (2018) “Alan Pauls: No soporto el lenguaje inclusivo, van a pasar sobre mi cadáver antes de que yo diga todes”. *Infobae*. [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021: <https://www.infobae.com/cultura/2018/09/29/alan-pauls-no-soporto-el-lenguaje-inclusivo-van-a-pasar-sobre-mi-cadaver-antes-de-que-yo-diga-todes/>.

KOHAN, MARTÍN, y ALEJANDRA LAERA (2001) “Alan Pauls. Variaciones sobre la crítica”. *Milpalabras* (1), 63-72.

MONTES-BRADLEY, EDUARDO (prod.) y GUEBEL, D (Dir.) (2005) *Si yo fuera realmente libre: Alan Pauls*. Buenos Aires: Contrakultura films / Heritage Film Project. 2005. [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://vimeo.com/99396320>

PÉREZ ZABALA, VICTORIA (2017) “Alan Pauls: la literatura que a mí me gusta no tiene nada que ver con contar historias”. *La Nación*, 19 de febrero de 2017 [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/alanpaulslnr-nid1984534/>

ROMERO, MARÍA EUGENIA Y PABLO MOLINA (2005) “Llega un momento en que hay que salir del estilo literario”. *Escritores argentinos / Argentine Writers*. Ed. María Eugenia Romero. Buenos Aires: Patricia Rizzo editora.

SCHETTINI, ARIEL (2003) “Algo muy personal”. *Radar libros, Página/12*. Domingo 7 de diciembre de 2003 [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-838-2003-12-07.html>

TERRANOVA, JUAN (2006) “Alan Pauls: trato de pensar una escritura que preste atención a los matices”. *Cultura* (Diario *Perfil*). 30 de julio de 2006 [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <http://elseniordeabajo.blogspot.com/2006/08/entrevista-alan-pauls.html>

5.2 BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA SOBRE ANACRONISMO Y DANDISMO

AGAMBEN, GIORGIO (2008) “¿Qué es lo contemporáneo?” en *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2014, págs. 17-29.

ANTELO, RAÚL (2007) *Tempos de Babel: anacronismo e destruição*. São Paulo: Lumme editor.

—. (2012) “El tiempo, someterlo, suspenderlo”. *Pós: Belo Horizonte* 2 (4), 176-191.

—. (2015) “El tiempo de la imagen: el tiempo-con”. *Cuadernos de Literatura* 19 (38), 376-399.

AVANESSIAN, ARMEN y MALIN, SUHAIL (2016) “The Time -Complex. Postcontemporary”. *Dis Magazine*. [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <http://dismagazine.com/discussion/81924/the-time-complex-postcontemporary/>.

BALZAC, HONORÉ DE (1830) “Tratado de la vida elegante” en *Balzac, Baudelaire, Barbey D’aurevilly. El gran libro del dandismo*. Buenos Aires: Mardulce, 2013.

- BARBEY, JULES D'AUREVILLY (1845) "Del dandismo y de George Brummell" en *Balzac, Baudelaire, Barbey D'aurevilly. El gran libro del dandismo*. Buenos Aires: Mardulce, 2013.
- BARTHES, ROLAND (1953) (1953) *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI. 1986.
- . (1957) *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1999. Traducción de Héctor Schmucler.
- . (1962) "Le dandysme et la mode" en *Le mythe du dandy*. Paris: Libraire Armand Colin, 1971.
- . (1968) "El efecto de lo real" en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987. Págs. 179-181.
- . (1971) "Prefacio" en *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.
- . (1975) *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.
- . (1977): *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- . (1979) "Las cosas cuajan" en *Variaciones sobre la literatura*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- . (2002) *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- . (2005) *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BAUDELAIRE, CHARLES (1863) "El pintor de la vida moderna" en *Balzac, Baudelaire, Barbey D'aurevilly. El gran libro del dandismo*. Buenos Aires: Mardulce Editora, 2013.
- BENJAMIN, WALTER (1989) "Tesis de filosofía de la historia". *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte de la historia*. Buenos Aires: Taurus.
- BERNABÉ, MÓNICA (2006) *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariategui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- BECKER, KARIN (2010) *Le dandysme littéraire en France au XIXe siècle*. Orléans: Paradigme.
- BORDONI, CARLOS (2017) "Jorge Luis Borges e l'anacronismo". *Rassegna iberistica* (40), 107, 127-131. [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6230984>.
- BORGES, JORGE LUIS (1923): *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires: Sudamericana.
- . (1930) *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.
- . (1932) "El escritor argentino y la tradición". En *Discusión*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.
- . (1952) "El idioma analítico de John Wilkins" en *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011, pp. 126-131.
- . (1952) "Kafka y sus precursores" en *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011, pp. 132-135.

- . (1952) “Nueva refutación del tiempo” en *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011, pp. 211-222.
- . (1969) “Prólogo” a la reedición de *Luna de enfrente* (1925). Buenos Aires: Sudamericana, 2011, pp. 2003-204.
- . (1999) *Autobiografía (1899-1970)*. Buenos Aires: El Ateneo.
- BOURRIAUD, NICOLÁS (2009) *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*. Murcia: Cendeac.
- BYRON, GEORGES GORDON (1817) “Beppo”, *The Works of Lord Byron. Poetry, Vol. 4*. Londres: John Murray, 1905.
- CAMUS, ALBERT (1951) *L'Homme révolté*. París: Gallimard, 1985.
- CARASSUS, EMILIEN (1971) *Le mythe du dandy*. Paris: Libraire Armand Colin.
- CLOBENCE, FRANÇOISE (1988) *Le dandysme, obligation d'incertitude*. Paris: Presses Universitaires de France.
- COZARINSKY, EDGARDO (2015) “Prólogo” a *Gentlemen. Los mejores escritos del dandismo inglés*. Buenos Aires: Mardulce Editora.
- CRARY, JONATHAN (2013) *24/7. Del capitalismo al asalto del sueño*. España: Ariel.
- CUNHA DE OLIVEIRA, GUSTAVO PONCIANO (2016) “A tipología do anacronismo em Borges”. *Remate de males* 36 (1), 219-237.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2000) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- DORRONSORO, MARÍA BADIOLA (2000) “Una aproximación al dandismo. El caso de Valery Larbaud: una actitud vital frente al *mal de vivre*”. *L'ull crític* 6.
- DOSSE, FRANÇOIS (2012) “Del uso razonado del anacronismo”. En *El giro reflexivo de la historia. Recorridos epistemológicos y la atención a las singularidades*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae, pp. 43-72.
- DURANTE, ÉRICA (2015) *Los meridianos de la globalización. Ensayos sobre el tiempo en la literatura latinoamericana contemporánea*. Louvain-la-Neuve: Presses universitaires de Louvain.
- FEBVRE, LUCIEN (1947) *El problema de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rabelais*. Madrid: Akal, 1993.
- FOUCAULT, MICHEL (1993) “¿Qué es la Ilustración?”. *Revista de Filosofía* 7, 5-18.

- GIORDANO, ALBERTO (2017a) “¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica”. *El taco en la brea* 4 (5), 133-146.
- GROYS, BORYS (2009) “Comrades of Time”. *e-flux journal* 11 [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>.
- . (2014) “La obligación del diseño de sí”. En *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (trad. Paola Cortés Roca). Caja Negra Editora: Buenos Aires, pp. 21-36.
- HARTOG, FRANÇOIS (2003) *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- HUYSEN, ANDREAS (2001) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- JAMESON, FREDRIC (1991) *Ensayos sobre el postmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- KOHAN, MARTÍN (2015) “Desfiguraciones”. *Hispanamérica: revista de literatura* 132, 3-16.
- KOSSELECK, REINHART (1993) *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Buenos Aires: Paidós.
- LOREAUX, NICOLE (1992) “Elogio do anacronismo”. En *Tempo e Historia*. São Paulo: Cia. Das Letras. Secretaría Municipal de Cultura, pp. 57-70.
- LÖWY, MICHAEL (2001) *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de la tesis “Sobre el concepto de historia”*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- LUDMER, JOSEFINA (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MOLLOY, SYLVIA (1996). “Introducción”. En *Actos de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 11-22
- . (2012) “La política de la pose” en *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, pp. 41-53.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Consideraciones Intempestivas 1973 -1976*. Buenos Aires: Alianza Editorial. 2002.
- ONFRAY, MICHEL (1997) *Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión*. Barcelona: Anagrama.
- PREMAT, JULIO (2009) *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- . (2013) “Los relatos de la vanguardia o el retorno de lo nuevo”. *Cuadernos de literatura* 37 (34), 47-64.
- . (2014) “Contratiempos. Literatura y época”. *Revista de Estudios Hispánicos* 48 (2014), 1-17.
- . (2016a) “Fin de los tiempos. Comienzo de la literatura”. *Eidos* 24 (2016), 104-123.
- . (2016b) *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Buenos Aires: Eduntref.
- . (2018) *Non nova sed nove. Inactualidades, anacronismos, resistencias en la literatura contemporánea*. Roma: Edizioni Quodlibet.
- . (2021) *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.

PREVOST, JOHN C. (1957) *Le dandysme en France (1817-1839)*. París-Génova: Slatkine, 1982.

- PROUST, MARCEL (1905) “Sur la lecture”. Paris: Éditions de La République des Lettres, 2012.
- . (1913) *En busca del tiempo perdido, 1. Por el camino de Swann. Obras Completas. Tomo I*. Barcelona: Aguilar, 2004.
 - . (1919) *En busca del tiempo perdido, 2. A la sombra de las muchachas en flor. Obras Completas. Tomo I*. Barcelona: Aguilar. 2004.
 - . (1925) *En busca del tiempo perdido, 5. La prisionera*. Madrid: Alianza Editorial. 1968.
 - . (1954) *Contra Sainte-Beuve*. Buenos Aires: Losada. 2011.

- RANCIÈRE, JACQUES (1992) *Los nombres de la historia. Una poética del saber*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. 1993.
- . (1996) “Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien. *L’Inactuel* 6, 53-68.

SARLO, BEATRIZ (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- SCRAMIM, SUSANA (2007) *Literatura do presente. História e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos.
- . (2013) “Notas sobre Borges e o anacronismo”. *Inti: Revista de literatura hispánica* 77 (28), 249-255. [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss77/28>.

SONTAG, SUSANG (1984) “Notas sobre lo ‘camp’” en *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.

- SPERANZA, GRACIELA (2001) “Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia”. *BOLETIN/9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 9, 90-103. [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://www.cetycli.org/cboletines/speranza.pdf>
- . (2017) *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.

SRNICEK, NICK y WILLIAMS, ALEX (2013) *Acelera. Manifiesto por una política aceleracionista*. Comité Disperso. [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en:

<https://syntheticedifice.files.wordpress.com/2013/08/manifiesto-aceleracionista1.pdf>. -

SUTHERLAND, JUAN PABLO (2011) *Cielo dandi. Escrituras y poéticas de estilo en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

TOPUZIAN, MARCELO (2014) *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

VILLENA, LUIS ANTONIO DE (1983) *Corsarios de guante amarillo*. Madrid: Valdemar, 2003.

WOLF, VIRGINIA (1929) “Beau Brummell (o el arte de hacer la corbata llevado a su perfección)” en *Gentlemen. Los mejores escritos del dandismo inglés*. Buenos Aires: Mardulce, 2015.

5.3 BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE LA OBRA DE ALAN PAULS

AMATO, MARIANA (2009) “Escritos desde un cuerpo: estética de la dolencia en *Wasabi* de Alan Pauls”, en *Estudios*, 17:33 (2009): 99-125.

ARIZA, JULIO (2018) *El abandono: abismo amoroso y crisis social en la reciente literatura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

AVARO, NORA (2008) “La frase (Alan Pauls)”. En Giordano, Alberto: *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, pp. 75-82. —. (2016) *La enumeración. Narradores, poetas, diaristas y autobiógrafos*. Rosario: Nube Negra Ediciones.

BECERRA, JUAN JOSÉ (2019) “Sobre Trance”. *Redacción. Periodismo humano*. 4 de febrero de 2019 [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://www.redaccion.com.ar/trance-comentado-por-juan-jose-becerra/>

BERNERI, LEONARDO (2019) “Retrato del escritor disidente: acerca de la ensayística de Alan Pauls”. *Perífrasis* 19 (10), 97-110.

BOLLIG, BEN (2007) “In Search of Argentina’s Lost Times”. *The Observer*, 22 Julio de 2007 [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: www.guardian.co.uk/books/2007/jul/22/fiction.features1.

BUENO, MÓNICA (2016). “Alan Pauls: el estilo de una vida literaria”, en Juan Edgardo H. Berg y Nancy Fernández (ed.). *Intervenciones*. Mar del Plata: La bola editora. 2016.

CASANUEVA, LORETO (2010) “El pasado: una memoria fotográfica”. *Revista laboratorio: literatura & experimentación*. Universidad de Santiago de Chile. 2010.

- [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <http://www.revistalaboratorio.cl/2010/12/el-pasado-una-memoria-fotografica/>.
- CASTRO, MARÍA VIRGINIA (2015) *La producción novelística de la “generación ausente” en el contexto de las memorias del pasado reciente argentino (1973-1983)*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata. [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/53391>
- CASTRO, VICTORIA (2009) “¿Posmodernos? ¿Apolíticos? Grupo Shangai: Nuevas narrativas sobre la última dictadura militar”, *VII Congreso Internacional Orbis Tertius*, [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3526/ev.3526.pdf
- CHITARRONI, LUIS (2018) “Alan Pauls. Perspicacia de un oficio en peligro”. *Clarín. Revista* N.º 6 de junio de 2018 [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/perspicacia-oficio-peligro_0_Sy3a_Rrx7.html
- COHEN, MARCELO (2006) “Prosa de Estado y estados de la prosa”. *Otra parte* 8, 1-8.
- COHEN, SELMA (2012) *Los avatares del yo. Literatura argentina en primera persona a partir de 1990* (Tesis doctoral). Rutgers, The State University of New Jersey. [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://search.proquest.com/openview/65a23bb08595d5460b8a5f0d6ec7d6df/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>.
- DI MEGLIO, ESTEFANÍA (2014) “¿Cómo narrar lo inenarrable? Acerca de *Historia del llanto* de Alan Pauls”. *El taco en la brea* 1, 2014, pp. 10-36.
- DONATO, ELENA (2005) “La traducción como invención de contemporaneidad. Sobre *El pasado* de Alan Pauls.” En Rosario: *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Diciembre, 2005. [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: http://www.celarg.org/int/arch_publici/donatob12.pdf.
- . (2008) “Infiltrados: vida cotidiana y clandestinidad en *Historia del llanto*”. *Fragmentos* 35, 2008, pp. 135-148.
- . (2009) “Marcel Proust y Alan Pauls: correspondencias en *El pasado*”. *Fragmentos* 37 (jul-dic 2009), 27-37.
- DRUCAROFF, ELSA (2011) *Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé
- ECHEVARRÍA, IGNACIO (2003). “Gordura”. *El país*, 6 de diciembre de 2003. [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: elpais.com/diario/2003/12/06/babelia/1070671812_850215.html
- FERNÁNDEZ, ÁLVARO (2017) “La reverberación del espanto: Espectros de la Historia en *El pasado* de Alan Pauls”. *A contracorriente* 1 (15), 103-115.

- GARIBOTTO, VERÓNICA. “Temporalidad e historia: hacia una reformulación del marco interpretativo del testimonio posdictatorial”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 39, 2010.
- GASPAR, MARTÍN (2014) “*El pasado: deudas, espectros y conminaciones de la memoria*” en *La condición traductora. Sobre los nuevos protagonistas de la literatura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo. Págs. 81-114.
- GONZÁLES, CECILIA (2017). “Diálogos entre arte e historia argentina reciente en *Ezeiza paintant* de Fabián Marcaccio y la trilogía de los 70 de Alan Pauls”. *Anclajes 1*, vol. XXI, 2017.
- GRAMUGLIO, MARÍA TERESA (1988) “La construcción de la imagen”. *Revista de lengua y literatura* 4, 3-16.
- . (1990) “Genealogía de lo nuevo”. *Punto de vista* 39 (13), 5-10
- . (2000) “Prieto, Martín; Sánchez, Matilde y Sarlo, Beatriz: Literatura, mercado y crítica. Un debate”. *Punto de Vista* 23, 1-9.
- . (2002) “Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar”. *Punto de vista* n° 74, 9-14.
- IBÁÑEZ, MARÍA SUSANA (2013) *Variaciones en el policial negro El deseo de los héroes y la infelicidad en la cultura. Tesis Universidad Nacional de Córdoba*. [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/1230/Variaciones%20en%20el%20po%20licial%20negro.%20Iba%20F1ez.pdf?sequence=1>.
- IGNACIO, LUCIA: (2009a) “Enfermedad y puesta en abismo en *El pasado* de Alan Pauls”. *Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”*, Rosario. 2009 [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: http://www.celarg.org/int/arch_publici/lucia_ignacio.pdf
- . (2009b) “El problema de las escrituras del yo en las últimas obras de Alan Pauls”, en *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La plata, Universidad Nacional de la Plata: 2009.
- KATZ, ALEJANDRO (1990) «Una novela logarítmica», *Babel*, Vol. III, 19, 4.
- KOHAN, MARTÍN (2005) “Más acá del bien y del mal. La novela hoy”. *Punto de Vista* 83, 7-12
- LAERA, ALEJANDRA (2014) *Ficciones sobre el dinero. Argentina 1890 -2001*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LAURENT, PÉNÉLOPE (2010) “Acopio de compulsiones. Fragmentos de una conversación con Alan Pauls”. *Letral* (5), 116-130. [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5370579>.

- LINK, DANIEL (2006) “Libros recibidos”. En *Linkillo (cosas mías)*. [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <http://linkillo.blogspot.com.ar/2006/07/libros-recibidos.html>.
- . (2007). “La imaginación intimista”. *Linkillo (cosas mías)* [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <http://linkillo.blogspot.com.ar/2007/08/la-imaginacion-intimista.html>.
- . (2019). “El trance”. *Breves 23. Lecturas comentadas*. Biblioteca del Centro Descartes, agosto de 2019 [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://bibliotecadelcentrodescartes.blogspot.com/2019/08/breves-23lecturas-comentadasagosto.html>
- LOGIE, ILSE (2013) “A la búsqueda de un lugar de enunciación apropiado: la década de los setenta argentinos en *Historia del llanto* de Alan Pauls”, en Lucero de Vivanco Roca Rey (ed.). *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, pp. 164-180.
- OLIVER, MARÍA PAZ (2013) “Un discurso a la deriva: digresión y violencia en *Historia del llanto* de Alan Pauls”, en Lucero de Vivanco Roca Rey (ed.). *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013, pp. 136-147.
- ORECCHIA HAVAS, TERESA (2013) “Apuntes sobre el territorio y la creación: vidas de Alan Pauls” [en línea]. En *Cuadernos Lírico*, 9:13 (2013): 1-18, [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://journals.openedition.org/lirico/1153>
- RIVERA, ANDRÉS (2005) “Argentina es un país violento. Argentina is a Violent Country”. Por Julio Ariza, Pablo Molina y María Eugenia Romero en *Escritores argentinos / Argentine Writers*. Ed. María Eugenia Romero. Buenos Aires: Patricia Rizzo editora. pp. 9-25.
- RUÍZ, DIEGO GERMÁN (2016) “La vida por escrito. Las novelas de Alan Pauls entre *El pudor del pornógrafo* e *Historia del llanto*”. Tesis (Grado en Letras) - Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1345/te.1345.pdf>.
- SABO, MARÍA JOSÉ (2015) “Acariciando a contrapelo los 70. El archivo en *Historia del llanto* de Alan Pauls”. *Revista chilena de literatura* 90, 2015, pp. 275-300.
- SAGER, VALERIA (2004) “Alan Pauls, El pasado.” *Orbis Tertius* 10, pp. 205-208.
- SÁNCHEZ IDIART, CECILIA (2018) “La captura de lo imperceptible. Vida, política y afecto en las ficciones de Alan Pauls”. *Anclajes* 2 (22), 83-96.
- SARLO, BEATRIZ (2007a) “La extensión” en *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 444-448.

—. (2007b) “Un relato inconsumible” en *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI. Págs. 441–443

VANOLI, HERNÁN (2014) “La gran paradoja del *golden boy*” en *La palabra crítica. Breve antología de reseñas y ensayos sobre literatura contemporánea argentina*. Buenos Aires: Centro de Estudios Contemporáneos. Págs. 13-20.

VILLANUEVA, GRACIELA (2019) “La felicidad en *La vida descalzo* (2006) e *Historia del llanto* (2007) de Alan Pauls”. *Crisol* (9), 1-14. [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <http://crisol.parisnante.fr/index.php/crisol/article/view/71/82>.

VITTOR, CAROLINA (2016) “La memoria histórica en El pasado de Alan Pauls”. En Roberto Pittaluga (Ed.) *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente*. Santa Fe: María Muratore Ediciones. pp. 75- 95.

YÁNIZ, JUAN PEDRO (2003) “Alan Pauls gana el Premio Herralde de Novela, que se convierte en coto argentino”. *ABC Cultura*, 4 de noviembre de 2003 [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: https://www.abc.es/cultura/abci-alan-pauls-gana-premio-herralde-novela-convierte-coto-argentino-200311040300-218312_noticia.html

5.4 BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

AIRA, CÉSAR (1998) “La nueva escritura”. *BOLETIN 8 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, octubre de 2000, 165-170. Recuperado de: <https://www.cetycli.org/cboletines/f00b204e98-airab8.pdf>

—. (2001). *Cumpleaños*. Buenos Aires: Random House.

—. (2002) “El dandi con un solo traje”. *Babelia* (El País) [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: https://elpais.com/diario/2002/02/02/babelia/1012610357_850215.html

—. (2006) «Prólogo» en Kafka, F., *La metamorfosis*, México: Ediciones Era, 5-8.

—. (2008a) “En el congreso de literatura”. *Transatlántico* 3, 1-3. [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/transatlantico-no-3/>.

—. (2008b) “La intimidad”. *BOLETIN 13/14 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, diciembre 2007 -abril 2008, 1-8. Recuperado de: https://www.cetycli.org/cboletines/aira_13_14.pdf

ALIFANO, ROBERTO (1996) *El humor de Borges*. Buenos Aires: Proa.

ARCE, RAFAEL (2015) *Juan José Saer: la felicidad de la novela*. Santa Fe: Ediciones UNL.

ARIAS, HERNÁN (2015): «Los cuadernos de Piglia», *Anfibia*, [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <http://revistaanfibia.com/cronica/los-cuadernos-de-piglia/>.

DI TELLA, ANDRÉS (Dir.) (2015). *327 cuadernos*. Gema Films y Lupe Films.

- BADIOU, ALAIN (2002) “¿Qué es el amor?” En *Condiciones*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 241–259.
- BALDERSTON, DANIEL (1996) “Fundaciones míticas en ‘La muerte y la brújula’”. *Variaciones Borges* 2, pp. 125-135.
- BASILE, TERESA (2016) “La orfandad suspendida: La narrativa de Félix Bruzzone”, *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Mar del Plata, v. 25, n. 32, p. 141-169.
- . (2017a) “Pequeños combatientes, de Raquel Robles. Proyecciones ficcionales: de la infancia clandestina a la militancia de H.I.J.O.S.”, *HeLix. Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft*, [s.l.], v. 10, p. 154-168.
- . (2017b) “Infancia educada: El niño nuevo”, *Badebec, Rosario*, v. 7, n. 13, p. 155-179, 2017b.
- BATAILLE, GEORGES (1978) *Historia del ojo*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.
- BERGER, JAMES (1999). *After the end. Representations of post-apocalypse*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- CABEZÓN CÁMARA, GABRIELA (2017) *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- CATALIN, MARIANA (2014) *Con los ojos bien abiertos. Bizzio, Chejfec, Babel*. Rosario: Fiesta E-diciones, 2014.
- . (2017) “Al borde del desastre: *Manigua* de Carlos Ríos”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 5, 101-114.
- . (2018a) “Ver después del final: *Promesas naturales* de Oliverio Coelho”. *La Palabra* 33, 17-32
- . (2018b) “Un final/el final: *Cuadernos de Pripyat* de Carlos Ríos”. *Anclajes* 2 (27), 21-34.
- . (2018c) “La superstición incauta de una catástrofe natural: las posibilidades del final en *Los invertebrables y Borneo* de O. Coelho”. *Perífrasis* 17, 75-94.
- . (2020) “Vidas más allá de la abyección: los imaginarios para después del final de Rafael Pinedo”. *HeLix* 14, 130-14.
- CAPARRÓS, MARTÍN (1989) “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”. *Babel* 10, 43-45.
- . (1993) “Mientas Babel”. *Cuadernos hispanoamericanos* 157-159, 525-528.
- . (2011) *Los living*. Barcelona: Anagrama.
- . (2016) *Echeverría*. Barcelona: Anagrama.
- CARBALLO, ASUNCIÓN (1988) “Mishiadura y almas muertas”. *Fin de siglo* 10, 10 de abril de 1988, pp. 7-11.
- CARRI, ALBERTINA (Dir.) (2003). *Los rubios*. Guión de Albertina Carri y Alan Pauls, cast Analía Couceyro.

- CATELLI, NORA (2007). *En la era de la intimidad. Seguido de El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- CAVIGLIA, MARIANA (2006) *Dictadura, vida cotidiana y clases medias. Una sociedad fracturada*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.
- CHEFJEC, SERGIO (1988) “La mirada retrospectiva”. *Los días del viaje n° 0* (otoño de 1988), 8-10 [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/los-dias-del-viaje-no-0/>
- . (1992) *El aire*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . (2008) *Mis dos mundos*. Barcelona: Candaya.
- CONTRERAS, SANDRA (2002) *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- . (2010a) “En torno de las lecturas del presente” en Alberto Giordano (Ed.) *Cuadernos del Seminario 1: Los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, pp. 135-152.
- . (2010b) “Cuestiones de valor, énfasis del debate”. *BOLETIN/15 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 15, 1-10. Octubre de 2010 [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://www.cetycli.org/cboletines/contreras.pdf>
- . (2012) “Las fundaciones de la literatura argentina”. *Las fundaciones de la literatura argentina. Cuadernos hispanoamericanos 743* (mayo de 2012), p. 11 - 24
- CORTÁZAR, JULIO (20 de marzo de 1977). Entrevistado por J. Soler Serrano. *A fondo* [Transmisión televisiva]. Barcelona: Radiotelevisión Española. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=papon2ldpJwU&ab_channel=EDITRAMA
- CUCURTO, WASHIGTON (2008) *1810. La Revolución de Mayo vivida por los negros*. Buenos Aires: Emecé.
- CUESTA, MICAELA y MARIANO, ZUROWSKY. “Los hijos de la lágrima. Una polémica generacional”. *El Interpretador libros, Reseñas*, 10/04/2008
- DALMARONI, MIGUEL (2004) *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Santiago de Chile: Melusina Editorial.
- DE DIEGO, JOSÉ LUIS (2001) *Quién de nosotros escribirá el Facundo*. La Plata: Al Margen. Págs 276-283.
- DELEUZE, GILLES (1964) *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama. 1995.
- . (1968) *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrontu.
- . (1975): *Kafka: Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- DELGADO, VERÓNICA (1996) *Babel. Revista de libros en los '80. Una relectura. Orbis Tertius*, I (2-3), UNLP, [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-2-3/articulos/16-delgado>.

- DOMÍNGUEZ, NORA (2012). “Errancias de una forma: los diarios de escritores”. *Zama* 4 (4), 99-104. [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/621>
- ELOY MARTÍNEZ, TOMÁS (1988) “El poder lo escribe la Historia”. *Crisis* 62 (3), julio de 1988, p. 35.
- FARIÑA, ÓSCAR (2011) *El guacho Martín Fierro*. Buenos Aires: Factotum Ediciones.
- FEILING, CHARLIE E. (1991) “El culto a San Cayetano” (Sobre *Una sombra pronto serás* de Osvaldo Soriano). *Babel* 22 (4), marzo de 1991, p. 7.
- FERNÁNDEZ, NANCY (2009) “Producciones culturales en la Argentina contemporánea. Experiencia y sensibilidad”, *Crítica cultural*, v. 4, n. 4, p. 51-63.
- FERRO, ROBERTO (2010) “El policial: una configuración genérica I”, *IV Congreso Internacional de Letras, Transformaciones culturales: Debates de la teoría, la crítica y le lingüística en el Bicentenario*. [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: http://uba.academia.edu/RobertoFerro/Papers/608397/El_policial_Una_configuracio_n_generica.
- GARRAMUÑO, FLORENCIA (2009) *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- . (2015) *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GERBAUDO, ANALÍA (2013) “Literatura y activismo intelectual en la Argentina de los 80. Notas a partir de Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias”. *Catedral Tomada, Pittsburgh*, v.l. 1, n. 1, p. 18-31.
- . (2015) “Algo más sobre un mítico Seminario (usina teórica de la universidad argentina de la posdictadura)”. *452°F* (12), 132-152. [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/11496>
- . (2020). “El equipo: cuentos y prácticas alrededor de un mítico seminario de la universidad argentina de la posdictadura”. *Revista Iberoamericana* (86), 270, 233-264.
- GIORDANO, ALBERTO (1999) *Razones de la crítica: sobre literatura, ética y política*. Buenos Aires: Colihue.
- . (2001) *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- . (2005) *Modos del ensayo: de Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- . (2006). “Una profesión de fe.” En *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas* (pp.195-213). Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- . (2008) *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva.

- . (2013) “Autoficción: entre literatura y vida”. *BOLETIN/17 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 17, 1-20. Recuperado de: <https://www.cetycli.org/cboletines/cd98f00b20-albertogiordano17.pdf>
- . (2015) *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina de los 80* (Ed.). Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- . (2017a) “¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica”. *El taco en la brea* 4 (5), 133–146.
- . (2017b). Notas sobre diarios de escritores. *Alea* 9 (3), 703-713. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/330/33053320016.pdf>
- . (2019). “Alan Pauls y la ‘literatura expandida’”. *Orbis Tertius* 24 (29), e110. DOI: <https://doi.org/10.24215/18517811e110>

GOETHE, JOHANN WOLFGANG (1774): *Werther*. Buenos Aires: Ed. Jackson INC.

GRÜNER, EDUARDO (1983): “La Argentina como pentimento”, *Sitio*, 3, 71-83.

HEKER, LILIANA (1986) “Posboom: una poética de la mediocridad”. *El ornitorrinco* 14, julio-agosto de 1986, pp. 4-9.

HERRALDE, JORGE (2006) *Por orden alfabético: Escritores, editores, amigos*. Barcelona: Anagrama, 2006

KAFKA, FRANZ (1913) “La ventana a la calle”. En *Contemplación*, Buenos Aires: Losada, 24.

—. (1920): «Poseidón» en *Relatos póstumos II*, Buenos Aires: Losada, 44-45

—. (2005) “La metamorfosis”. En *Relatos completos. Tomo I*. Buenos Aires: Losada.

—. (2006) *Cartas a Milena*. Venezuela: Fundación Editorial el perro y la rana.

—. (2013) *Cartas a Felice*. Madrid: Editorial Nórdica.

KLOSSOWSKI, PIERRE (1953) *Roberte, esta noche*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.

KOHAN, MARTÍN (2005) (2007) *Ciencias morales*. Barcelona: Anagrama.

—. (2015) “El amor”. *Cuerpo a tierra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

—. (2019) “Diario diferido”. *Jornadas Ricardo Piglia*, 8 de agosto de 2019 [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://malba.org.ar/evento/jornadas-ricardo-piglia/>.

LAERA, ALEJANDRA (2010) “Entre el valor y los valores (de la literatura)”. En *Boletín/15 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 1-10. [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://www.cetycli.org/cboletines/laera.pdf>

LAFFORGUE, JORGE y JORGE B. RIVERA (1977) *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1996.

MAGAÑA VILLASEÑOR, LUZ DEL CARMEN (2018) “La estética del cuerpo pospornográfico en la pintura después de la posmodernidad”. Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe, San José, v. 15, n. 1, p. 188- 204, 2018.

- MOLLOY, SYLVIA y MARIANO SISKIND (eds.) (2006) *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Norma.
- MONTALDO, GRACIELA (1990): “Un argumento contraborgiano en la literatura de los ‘80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)”, *Hispanamérica: revista de literatura*, 55, 105-112.
- NABOKOV, VLADIMIR (1955) *Lolita*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- NÉSPOLO, MATÍAS (2005) “Los tres modos de leer de un escritor, según Ricardo Piglia”. *Clarín. Revista nueva de literatura*. Mayo-Junio 2005 [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://elciervoherido.wordpress.com/2018/07/08/los-tres-modos-de-leer-de-un-escritor-segun-ricardo-piglia-matias-nespolo/>
- NOVELLI, JULIETA y MALENA PASTORIZA (2021) “Entre la fascinación por la estupidez y el deseo de legibilidad”. En Giordano, Alberto (Coord.) *Seminario de Investigación: Recorridos de Barthes. 10º Encuentro*. Organizado por el Centro de Teoría y Crítica Literaria (FHyA-UNR). Fecha: sábado 25 de septiembre de 2021. Modalidad: virtual [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: https://www.youtube.com/watch?v=NF3FoAsagWo&ab_channel=CentrodeEstudioSdeTeor%C3%ADayCr%C3%ADticaLiteraria
- OEYEN, ANNELIES (2011) “Ciudades postapocalípticas en la literatura prospectiva de la Argentina posdictatorial”. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 2 (3), pp. 225-245. [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen03-2/varia07.htm>.
- PARDO, JOSÉ LUIZ (1996) *La intimidación*. Valencia: Pre-Textos.
- PARCHUC, JUAN PABLO (2011) “Políticas narrativas de la memoria y el testimonio en la literatura argentina de los últimos treinta años” en *IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria: “Ampliación del campo de los derechos humanos. Memoria y perspectivas”* [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_12/parchuc_mesa_12.pdf
- PELLER, DIEGO (2005) “Estertores de una década: Josefina Ludmer y Osvaldo Lamborghini en *Babel* a fines de los 80”. *CELEHIS* 17 (14), pp. 97-109.
- . (2016) “Ficciones teóricas en *Literal*” en *Pasiones teóricas. Crítica y literatura en los setenta*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- PIGLIA, RICARDO (1975): «La loca y el relato del crimen» en *Nombre falso*: Seix Barral, 65-72.
- . (1980a): «Notas sobre *Facundo*», *Punto de vista*, 8, 15-18.
- . (1980b) *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama.
- . (1986): «Sobre el género policial» en *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama, 37-40.

- (1987): «¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz», *Espacios de Crítica y Producción*, 6, 13-15.
- (1993) “Borges y los dos linajes”. En: *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de La Urraca, 102-105.
- (1999). *Formas breves*. Buenos Aires: DeBolsillo, 2015.
- (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- (2014). *Antología personal*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- (2015) *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona: Anagrama.
- (2017) *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Barcelona: Anagrama

PUIG, MANUEL (30 de octubre de 1977). Entrevistado por J. Soler Serrano. *A fondo* [Transmisión televisiva]. Barcelona: Radiotelevisión Española. [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://www.youtube.com/watch?v=rXxlo1kPvpg>

- REATI, FERNANDO (2006) *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- (2013) “Culpables e inocentes, héroes y traidores, cómplices y espectadores: representaciones de la violencia política en Argentina desde 1980 hasta el presente”. En: REY, Lucero de Vivanco Roca (ed.). *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

RODRÍGUEZ CARRANZA, LUZ (1992) “Discursos literarios, prácticas sociales (‘Babel, revista de libros’, 1988-1991)”. *Hispanoamérica* 61 (21), abril de 1992, pp. 23-40.

RODRÍGUEZ, FERMÍN (2017) “Señales de vida: ficciones y territorios en crisis”. *452°F* 16, pp. 43-61.

RUBINICH, LUCAS (1985) “Retrato de una generación ausente”. *Punto de vista* 25, abril de 1985. Recogido en *Los días del viaje n° 0* (otoño de 1988), 8-10 [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/los-dias-del-viaje-no-0/>

SAER, JUAN JOSÉ (1979) «Exilio y literatura» en *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Seix Barral, 268-272.

SÁNCHEZ, MATILDE (2011) “Prólogo” en *La ingratitud*, Buenos Aires: Mardulce.

- SARLO, BEATRIZ (1987) “Política, ideología y figuración literaria”, en *Ficción y política*. Buenos Aires: Alianza.
- (2000) “Literatura, mercado y crítica”, *Punto de vista*, [s.l.], v. 23, n. 66, p. 1-9, 2000.
 - (2006) “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”. *Punto de Vista* 86, 1-6.
 - (2007c) “¿Pornografía o fashion?”. En: *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. pp. 462-470.

SYMNS, ENRIQUE (1988) “La mafia de los intelectuales”. *Fin de siglo 10*, 10 de abril de 1988, pp. 9.

SISKIND, MARIANO (2005) “Entrevista a Sergio Chefjec”. *Hispanoamérica 100* (34), pp. 35-46.

—. (2016). *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

—. (2019). *Towards a cosmopolitanism of loss: an essay about the end of the world*. En Müller, Gesine and Mariano Siskind (Ed.) *World Literature, Cosmopolitanism, Globality. Beyond, Against, Post, Otherwise*. Berlín/Boston: De Gruyter. pp. 205-236.

TIZÓN, HÉCTOR et. al. (1995) “Experiencia y lenguaje”. En *Punto de vista*, 18:51 (1995): 51, 1-4. [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <http://www.bazaramericano.com/media/punto/coleccion/revistasPDF/51.pdf>.

TODOROV, TZVETAN (1971) “Tipología de la novela policial”. En *Poétique de la prose*. París: Éditions du Seuil. Traducción de Silvia Hopenhayn [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <https://es.scribd.com/doc/7321679/Todorov-Tipologia-de-La-Novela-Policial>

TRUFFAUT, FRANÇOIS (1975) *L'Histoire d'Adèle H*. Francia, Les Films du Carrosse.

VALÉRY, PAUL (1957) “Notion générale de l'Art”. En *Œuvres I*. París: Gallimard, 1404-1412.

VEZZETI, HUGO (2003) *Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

VOLPI, JORGE (et. al.) (1996) “Manifiesto Crack”. *Lateral. Revista de Cultura* 70. octubre de 2000.

ZAMBRANO, MARÍA (1995). *La confesión: género literario*. Madrid: Siruela.

ZUNINI, PATRICIO (2014) *Fogwill, una memoria coral*. Buenos Aires: Mansalva.

5.5 FIGURAS

Figura 1. Fotografía exhibida en la muestra “Conexión Saer”. En: *Año Saer*, Ministerio de Innovación y Cultura de Santa Fe, 2016-2018. [en línea]. Consultado el 19 de octubre de 2021 en: <http://conexionsaer.gob.ar/catalogo-conexion-saer/>

Figuras 2, 3 y 4. Fotografías extraídas de *La vida descalzo*. Buenos Aires: Sudamericana. Págs. 33, 45, 72. Archivo personal del autor.

Figuras 5 y 6. Fotografías extraídas *Si yo fuera realmente libre* (Montes-Bradley, 2005).
Archivo personal del autor.