

La literatura como *jet lag*. Anacronismo y contemporaneidad en Alan Pauls.

Emiliano Rodríguez Montiel *
CONICET - Universidad Nacional de Rosario

FECHA DE RECEPCIÓN: 15-02-2018 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 17-04-2018

Resumen

Este trabajo se propone explorar y analizar el conjunto de elementos formales, referenciales y teóricos que conforman la narrativa de Alan Pauls a fin de comprender el estatuto *a contratiempo* de su literatura. La hipótesis que conduce las formulaciones del mismo y que se desprende de la pregunta por la significación de escribir hoy literatura desde una estética anacrónica, sostiene que la narrativa de Alan Pauls, al hacer de la fuerza subversiva del anacronismo su impulso creador, se constituye como una forma de lo contemporáneo que opera críticamente como respuesta anacrónica a la crisis de la concepción historicista del tiempo.

Palabras claves

Anacronismo; Contemporaneidad; Historicismo; Tradición; Alan Pauls

The literature as jet lag. Anachronism and contemporaneity in Alan Pauls.

Abstract

The aim of this paper is to explore and to analyze the set of formal, referential and theoretical elements that makes up Alan Pauls's narrative in order to understand the statute to setback of his literature. My hypothesis is that Alan Pauls's narrative, by making the subversive force of the anachronism his creative impulse, is established as a form of the contemporary operating critically as anachronistic response to the crisis of the historicist conception of the time.

Keywords

Anachronism; Contemporaneity; Historicism; Tradition; Alan Pauls

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” (2013). 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. Indagar en la narrativa paulsiana consiste, en este sentido, en interrogarse por la condición *jet lag* de la literatura. Explorar los elementos que conforman esta estética situada, en palabras de Julio Premat, “fuera de la tiranía de lo actual” (2016:120), comprender, en otras palabras, el estatuto *a contratiempo* de la literatura paulsiana, es el propósito de este trabajo. La hipótesis que conducirá las formulaciones del mismo y que se desprende de la pregunta por la significación de escribir hoy literatura desde el anacronismo, podría resumirse, en su mayor generalidad, así: la literatura de Alan Pauls, al hacer de la fuerza subversiva del anacronismo su impulso creador, al trabajar con materiales extirpados y entremezclados que no fabrican presente ni exhuman melancólicamente el pasado sino que bregan a favor de una impureza hipertemporal donde capas y capas de tiempos heterogéneos se superponen entre sí, se constituye como una forma de lo

contemporáneo que opera críticamente como respuesta anacrónica a la crisis de la concepción historicista del tiempo.

Anacronismo: tradición negativa y positiva del concepto

Por lo dicho se asigna como necesario, en primer lugar, precisar el concepto de anacronismo. El desarrollo teórico que se despliega a continuación intenta, por un lado, reconstruir las líneas generales del dispositivo de lectura a partir del cual este trabajo interpreta críticamente la narrativa paulsiana y, por otro lado, situar el interrogante en torno al sentido de producir literatura hoy desde una política de escritura anacrónica.

Puede reconocerse, en el complejo y pedregoso diálogo entre filosofía e historia, un momento negativo y un momento positivo en la historia de la conceptualización y uso de la categoría. La larga tradición de rechazo hacia el anacronismo comienza, siguiendo a François Dosse, 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 describe, 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 anticuaría”, 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. El anacronismo continúa, en este marco, considerándose la anomalía a encontrarse 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. Es el momento en que Historia y Literatura se separan. Para alcanzar autonomía y/o especificidad en el ámbito universitario, la disciplina histórica –su praxis de escritura– debe 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*, concibió al anacronismo: “el problema consiste en (...) evitar el pecado mayor de todos los pecados, el más irremisible de todos: el anacronismo” (4).

El anacronismo, en suma, es considerado 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 positiva de la categoría, 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”. Nietzsche, en concreto, 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, para Nietzsche, 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 ello, en cuanto a la disciplina histórica, el filósofo alemán advierte la acción conservadora de la historia anticuaria ya que al tener puesta la mirada en la simple datación y verificación del pasado momifica la vida (91). Con sus contemporáneos positivistas, no obstante, es 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, señala Nietzsche, en su afán cientificista 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), esto es, 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 artista¹.

Décadas más tarde, Walter Benjamin retoma explícitamente (186) esta línea anti–historicista iniciada por Nietzsche para discutir la concepción

¹ Sobre el poder de lo inactual como fuerza constitutiva de lo literario ver Giordano (2017).

determinista y progresiva del devenir histórico. Este modo positivista de pensar la historia, moldeada según la representación de “un tiempo homogéneo y vacío” (187), empatiza, para Benjamín, con el “vencedor”, esto es, la burguesía dominante administrada según un régimen temporal estático que contempla *sin movimiento* la evolución “natural” del género humano. Por ello, para Benjamín 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 lógica diacrónica tradicional entra en crisis en la teoría benjaminiana dado que la historia se concibe 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. En tal sentido, 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. El pasado, en Benjamín, abandona la imagen de bloque o compartimento unívoco estacionado para mutar en forma de catástrofe, donde ruinas tras ruinas se amontonan entre sí. El historiador se convierte al mismo tiempo en arqueólogo excavador y traperero de la historia, que se adentra a ciegas a inspeccionar los despojos de lo perdido. Esta concepción radical de la historia, basada en el intento de poner la teología al servicio del materialismo histórico (177), postula que cada generación posee una cierta “fuerza mesiánica” (178) capaz de re–escribir la historia, entendida esta fuerza como una vía de liberación proletaria del régimen temporal opresivo de la burguesía.

“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. 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 –de ningún modo excluyente– por los aportes de estos tres teóricos en los debates en torno a la redefinición de lo contemporáneo, tema central en la escena teórico–crítica de la literatura y el arte hace ya cuarenta años.

Rancière (1996), en primer lugar, retoma lo dicho por Febvre y se interroga por el motivo fundamental, ideológico y filosófico, 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 atentarse 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 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. Se advierte, de este modo, la puesta en énfasis de Rancière –continuando la línea positiva de Nietzsche y Benjamin– por el poder subversivo del anacronismo: su *afirmación* como categoría se encontraría en el hecho de funcionar como elemento emancipador de la lógica teológica del mundo, en otras palabras, en el acto de sublevarse contra “la alianza entre el punto de vista de la ciencia y el del rey” (1992:39).

Didi-Huberman (2000), en segundo lugar, parte del estudio de un caso particular –una pintura del dominico Fra Angélico– y reflexiona en torno a la imagen y la intrínseca relación que ésta posee con la historia y la memoria. Las preguntas surgidas alrededor de esta pesquisa (“¿cómo estar a la altura de todos los tiempos que esta imagen, ante nosotros, conjuga sobre tantos planos? ¿Cómo dar cuenta del presente de esta experiencia, de la memoria que convocaba, del provenir que prometía?” [32]) conducen al teórico francés a que revise epistemológicamente los modelos y usos del tiempo que la historia del arte ha formulado y legitimado desde sus inicios. 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 *fuentes 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”, se antepone “el artista *contra* su tiempo”. El proyecto teórico hubermasiano consiste, entonces, en una mutación epistemológica del objeto “historia” a manos del anacronismo. Se trata, en otras palabras, de destruir la conciencia histórica para habilitar, sobre el tiempo desfasado, un nuevo campo de saber, desconocido y por ello fecundo, para la historia del arte. Los alcances de los aportes de Didi-Huberman en el campo teórico y crítico del arte y la literatura han sido, como sabemos, decisivos 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.²

Finalmente, Agamben, sin duda el punto más alto de la tradición en cuanto a su poder afirmativo, define al anacronismo como una experiencia temporal, la única capaz de forjar una relación esencial, “verdadera”, entre el hombre y aquello que llamamos contemporaneidad:

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 (18)

El problema de la contemporaneidad, explica Agamben, es una cuestión de ubicación, siendo el anacronismo, por su carácter intempestivo, 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’” (25), el asiento que brinda la distancia necesaria para poder relacionarse fecundamente –sin cegarse con las “luces” del presente, ni quedarse detenido contemplando los fósiles de lo ya muerto– con su tiempo. En el centro del tiempo cronológico se refugia, en otras palabras, una práctica fértil, el anacronismo, concepto que abandona el desprestigio de ser considerado como el mayor de los pecados para redefinirse como el medio fundamental a partir del cual el hombre establece una relación singular con su propio tiempo.³

En función de lo dicho, la tradición positiva del anacronismo, estaría concertada, más allá de los matices, búsquedas y coyunturas individuales, en la consideración común del rasgo insurrecto y productivo de la categoría. Concebido positivamente, el anacronismo se constituye como una práctica de resistencia al régimen historicista, como un operador crítico que, por un lado, evidencia la naturaleza temporal homogénea y continua en la que se inscribe y desarrolla el pensamiento de lo humano, y por otro, revela una temporalidad (ahistórica, mesiánica) escondida en el centro del tiempo histórico, fecunda en cuanto al tipo de experiencia singular que posibilita entre el hombre y el mundo: la contemporaneidad.

² Menciono, a título ilustrativo, algunos de los numerosos trabajos críticos que el concepto hubermasiano de anacronismo, inseparable de las nociones de imagen y supervivencia (2002), ha dado cauce dentro de los estudios sobre literatura y arte latinoamericano: Susana Scramim (2007); Raúl Antelo (2007a; 2012), Florencia Garramuño (2009; 2015); Julio Premat (2013; 2014; 2016) y Graciela Speranza (2017).

³ El problema de la contemporaneidad es, desde hace poco más de cuatro décadas, una de las preocupaciones centrales del campo de la teoría y la crítica a escala global. Su estudio ha arrojado hasta la fecha múltiples y contrapuestas vías de comprensión y análisis. Ejemplo de ello son las categorías de *pretéritos presentes* de Andreas Huyssen (2001), *presentismo* de François Hartog (2003), *aceleracionismo* de Nick Srnicek y Alex Williams (2013) y *postcontemporary* de Armen Avanessian y Suhail Malik (2016). La noción de *anacronismo* de Agamben se presenta, de este modo, como una conceptualización más dentro de un conjunto de elaboraciones teóricas heterogéneas en torno a un mismo problema.

Ahora bien ¿qué supone leer críticamente lo literario bajo la estela de este nuevo estatuto temporal? ¿Qué significa y qué implica que una literatura sea producida ya no bajo las órdenes de lo uniforme y lo lineal sino desde el desorden y la convulsión del anacronismo? ¿Con qué materiales y qué tipo de intervención sobre estos materiales pone en marcha un objeto literario anacrónico? ¿Qué relaciones, problemas y saberes se originan y que otros tantos se abandonan en una literatura hecha a contratiempo?

Dentro de la comprensión de la literatura de Alan Pauls, intentaré responder estas preguntas trabajando un argumento conjunto que atienda, por un lado, las bibliotecas cimentales de la máquina paulsiana, esto es, el sistema de literaturas heterogéneas que selecciona en tanto dispositivo para construir su programa narrativo; por otro lado, los engranajes formales de su escritura, concernientes a la composición de su sello o marca estilística: la frase; y, por último, la dimensión teórica, correspondiente al modo en que se problematiza y ficcionaliza el tiempo en sus novelas.

La literatura como *jet-lag*: asincronía y *tempo-com*

Más allá de la diversidad analítica de las producciones críticas sobre Pauls, es factible advertir una constante en la mayoría de ellas: la postulación del carácter híbrido de su programa narrativo, producto del modo en que *shintetiza* –como un equalizador que ajusta, arregla e integra sonidos irreconciliables– tradiciones, estilos y materias disímiles (el “buen” y el “mal” gusto, lo géneros menores –el policial y el epistolar– con la literatura “alta”, lo nacional –Borges, Puig, Saer y Piglia, entre otros– y lo extranjero –Kafka, Proust, Bataille y Klossowski, entre otros–, la estética negativa del alto-modernismo con el *kitsch*) en su proceso creativo.⁴ Esta *estética de la mezcla* (Gramuglio 1990: 8) –que nada tiene que ver en Pauls, cabe mencionarlo, por su convicción excluyente o moral de la forma signada por la idea de artista (\neq indiferentismo de la firma) y estilo individual (\neq relativismo estético), con el pastiche posmodernista (Jameson 1991)– 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. 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

⁴ Prácticamente la totalidad de la producción académica y periodística sobre Pauls, sostiene, implícita o explícitamente, y de diversos modos, dicha postulación. Es ejemplar al respecto Donato, E. (2005; 2009); Gramuglio, M. (1990:8; 2000:5); Kohan, M. (2005:7-12), Sarlo, B. (2007:441-448); Avaro, N. (2010); Laera, A. (2014:233) y Gaspar, M. (2014:85).

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). (8)

Pauls piensa y escribe con Borges y con Puig al mismo tiempo, haciéndolos funcionar como piezas autónomas pero indispensables de su máquina literaria. Es lo que, en otras palabras, Raúl Antelo llama un *tempo-com*, esto es, la *co-essencia* de dos o más temporalidades separadas cronológicamente que se piensan “ao mesmo tempo” (2007:16). Es de destacar que, además de haberle dedicado un ensayo crítico a cada uno –*El factor Borges* (2000) y *Manuel Puig. La traición de Rita Hayworth* (1986)– haya reparado, al igual que con Piglia y con Barthes, otros dos fantasmas indelebles de su escritura, en lo que *hay de anacrónico* en sus obras.⁵

Para el Pauls escritor, y sobre todo para el Pauls lector, el anacronismo es, comulgando con lo formulado por los teóricos de la tradición positiva, un dispositivo de interpretación insubordinado que le permite posicionarse con absoluta libertad frente al objeto literario. Como un escritor emancipado que intenta abolir –siguiendo el apotegma proustiano: “Los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera” (1954)– los preceptos de su lengua materna, Pauls reúne e integra libremente sus bibliotecas extemporáneas. En efecto, además de su biblioteca nacional, Pauls piensa y produce con su biblioteca extranjera. En *El pudor del pornógrafo* (1984), por ejemplo, las cartas de Kafka con Felice y Milena resuenan en la condición fantasmática que se construye alrededor del intercambio epistolar entre el narrador y su amada Úrsula. *Historia del ojo* (1978) de Bataille y *Roberta, esta noche* (1953) de Klossowski son, a su vez, las dos novelas eróticas sobre las cuales pivotea Pauls para suministrarse de erotismo y abyección. El narrador, además, está configurado según la fiebre amorosa del *Sturm und Drang* wertheriano (1774). En *Wasabi*, por su parte, *La metamorfosis* de Kafka se advierte en el *devenir monstruo* del *homeless*-narrador al que aludimos al inicio del trabajo. *Wasabi* es el relato de cómo Pauls pervierte una vivencia personal por medio de una operación abyecta en donde el yo encargado de pronunciarse por él es despojado, al igual que Gregorio Samsa, de todo elemento de la cultura. En *El pasado* (2003), a su vez, la presencia de Proust resulta fundamental, no sólo en materia de lo narrado (la trama y/o la configuración de los personajes), sino también en lo concerniente a ciertas decisiones estéticas, formales, que toma la novela y que son extensibles a toda su producción literaria (volveremos sobre este punto más adelante). Por último, además de la biblioteca moderno-europea recién nombrada –sobre la cual se quiso ser expeditivo y no exhaustivo–, se puede constatar el sembrado de otro material, complementario del anterior: un cuantioso número de referencias librescas y cinematográficas explícitas.⁶

⁵ Sobre Borges léase Pauls, A. (2000:23-24); sobre Puig (2002:2), sobre Barthes (2003b:20) y sobre Piglia (2012:108). En todas estas intervenciones críticas Pauls coloca en el centro de sus comentarios el problema del anacronismo y de la contemporaneidad.

⁶ En *La vida descalzo* (2006), por ejemplo, al momento de invocar sus fragmentos de vida, Pauls inunda de enciclopedismo el espacio de la escritura. *La playa* de Cesare Pavese,

Si Proust o Kafka se piensan en términos de fantasmas o guías virgilianos que acompañan el proceso creador de Pauls confundiendo en la voz alta de la escritura, estas intertextualidades, resultado de una condición enciclopédica o bibliófila inherente, aparecen sin pudor en la arena de su frase. Estas citas, no obstante, lejos de proclamarse como resultado de un gesto inmotivado de erudición, intervienen en la temporalidad del relato como un conglomerado de intrusiones extemporáneas que sirven no para maquillar sofisticadamente lo narrado sino para sustentar e iluminar, a modo de recurso pedagógico, aquello de lo que se habla, en un fuerte cruce entre ensayo y ficción constitutiva de la frase paulsiana.

Así pues, a raíz de lo hilvanado, una primera respuesta a la pregunta en torno a la significación y particularidad de producir literatura según la política del tiempo del anacronismo, sería la posibilidad de practicar, a través del *tempo-com*, una insolencia positiva hacia la tradición, una deliberada y fecunda irreverencia hacia sus prescripciones y prerrogativas, hacia sus antagonismos organizados y clasificaciones periódicas paternalistas afijadas con *pre* y *post*. Una operación, en suma, de desajuste y suspensión del *tiempo de la lengua*, es decir, de negación de sus sincronismos y diacronismos estructurantes, tal y como lo propone de diversos modos Borges –otro gran teórico positivo del anacronismo– en “Nueva refutación del tiempo”, “El idioma analítico de John Wilkins”, “El escritor argentino y la tradición” y “Kafka y sus precursores”. Como si escribir no fuera otra cosa que aventurarse en un campo de batalla, el escritor que se quiera anacrónico debe desbaratar la homogeneidad temporal encadenada que descansa en la forma heredada de la lengua materna: “Todo lenguaje es de índole sucesiva, no es hábil para razonar (...) lo intemporal” (Borges 1952:220). Por ello, funcionando al igual que un vaso comunicante, la tarea de descomposición y destrucción del tiempo cronológico inicialmente advertida en el *tempo-com* de las bibliotecas paulsianas, tiene una segunda instancia de constatación y praxis en el terreno de la sintaxis.

La frase paulsiana, el aspecto de su narrativa que la crítica –en especial Marcelo Cohen (2006), Daniel Link (2006) y Nora Avaro (2010)– ha reparado con más insistencia, 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

Diario de Gombrowicz, *Suave es la noche* de F. Scott Fitzgerald, *El temblor de la falsificación* de Patricia Highsmith, *El extranjero* de Albert Camus y los films *Sobre la arena* de François Ozon, *Cuento de verano* de Éric Rohmer y *La aventura* de Antonioni, son algunos de los títulos extranjeros que se mencionan. En *El pasado*, por proponer otro caso, se citan de narrativa *Ada o el ardor* de Nabokov, *Las once mil vergas* de Apollinaire, “Ante la ley” y “Las preocupaciones de un padre de familia” de Kafka; y de cine *L'Histoire d'Adèle H.* de Truffaut, *Love Streams* de Cassavetes, *Rocco e i suoi fratelli* de Visconti, *Naked Lunch* de Cronenberg y *Le locataire* de Polanski.

exprimidos y puedan volver –después de “hacer tiempo” (Avaro 152)– a C⁷. 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. El *tempo-com* de estos dos autores sobre una misma superficie de escritura le ha valido al estilo paulsiano ser tildado no pocas veces de preciosista, ampuloso o frívolo, “como si Pauls fuera en principios del Siglo XXI, un dandy de principios del XX” (Avaro 147). La forma paulsiana tiene, 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.⁸ Un cuidado artesanal, no obstante, que no escatima en longitud como lo hace la brevedad borgeana: si este último hace de la escritura una épica de lo exacto y lo perfecto, Pauls practica en cada gestación fraseológica una poética de la dilatación, haciendo que la frase cabalgue siempre sobre una vasta extensión laberíntica. El argumento –la senda limpia, sin digresiones, parénesis o contramarchas de lo que se cuenta– se ralentiza a favor de una prórroga que posibilite la cavilación, la «investigación» (Link) del problema particular que se ensaya.

Cada novela de Pauls se centra, en efecto, en al menos una problemática –la «creación literaria» en *Wasabi*, «el amor como religión» en *El pudor del pornógrafo*, la «infancia y lo autobiográfico» en *La vida descalzo*, la tensión «literatura–política» en el tríptico de las *Historias*– dando a entender que su programa narrativo, lejos de cualquier política literaria contenidista, no puede estar escindido de la reflexión crítica. Y es, justamente, el problema del tiempo, el particular vínculo que sus personajes entablan con él, uno de los temas centrales de dos de sus novelas: *El pasado* e *Historia del llanto*. Armando serie con *Wasabi* y “Noche de Opwijk”, tanto en una como en otra sus héroes entablan una relación conflictiva, de asincronismo, con su presente. Ya sea por la imposibilidad de escapar de una relación amorosa mayúscula y tormentosa en *El pasado* o por la incapacidad de poder sintonizar con la coyuntura política de su tiempo en *Historia del llanto*, en ambas novelas lo que se narra es la historia de un fracaso temporal: ninguno

⁷ Transcribo, 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).

⁸ Un ejemplo de esto es, poniendo por caso *El pasado* (2003), el modo inteligente, escrupuloso –y borgeano– con el que se acoplan ciertos sustantivos y adjetivos foráneos entre sí: “gotas obedientes” (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 ejemplo es la abundante utilización de la comparación –“un tropo muy privilegiado en el fraseo de Pauls” (Avaro 151)– como forma digresiva, complementaria, de lo que se narra.

de sus héroes vive en el presente que quisiera estar. Por un lado, Rímini, quien recién extirpado de una relación de doce años busca vanamente el sosiego del olvido ingresando, por medio de la traducción y la cocaína, a un estado de inmersión e inmanencia absoluta con el presente. Intenta inútilmente hacer de la sincronía un refugio presurizado e inmune a los bombardeos epifánicos de la memoria amorosa. Como si *El pasado* intentara montar una puesta a contrapelo de la tarea de recuperación y aprendizaje del tiempo de *En busca del tiempo perdido*, en donde las revelaciones epifánicas son para Marcel verdaderos bálsamos vitales, para Rímini los destellos de su pasado amoroso (157; 175; 181; 251) erupcionan como cuchillas que penetran y desarman por entero todo su ser. La rueda que hace girar consecutivamente la temporalidad de su existencia se ve interrumpida por este pretérito incisivo, por lo que su presente, en vez de fluir bajo la saludable línea del progreso, se convierte en el punto de reunión caótico de los dos regímenes. Una dimensión hipertemporal signada por los pasos en falso, las contramarchas del ánimo y la discapacidad para mantener los lazos establecidos en el *otro tiempo*. Como un extranjero extraviado que, sin poder jamás asentarse en tierra foránea, ha ido quedándose sin dinero, sin pasaporte de regreso y, lo que es peor, sin lengua materna, ahora confundida y entremezclada con la lengua ajena, Rímini lo pierde todo: pierde a Vera, a Carmen, a su hijo Lucio, la capacidad para traducir. Prisionero de la mujer-monstruo, del pasado que perpetuó con ella, se convierte en una obra maestra de la inercia, sin dirección ni propósito: vida inmanente, vida sin ningún instinto de la acción, vida en caída libre.

El héroe del llanto, por otro lado, creyéndose competente para sintonizar con el *hic et nunc* de la Historia, no puede llorar frente a uno de los mayores acontecimientos políticos de la década de 1970, un evento auténtico, completo, *mayúsculo*: la toma del Palacio de la Moneda por los militares pinochetistas. Él, que está formado como ningún otro en las lecturas progresistas obligatorias de la época; él, que se supone portador de una sensibilidad que “sólo tiene ojos para el dolor y es absoluta, irreparablemente ciega a todo lo que no sea dolor” (19), es incapaz de sentirse parte. Un desajuste con el presente que termina de rematarse al final de la novela, cuando el héroe del llanto cae en la cuenta de que su vecino militar de la infancia, aquel que ofició de su niñera en innumerables tardes, no era otra que la comandante Silvia, una célebre montonera travestida ahora cadáver en la tapa de *La causa peronista*. Si llega al saber, lo hace “demasiado tarde” (123): “Es simple: no ha sabido lo que tenía que saber. No ha sido contemporáneo. No es contemporáneo. No lo será nunca. Haga lo que haga, piense lo que piense, es una condena que lo acompañará siempre” (124). El héroe, entrenado para cercenar lo falso de lo genuino, cae en la cuenta de que no es más que un impostor (84), un falsario de la época, que se ha circunscripto a ella como si se tratara de una novela por entregas. Lo real de la experiencia queda reconfigurada así por el estatuto de la ficción (73), por la distancia que la misma insta de antemano. Sin inmediatez, la experiencia se torna ruina, fósil, material obsoleto, por lo que su narración, su testimonio, no revive ni reconstruye nada. Contraponiéndose a la lógica memorialista del recuerdo (Sarlo 2005), el

tiempo testimonial de *Historia del llanto* es “un tiempo para los fantasmas” (Didi-Huberman 2002: 23; Garramuño 2015: 69), un tiempo sin regulación cronológica donde el recuerdo es considerado un vestigio con el cual se puede operar y *pervertir* a voluntad. De este modo, leída por Hernán Vinoli (2014) como una revancha o desquite por parte de la “generación ausente” o “generación sándwich” (“aquellos escritores nacidos entre los 60 y principios de los 70 que nunca pudieron ser contemporáneos a su tiempo” [15]), la operación anacrónica paulsiana le restituye al género testimonial, estimada jurídicamente por la inmediatez del cuerpo y la voz como “un ícono de la Verdad” (Sarlo 2005: 23), su condición intrínsecamente ficcional.

La literatura de Pauls se constituye como una forma de lo contemporáneo que opera críticamente como respuesta anacrónica a la crisis de la concepción historicista del tiempo. Si, como sostiene Alberto Giordano siguiendo a Blanchot, “la esencia de la literatura sería (...) el poder de impugnarlo todo” (2017:135), la narrativa paulsiana, haciendo de la fuerza de lo inactual una política de escritura, proscribire el presente, el lenguaje y sus formas, para precipitarse contemporáneamente sobre sus obsolescencias.

* **Emiliano Rodríguez Montiel** es Profesor en Letras por la Universidad Nacional del Litoral. Fue pasante docente en la cátedra de Teoría Literaria I de FHUC-UNL. Desde sus becas de iniciación a la investigación se ha enfocado en el estudio de los intercambios y/o préstamos entre teoría literaria y literatura argentina contemporánea, así como también en las relaciones entre literatura argentina y literaturas europeas entre finales del SXX y principios del SXXI. Es becario doctoral del CONICET y cursa el Doctorado en Literatura y Estudios Críticos de la Universidad Nacional de Rosario.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2014) [2008]. “¿Qué es lo contemporáneo?” en *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. págs. 17–29.
- Antelo, Raúl (2007) *Tempos de Babel: anacronismo e destruição*. São Paulo: Lumme editor.
- Antelo, Raúl (2012) “El tiempo, someterlo, suspenderlo”. *Pós: Belo Horizonte* 2 (4). 176–191.
- Avanessian, Armen y Malik, Suhail (2016). “The Time-Complex. Postcontemporary”. *Dis Magazine*. En línea: <http://dismagazine.com/discussion/81924/the-time-complex-postcontemporary/>
- Avaro, Nora (2016) “La frase (Alan Pauls)” en *La enumeración: narradores, poetas, diaristas y autobiógrafos* (pp. 147–155). Rosario: Nube Negra.
- Bataille, Georges (2007) [1978]. *Historia del ojo*. Barcelona: Tusquets Editores2007.
- Benjamin, Walter (1989) “Tesis de filosofía de la historia”. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte de la historia*. Buenos Aires: Taurus.

- Borges, Jorge Luis (2011) [1932]. “El escritor argentino y la tradición”. En *Discusión*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Borges, Jorge Luis (2011) [1952]. “El idioma analítico de John Wilkins”, “Kafka y sus precursores” y “Nueva refutación del tiempo” en *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cohen, Marcelo (2006) “Prosa de Estado y estados de la prosa”. *Otra parte* 8. 1–8.
- Didi-Huberman, Georges (2011) [2000]. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- 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. URL:http://www.celarg.org/int/arch_publici/donato_b_12.pdf [Consultado por última vez el 20 de abril de 2017]
- Donato, Elena (2009) “Marcel Proust y Alan Pauls: correspondencias en *El pasado*”. *Fragmentos* 37 (jul–dic 2009). 27–37.
- 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. 43-72.
- Febvre, Lucien (1993) [1947]. *El problema de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rabelais*. Madrid: Akal.
- Garramuño, Florencia (2009) *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Garramuño, Florencia (2015) *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- 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. 81–114
- Giordano, Alberto (2008) “La actualidad de un ejercicio anacrónico. Sobre *Confesionario. Historia de mi vida privada*” en *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual* (pp. 25–36). Buenos Aires: Mansalva.
- Giordano, Alberto (2017) “¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica”. *El taco en la brea* 4 (5). 133–146
- Goethe, Johann (1958) [1774]. *Werther*. Buenos Aires, Ed. Jackson INC.
- Gramuglio, María Teresa (1990) “Genealogía de lo nuevo”. *Punto de vista* 39 (13). 5–10
- Gramuglio, María Teresa (2000) “Prieto, Martín; Sánchez, Matilde y Sarlo, Beatriz: Literatura, mercado y crítica. Un debate”. *Punto de Vista* 23. 1–9
- Hartog, François (2007) [2003]. *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana.
- Huyssen, Andreas (2007) [2001]. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jameson, Fredric (1991) *Ensayos sobre el postmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Kafka, Franz (2005) “La metamorfosis”. En *Relatos completos. Tomo I*. Buenos Aires: Losada.
- Kafka, Franz (2006) *Cartas a Milena*. Venezuela: Fundación Editorial el perro y la rana.
- Kafka, Franz (2013) *Cartas a Felice*. Madrid: Editorial Nórdica.
- Klossowski, Pierre (2007) [1953]. *Roberte, esta noche*. Barcelona: Tusquets Editores.
- 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.
- Link, D. (2006) “Libros recibidos”. En *Linkillo (cosas más)*. En línea: <http://linkillo.blogspot.com.ar/2006/07/libros-recibidos.html>.
- Loroux, Nicole (1992) “Elogio do anacronismo”. En *Tempo e Historia*. São Paulo: Cia. Das Letras. Secretaría Municipal de Cultura. Págs. 57-70.
- Nietzsche, Friedrich (2002) *Consideraciones Intempestivas 1973-1976*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Pauls, Alan (2013) [1984]. *El pudor del pornógrafo*. Buenos Aires: Anagrama.
- Pauls, Alan (1986) *Manuel Puig. La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Hachette.
- Pauls, Alan (2012) [1994]. *Wasabi*. Barcelona: Anagrama.
- Pauls, Alan (2004) [2000]. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama.
- Pauls, Alan (2002) “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.
- Pauls, Alan (2003). *El pasado*. Barcelona: Anagrama.
- Pauls, Alan (2003b). “Prefacio a la edición en español” en Roland Barthes, *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Pauls, Alan (2006) *La vida descalzo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pauls, Alan (2007) *Historia del llanto*. Barcelona: Anagrama.
- Pauls, Alan (2012) *Temas lentos*. Selección y edición de Leila Guerriero. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Pauls, Alan (2013) “Noche de Opwijk”. *Página/12* [en línea]. Consultado el 18 de septiembre de 2017 en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/213128-62267-2013-02-03.html>
- Premat, Julio (2013) “Los relatos de la vanguardia o el retorno de lo nuevo”. *Cuadernos de literatura* 37 (34). 47-64.
- Premat, Julio (2014) “Contratiempos. Literatura y época”. *Revista de Estudios Hispánicos* 48. 1-17
- Premat, Julio (2016) “Fin de los tiempos. Comienzo de la literatura”. *Eidos* 24. 104-123
- Proust, Marcel (2011) [1954]. *Contra Sainte-Beuve*. Buenos Aires: Losada.
- Rancière, Jacques (1992) *Los nombres de la historia. Una poética del saber*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Rancière, Jacques (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.
- Sarlo, Beatriz (2007) “La extensión” en *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI. 444-448.
- Scramim, Susana (2007) *Literatura do presente. História e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos.
- Speranza, Graciela (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: <https://syntheticeidifice.files.wordpress.com/2013/08/manifiesto-aceleracionista1.pdf>
- 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. 13-20.