

PAULS CRÍTICO: LA FORMA, LA ÉTICA Y LOS USOS DE UN LECTOR ANACRÓNICO

Emiliano Rodríguez Montiel

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH)

Universidad Nacional de Rosario (UNR)

Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Rosario, Argentina

rodriguezmontiel.e@hotmail.com

RESUMEN / ABSTRACT

Este trabajo se centra en la producción crítica de Alan Pauls, en la forma, la ética y los giros literarios al comentar y/o criticar a otros. La hipótesis, orientada por un puñado de preguntas guía –¿cómo lee cuando lee a otros?, ¿qué léxico, recursos y figuras componen su escritura crítica?, ¿qué principios, verdades e insistencias le dan forma a su ética como lector crítico?, ¿qué expropia, con qué se queda, de los otros al intrusar sus ficciones?–, sostiene que dicha producción crítica a) se vale de un léxico y una lógica económica para 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, circunscritos a cierta ideología de la eficacia, abrazan la humildad profesional; b) profesa un culto de lo intempestivo valiéndose de una concepción y un uso *afirmativo* del anacronismo; y c) hace ostensible el conjunto de principios y operaciones que su literatura extrae de una biblioteca nacional antihistoricista personalísima: Borges, Saer, Puig y Piglia.

PALABRAS CLAVE: anacronismo, crítica, contemporaneidad, lectura, valor literario.

PAULS AS CRITIC: THE FORM, ETHICS, AND USES OF AN ANACHRONISTIC READER

The aim of this paper is to explore and to analyze the critical production by Alan Pauls. Specifically, the form, ethics and literary uses he develops he comments and analyzes the work of others. The hypothesis is guided by a series of questions –How does he read, when he reads others? What vocabulary, resources, and figures of speech make up his critical

writing? What principle, truths, and persistences shape his ethics as a critical reader? What does he expropriate, what does he keep when intruding in others' fiction? –, my hypothesis is that such critical production a) evaluates books according to an economic vocabulary and logic; b) practices a cult of the untimely according to an affirmative conception and use of anachronism; and c) exhibits the principles and operations that his literature extracts from a national anti-historicist library: Borges, Saer, Puig y Piglia.

KEYWORDS: anachronism, criticism, contemporaneity, reading, literary value.

Recepción: 23/11/2020

Aprobación: 07/06/2021

Llegan los años ochenta y el niño Pauls hace tiempo ha dejado de serlo: formado en la rigurosa e hiperactualizada “Universidad de las catacumbas” con Josefina Ludmer, devenido profesor de teoría literaria sin haber aprobado siquiera la mitad de las materias como estudiante –un fuero sin duda especial cuya dádiva mayor será la de poder integrar *el equipo*, especie de “brigada de *boy scouts* dispuestos a todo” que escuchará a la maestra en su mítico seminario de 1985–, Pauls comienza a dar sus primeros pasos en la escena crítica local (“La fiesta china” 21)¹. Los ochenta son, de hecho, los años de “las primeras veces” para Pauls: en 1982 publica su primer cuento, “Amor

¹ Para una contextualización y análisis de los pormenores y alcances de este seminario se sugiere especialmente ver, además del prólogo de Annick Louis (2015) y el texto conmemorativo del propio Pauls al cumplirse los 30 años (“Fiesta china”, 2017), los trabajos de investigación de Analía Gerbaudo. En el de 2015, 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 solo 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 (“Algo más” 140)–. En el de 2020, 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 autofiguran y/o mitifican aquellas clases (“El equipo” 235).

de apariencia”, un debut literario para nada despreciable teniendo en cuenta el jurado (Borges, Donoso, Pezzoni, Delgado, Lafforgue) que le adjudica un pedacito de lote en *Cuentos de hoy mismo*, la antología del Primer Concurso de Cuento Argentino del Círculo de Lectores. En 1984 saca, como se sabe, su primera novela, *El pudor del pornógrafo*, bajo la promoción y cuidado del editor de Sudamericana: Enrique Pezzoni. En 1986 sale a la calle el citadísimo Manuel Puig. *La traición de Rita Hayworth*, su primer ensayo de largo aliento y uno de los estudios más consultados por los especialistas puigianos. Será en pleno curso de la última dictadura cívico-militar, no obstante, cuando su primer texto propiamente crítico dé a luz la carrera prolífica que hoy, cuarenta años después, lejos de tambalearse o haber perdido fuerza, parece no conocer fecha de defunción: nos referimos, claro está, a “Tres conceptos de parodia”, el artículo que inaugura el primer número de *Lecturas Críticas*².

Prolífica, a decir verdad, no porque se haya dedicado a engordar la ya atiborrada industria del *paper* (por más que varias de sus intervenciones –en especial las referidas a Arlt, Pizarnik, Borges y Puig– circulen habitualmente por sus avenidas indexadas), 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 finales de los ochenta, un exilio por demás histérico signado –entre coloquios, paneles, entrevistas, dictado de cursos, etc.– por ininterrumpidos retornos amistosos), sino por haberse acomodado en las instalaciones de dos formatos afines a su idea de *hacer crítica*: la columna y el ensayo. Lejos de respetar el destino natural que su tempranísima participación en *Lecturas Críticas* auguraba –ese mismo que harían prosperar, abrazando la crítica más tradicional y la docencia universitaria, otros miembros del equipo como Adriana Rodríguez Pérsico, Nora Domínguez y Alfredo V. E. Rubione–, Pauls se las arregla para evadir, por un lado, todos los gajes a los que ineluctablemente hubiera tenido que someterse de haber proseguido en la milicia académica (los nombres propios, la biblioteca de novedades teóricas, la reposición del estado de la cuestión, la comunicación de resultados, etc.); y por otro, como buen timador que es, para *seguir* participando de las discusiones del campo desde un costado más

² Hija directa de los cursos privados de Ludmer, *Lecturas Críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias* fue una publicación de tan solo 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” (*Lecturas críticas* 62-67).

libre, menos institucional y más impune, sin más regulación que la propia censura o las ocasionales directrices contractuales.

Largarse para sortear los imperativos de la profesión, desertar con la mirada puesta en una arena más libertina para el ejercicio de su pensamiento crítico: tal es el cambio de nacionalidad que Pauls, no sin idas y vueltas, traiciones e infidelidades varias, comienza a tramitar desde *Babel. Revista de libros* (1988-1991). Las razones de esta migración, de esta preferencia por una cocina del sentido menos corporativa (el aula, el programa de cátedra, el grupo de investigación) y más célibe (la reseña, la columna, la intervención), las alega el propio autor y por partida triple:

- a) *Por ya no responder a sus estímulos*: “creo que la universidad es un lugar de demanda para escribir, intervenir, pronunciarse, 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” (Kohan y Laera 63).
- b) *Por no encontrarla lo suficientemente exenta*: “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” (64). Y a continuación agrega: “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” (64).
- c) *Por no sintonizar con su noción de crítica*: “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 esquilras y se abren” (64).

Más allá de lo mucho o poco que podamos discutir o poner recelosamente entre comillas estas aseveraciones respecto de la falta de libre albedrío o la excesiva especificidad de la crítica universitaria (un lugar común, al fin y al cabo, que cristaliza a la academia como un espacio ombliguista y acartonado), lo interesante aquí, o al menos lo que nos importa subrayar a propósito de lo que sigue, es el acento que Pauls pone en dos cuestiones subsidiarias. La primera: la crítica, para ser considerada como tal, debe ser porosa, permeable, apta para ser filtrada, viciada y/o contaminada por mil discursos y saberes, los necesarios, en todo caso, para faenar una interpretación que no se cohíba ni esté atada a ningún contexto, sea histórico o institucional. La segunda: la

crítica, para ser considerada como tal, debe ser radiactiva, esto es: debe producir un efecto, un cambio, una transformación en aquello que interviene. De allí que, al preguntársele por su concepción del hacer crítico, no dude en retornar una y otra vez al 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, “Retrato”). De allí que, al invitarlo a rememorar su paso por *Babel*, lo primero que destaque sea su espíritu polémico frente al mercado (“la Editorial Planeta y la colección que editaba en ese momento Juan Forn”) y al populismo (“la cultura intelectual ligada a la izquierda y al peronismo”): “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). Y de allí que, al consultársele sobre el panorama de la crítica actual, no escatime en pala y pico para cavarle una fosa:

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

Disrupción, discusión, desregulación: tales son las tres D que componen el complejo vitamínico que Pauls necesita para mantener en pie, vigorizada y encauzada, su praxis crítica. Al vislumbrar que su máximo proveedor caía en déficit, temiendo, según nos deja entrever, una posible anemia creativa, Pauls decide no correr el riesgo y muda su cuarto de herramientas a las oficinas de la columna y el ensayo. La primera, más periódica, lacónica y sedentaria que la segunda, deja 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, libros y política –“LT domingo” en *La Tercera* (2019 y sigue)–. La segunda, más discontinuada, espaciosa y nómada que la primera, es motivada casi en su totalidad por encargos específicos, los cuales, tan eventuales como abundantes, se clasifican 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).

Explorar y analizar la forma, la ética y los usos del corpus recién apuntado, dar cuenta del procedimiento, los valores y las operaciones de Pauls al reseñar, comentar, criticar, diseccionar, sabotear, despojar, condenar, recomendar, emparentar y encomiar a otros, es el propósito de este texto. Uno que, orientado por un puñado de preguntas guía –¿cómo lee cuando lee a otros?, ¿qué léxico, recursos y figuras componen su material radiactivo?, ¿qué principios, verdades e insistencias le dan forma a su ética como lector crítico?, ¿qué expropia, con qué se queda, de los otros al intrusar sus ficciones?–, sostiene como hipótesis que la producción crítica de Alan Pauls a) se vale de un léxico y una lógica económica para 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, circunscritos a cierta ideología de la eficacia, abrazan la humildad profesional; b) profesa un culto de lo intempestivo valiéndose de una concepción y un uso *afirmativo* del anacronismo (esto es: conforme a su carácter reactivo, literario y contemporáneo); y c) hace ostensible el conjunto de principios y operaciones que su literatura extrae de una biblioteca nacional antihistoricista personalísima: Borges, Saer, Puig y Piglia.

Tiene veinte años y el niño Pauls hace tiempo ha dejado de serlo: en el camino han quedado Cortázar y los deportes, el autocine y los fines de semana con su padre. Pero sobre todo ha caducado la noción de lectura entendida *exclusivamente* como una actividad ociosa, autista, desinteresada. Ahora,

aparte de servir para agregarle mundos al mundo y de funcionar como la forma de la felicidad perfecta, la lectura supone un trabajo. Leer, eso que hasta entonces siempre había sido un “vicio gratuito, benéfico, generoso”, se convierte al alcanzar la mayoría de edad en ocupación remunerada (la lectura como mercancía), en ejercicio crítico (la lectura como intervención) y, por si falta más, oficiando una vez más de embustero, en coartada para hacer pasar por empleo una afición (la lectura como procrastinación): “Le exigen que *haga* algo. Él, en el único rapto 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” (Pauls, *Trance* 7). Explorar los engranajes del Pauls crítico implica, en este sentido, comenzar a indagar por otros medios la naturaleza central de su escritura.

1. EL TASADOR

Lo primero que hay que señalar en cuanto al acervo de instrumentos, recursos, muletillas, recurrencias o tics a los que Alan Pauls recurre, voluntariamente o no, a lo largo de su vida de lector, es el uso de ciertos términos provenientes del lenguaje económico para valorar o describir tal o cual operación, idea, concepto, estética 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*”; 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” (*El factor* 50); 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, *La traición* 39; “La retrospectiva” 106; *Cómo se escribe* 56; 164; *El factor* 50; *Temas lentos* 53; 99)³.

Como si los libros, al salir de la librería, la biblioteca o la pila caótica que los mantenía hasta ese momento cautivos y desclasificados en el dormitorio, se convirtieran al posarse frente a los ojos de Pauls, menos en bienes de uso para colmar la ansiedad bibliófila que en potenciales bienes de cambio para

³ La cursiva, en casi la totalidad de los casos de este apartado, es nuestra.

comercializar en el mercado literario, (casi) todos los textos que visitan esta casa de empeño son valuados según su capacidad para gestionar o desregular la economía del relato, producir o consumir mundos, adeudar o saldar paternalismos, ahorrar o malgastar recursos estilísticos, reactivar o devaluar tradiciones, sumar o restar problemas teóricos, multiplicar o desbaratar lugares comunes, ganar o perder el tiempo. La tarea del crítico, pareciera ilustrarnos Pauls, se asemejaría a la tarea del tasador: al igual que un anillo, un reloj o mueble de decoración, los libros tienen un precio, un coste o un valor que se obtiene de la cotización interpretativa. Salvo que, si un joyero promedio suele recurrir a cuatro criterios básicos para calcular la calidad de la piedra preciosa que tiene entre manos, a saber: el tamaño, el peso, la pureza y la talla, el orfebre Pauls únicamente tiene en cuenta su alcance: lo importante no es saber cuánto mide un texto (los libritos de Aira y los siete ladrillos proustianos conviven muy bien en esta orfebrería), ni cuántos quilates pesa (qué mayúsculas lo beatifican o qué minúsculas lo destierran del canon), ni cuál es el grado de su pureza (¿hay acaso un problema menos interesante para Pauls que la autonomía o especificidad literaria?), ni cuán bien o mal está tallado (él, esteta entre los estetas, se cuida muy bien de officiar de árbitro de la belleza formal). No. Lo sustancial para un tasador como Pauls es conocer, o más bien experimentar, *la potencia* o la fuerza de las pretensiones, ambiciones o arrosos de aquello que se lee: cuán cerca o lejos se está de la perfección estipulada, cuánto apetito tiene eso que fue escrito, qué horizontes de complejidad se anima a atravesar, cuáles consigue conquistar y frente a cuáles fracasa estrepitosamente⁴.

De allí que, para estimar la rentabilidad de sus lecturas, sean principalmente dos las categorías que organizan las secciones y vidrieras de esta tienda de empeño: a) aquellas empresas literarias que, propiciando algún tipo particular de proeza, lo dan *todo* (lo kafkiano consiste en “reducirlo *todo* a su mínima expresión”; Musil en *El hombre sin atributos* “lo entrega *todo* a

⁴ “Me pone furioso –le cuenta Pauls a un Daniel Guebel detrás de cámara– el uso peyorativo o desdenoso 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. 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” (Montes-Bradley).

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*”; 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”, y así, en un etcétera interminable); y b) aquellas empresas que, más exclusivas y menos kamikazes que las primeras, se consagran a cultivar, seleccionar y ofrecer solo una *parte* de toda su complejidad (*Cómo se escribe* 16; 56; 111; 131; 193; “La vuelta”; *Temas lentos* 49; 109; 113; “Hacerse escuchar”). No es que sean egoístas, mezquinas, temerosas: se trata más bien de una estrategia de promoción 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 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 hoy ya *vedettes* de la prosa ensayística de Pauls: el “hasta qué punto...” y el “no solo... sino/sobre todo”.

Motivadas por la misión de hacer ostensible que la parte *es* también el todo, estas muletillas regulan la economía –el ritmo o el compás– del pensamiento paulsiano según dos operaciones contrapuestas: sumar y restar. O mejor valdría decir aumentar y disminuir, acentuar y cercenar. La primera, oficiando de marcador fluorescente, 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 “atravesada 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; *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”, y así, en incontables casos (Pauls “Mal de tiempo” 17; *Temas lentos* 23; 104; 172; 187).

La segunda, jugando a ser un corrector líquido, despeja el conjunto de fachadas, cortezas o vestíbulos que obstruyen, con el encanto de sus cosméticos, el avistamiento de lo mejor que porta la pieza: “El juvenilismo cortazariano *no es solo* 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* 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 devele (muchos libros colegas lo harían mejor), *sino* porque la acompaña”, y así (Pauls “¿Qué hacer?” 11; “Recordando”; “Las máscaras”; *Mi lucha*).

Se entiende, ahora, porque 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-vasallas de la frase. Comparar, enumerar, confrontar, distinguir, inventariar, sopesar: he aquí la gimnasia de un tasador, la rutina de alguien adepto a la estimación y al contraste que desempeña por otros medios y otras lógicas una labor análoga a la del curador de arte: la práctica interpretativa. De ahí que, apremiante y necesaria, la pregunta que surja en esta instancia de la reflexión sea una referida a la exposición permanente que desde sus inicios se observa en esta producción crítica. Qué tipo, clase o género de autores integra la colección paulsiana, pero, sobre todo, cuáles son los criterios valorativos que arbitran esta curaduría. Indagar en las preferencias y antipatías de este ejercicio al tasar los bienes literarios, exteriorizar, junto con ello, los principios de los que se vale Pauls para definir qué es la literatura y cómo debe hacérsela, es el propósito del siguiente apartado.

2. EL CREYENTE

Una tribu *sui generis* habita en la ensayística de Pauls. Aunados por la congénita condición de no poder cuajar del todo bien en el plato que pretende tasarlos, este pelotón de inclasificables se las arregla siempre para inutilizar el software que intenta decodificarlos. Frente a ellos, las coordinadas-molde con las que tradicionalmente se fabrican lecturas en serie (léase mundo, tiempo, lugar, realidad) quedan exhaustas o directamente averiadas. Leonardo Berneri, uno los lectores más sagaces 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. (100)

Así, como si leer no fuera para Pauls otra cosa que registrar todas y cada una de las infracciones, contravenciones y violaciones que una pandilla de agitadores acumula sin cesar en la jurisdicción de la literatura universal; como si leer, dicho de otro modo, consistiera en detectar y notificar la caterva de singularidades que puebla la literatura contemporánea –una marca, por lo demás, que demuestra hasta qué punto la sensibilidad dandi resulta fértil para leer el presente estético–, las intervenciones críticas de Pauls construyen un universo fuera de serie donde a) Milan Kundera es un “artista disidente” que compone un libro, *El arte de la novela*, que es “heterogeneidad pura”; b) Witold Gombrowicz es un “outsider” que “detecta las falacias de toda visión que se pretende cercana, los sofismas armoniosos de los nacionalismos”; c) 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”; d) 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”; e) 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”; f) 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”; g) 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”; h) 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 (“Retrato” 4; “Una fiesta” 4; “Empezar por Pero”; “Arlt” 316; *Temas lentos* 53; 67; 92; “Jorge Baron Biza”).

Este énfasis a favor de lo excepcional, lo único e irreplicable explica, por un lado, por qué Pauls desprecia tanto lo que él llama la literatura profesional, esa literatura profundamente antintelectual que se dedica a contar historias y a volver simples las cosas complejas (“Odio eso ¿por qué tenés que hacer simple una cosa compleja? Las cosas complejas son complejas y punto”); o por qué, unido a lo anterior, se exagera 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”)⁵ (Guebel, *Si yo fuera realmente libre*; Pauls, “Un fantasma”).

Eficacia, contenidismo, simplicidad: tales son, traducidas en programas estéticos, las *bêtes noires* de la ética paulsiana, las aberraciones que no

⁵ Habría que aclarar, en este punto, que estas dos desacreditaciones son las únicas que no desoyen en la práctica el reclamo que ella misma impulsa discursivamente al diagnosticar el estado de la crítica actual, a saber: que le hace falta polémica, discusión, *ring*. De las tres D, en efecto, es con aquella consagrada a impugnar y contradecir, refutar y replicar, altercar y debatir, con la que aún mantiene un saldo pendiente.

duda en denunciar cada vez que las localiza en obras ajenas y, desde luego, los atajos que obcecadamente evade toda vez que emprende un proyecto de escritura. Un *ethos* literario, al fin de cuentas, que, cimentado alrededor de un puñado de mandamientos de prosapia moderna –1) narrar, antes que contar, es pensar (problemas); 2) narrar, antes que facilitar, es complejizar (el mundo); 3) narrar, antes que reproducir, es dismantelar (el sentido); 4) narrar, antes que tranquilizar, es experimentar (una idea)–, le rinde culto a la mayor anomalía de todas, la discordancia entre las discordancias: el anacronismo.

En efecto, a contrapelo de lo que podría esperarse de un comportamiento lector que milita por lo diferente y lo impar, una regularidad alrededor de lo anacrónico se avista en el interior de sus intervenciones. Una constante o reincidencia que, lejos de delatar cierta flaqueza a la hora de discriminar lo inigualable de tal o cual estética (¿Pauls limitado? ¿Pauls redundante? ¿Pauls predecible?), exhibe las marcas propias de un rito: como la misa católica, el *sabbat* judío o el *Vesak* budista, el feligrés Pauls, ferviente practicante de la religión anacrónica, celebra en la lectura foránea las virtudes y facultades de esta deidad temporal. Una liturgia a favor de lo intempestivo que procura, sobre la base de plegarias ininterrumpidas, ahuyentar a los herejes incrédulos de sus milagros (léase los presentistas devotos de lo efímero, los nostálgicos coleccionistas de lo arcaico o los futuristas aficionados a los *post*, entre otros detractores).

El anacronismo es la palabra-valor de la ensayística paulsiana, el concepto *maná* de su vocabulario, el arma más completa y más potente de todo su arsenal crítico. Prueba de ello es el esfuerzo que hace en desestimar, por un lado, el uso corriente del término (ese que, rudimentario y de connotación negativa, condena al anacronismo a funcionar como adjetivo amigo de las palabras trasnochado, anticuado, obsoleto), y en celebrar, por otro, una utilización más teórica del mismo. No contenta, en otras palabras, con el empleo banal y a todas luces insípido que la doxa y el diccionario hacen del concepto, la crítica paulsiana se esmera en complejizarlo haciendo foco en tres de sus propiedades *afirmativas*: la reactividad, la literariedad y la contemporaneidad. Sin dejar de complementarse y por momentos fundirse –frotarse– una con la otra, estas cualidades son, ante todo, facultades, verdaderas fuerzas que describen por separado qué ocurre cuando el tiempo se ensaña con la cronología:

- a) El tiempo reactivo: evidenciando hasta qué punto la transmutación epistemológica hubermaniana resulta fecunda para pensar el arte y la literatura hoy, Pauls se vale de esta arista para enseñar la potencia

disruptiva del concepto, los diferentes modos en que, al hacer trizas las cronologías, algo *reacciona* y *cambia* en la superficie textual, autoral o contextual⁶. Veamos tres casos puntuales: 1) Borges cambia su fecha de nacimiento, 1900 por 1899, en cuatro ocasiones: “es una intervención *mínima*, sin alardes, decididamente antiespectacular”, pero la necesaria, explica Pauls, para que su biografía gane “el año que necesita para ser moderno”, “el año que le hace falta para haber nacido *con el siglo*” (*El factor* 13). “Difícil pensar otra manera de hacer tanto con tan poco”: la “Operación Rejuvenecer de Borges”, concluye, “es la prueba doméstica de que el tiempo, lejos de ser una flecha irreversible, está hecho más bien de pliegues y repliegues, de anacronismos, de pequeños milagros retrospectivos” (13). 2) 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*” donde la vida deviene “en *grado cero*, vida radicalmente impersonal, abstracta, indeterminada, como un desierto o una tierra de nadie” (“Mal de tiempo” 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). 3) Barthes habla del amor en los setenta, “cuando la época llama a liberar y hacer proliferar las sexualidades”, y habla de la imagen y lo imaginario en los ochenta, “cuando la época solo tiene oídos para las voces de lo simbólico” (“Prólogo” 16). Barthes, explica Pauls, escribe los *Fragments* y *La*

⁶ En *Ante el tiempo* (2000), Didi-Huberman echa por tierra la concepción panofkiana de la historia del arte y propone, revisitando las teorizaciones de Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein, una nueva arqueología que consienta el chispazo entre los tiempos. Ya no se trata, dicho de otro modo, de seguir respetando el ideal del historiador humanista-positivista (un dogma cuya máxima sostiene que la mejor forma de interpretar el pasado es hacerlo con las categorías del pasado, “evitando cuidadosamente así proyectar nuestros conceptos o gustos sobre las realidades del pasado”), sino de dejar al desnudo los cables del tiempo para que sus polos opuestos entren en contacto. El anacronismo, en este sentido, cumpliría “un rol desestabilizador”: para que la historia del arte goce de buena salud crítica, hay que liberar a la “bestia negra” de las cronologías, ya que solo en sus pliegues puede ocurrir el insospechado y siempre fructífero cortocircuito entre imagen e historia (12-16).

cámara lúcida 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).

- b) El tiempo literario: con el aval de Rancière bajo el brazo, el anacronismo es aquí comprendido como un procedimiento netamente literario, esto es, como un elemento –una *tekhne*– que participa activamente de la poética de tal o cual autor, sea cooperando temáticamente en la construcción de la intriga, entrometiéndose en la organización de sus partes, inoculando su veneno en el carácter de los personajes, filtrándose en el bolillero de problemas a interrogar o, mucho mejor, pronunciándose como modo formal de decir el tiempo⁷. Enumeremos algunos ejemplos: 1) *Lenta biografía* de Sergio Chejfec es “una literatura lenta” que, a fuerza de “ralentar, siempre ralentar, aun a riesgo de perder el tiempo”, propone “una suerte de extemporaneidad radical” donde el presente queda reducido a nada, a pura “desavenencia, asincronía, desajuste”; 2) 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”; 3) *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”; 4) *Glosa* de Juan José Saer es una gran “obra del destiempo” y su “herramienta principal es la retroactividad”, esto es, “un traspasé temporal” o “*gag*” cuyo poder es el 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” (“La lentitud” 4; “Manuel Puig” 380; “Jorge Baron Biza”; “Gag” 4-7).

⁷ En “Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien” (1996) Rancière define al anacronismo como un concepto poético principalmente porque su cuna, origen o prosapia no es histórica, sino literaria. El anacronismo no surge primeramente como “error”, “herejía”, “vergüenza”, “pecado imperdonable”, imprecaciones todas proferidas por los historiadores humanistas en el siglo XV. Nace, antes bien, en la época clásica, cuando Virginio empalma sobre la historia de Dido y Eneas dos tiempos diferentes: el histórico (la fundación de Cártago, inscrita en la cronología romana), y el legendario o épico (la guerra de Troya, inscrita en los poemas homéricos).

- c) El tiempo contemporáneo: destinada a demostrar la fertilidad de los contratiempos en el terreno estético del presente, esta concepción es, sin duda alguna, la más conocida y la más operativizada por la crítica hoy⁸. Lejos del descrédito y el deshonor que los humanistas y positivistas le dispensarían durante siglos, el anacronismo es hoy, antes que un sacrilegio o una categoría proscrita, el Santo Grial de los debates en torno a la redefinición de lo contemporáneo. Los artífices de esta maniobra epistemológica son, recordemos, dos: Giorgio Agamben y Roland Barthes. Ambos desempolvan las *Consideraciones intempestivas* de Nietzsche para arribar, desde razonamientos y propósitos diferentes, a la misma afirmación: “lo contemporáneo es lo intempestivo” (Agamben 17). Una conversión teórica a favor de lo inactual y las correspondencias arbitrarias que Pauls, docto como ninguno en el valor ético y la potencia estética de esta reliquia temporal, sabrá explotar al máximo⁹. Basten los siguientes pasajes para corroborar la impronta de la escuela agambeniana y barthesiana en sus operaciones críticas:

⁸ En lo que respecta al panorama de la literatura argentina contemporánea, a los diferentes modos en que algunos escritores actuales (Hernán Ronsino, Iosi Havilio, Sergio Chejfec, César Aira, entre muchos otros) se paran anacrónicamente frente a la tradición, se sugiere consultar enfáticamente “Una memoria que desea (escritores argentinos)” de Julio Premat, incluido dentro de su último libro *Non nova sed nove. Inactualidades, anacronismos, resistencias en la literatura contemporánea* (2018).

⁹ Para Agamben el anacronismo es ante todo una relación fértil de desajuste o desconexión con el presente: “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” (17). Para Barthes, por su parte, el anacronismo es esencialmente aquel tiempo que le permite no solo fabular sino también concretar la fantasía de un *Vivir-Juntos*: “tomamos el Vivir-Juntos como un hecho esencialmente espacial (vivir en un mismo lugar). Pero en estado bruto el Vivir-Juntos es también temporal, y hay que señalar aquí este caso: ‘vivir al mismo tiempo que...’, ‘vivir en el mismo tiempo que...’ = la contemporaneidad. Por ejemplo, puedo decir sin mentir que Marx, Mallarmé, Nietzsche y Freud vivieron veintisiete años juntos [...] Esta fantasía de concomitancia quiere alertar sobre un fenómeno complejo, poco estudiado, a mi entender: la contemporaneidad ¿De quién soy contemporáneo? ¿Con quién vivo? El calendario no responde bien. Es lo que indica nuestro pequeño juego cronológico [...]: una relación insospechada entre lo contemporáneo y lo intempestivo, en el sentido nietzscheano del término” (*Cómo vivir* 48). Por lo demás, para una lectura detenida en las relaciones entre anacronismo y contemporaneidad en la obra del teórico francés, ver: “En la retaguardia de la vanguardia (Barthes)” de Julio Premat (2018).

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 en la que nunca vivió– es el escritor más persistentemente contemporáneo que tuvo la cultura argentina del siglo XX. (*El factor* 24).

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 solo 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 (*Temas lentos* 108).

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. (“Inventar” 7)

Borges, Piglia, Puig: no es casual que sean estos y no otros los apellidos responsables de ilustrar las capacidades del anacronismo en el presente. Sumando a Saer –y quitando a Cortázar– de la lista, este puñado de nombres propios compone la biblioteca anacrónica que Pauls frecuentará –saqueándola, gastándola, distorsionándola– en su vida de escritor. En efecto, hay una razón por la cual Pauls elige esta deidad por sobre las demás divinidades temporales. Un motivo mayor, más hondo, menos técnico y más *personal* que los que *a priori* podríamos conjeturar aquí teniendo en cuenta lo ya hilvanado. Pauls no (solo) 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. No. Si Pauls cree en el anacronismo es porque justamente es la única religión temporal que le permite creer en lo imposible: ser contemporáneo de sus maestros, de aquellos que, como veremos a continuación, le enseña(ron) no solo 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 se pide, texto tras texto, en voz alta y otras veces murmurando, en este libro de oraciones; tal es el norte, dicho de otro modo, que la aguja imantada de la brújula paulsiana no deja de marcar en todas y cada una de sus travesías narrativas. De ahí que el quid de la cuestión sea, para lo que sigue, 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) de qué modo se integran estos autores a su máquina narrativa.

3. EL EXPROPIADOR

Junto a la hiperactualización –fruto directo, por si faltaba aclararlo, de la gimnasia bibliófila que ejercita desde la infancia–, uno de los comportamientos habituales de la ensayística paulsiana es la identificación. Uno sabe que, sin importar el año (sea 1995, para el programa *Los magos* de Artecana, o 2020,

para un ciclo vía Instagram coordinado por Nancy Giampaolo), el objeto (película, novela, performance: da igual), o el medio (ensayo, columna, prólogo: también da igual), Pauls, más temprano que tarde, caerá siempre en la tentación de mimetizarse. Como un paciente psicoanalítico que, sin poder sobrellevar la abstinencia de análisis que le han impuesto, se larga a hablar y a hablar en todo resquicio comunicativo que encuentra, Pauls, el lector pero aún más el escritor, aprovecha el atril que le facilita la praxis crítica para *explicar* su obra explicando la de otros. Es una actividad yoica frecuente, nada nueva, hay que decirlo, dentro del campo de la literatura argentina. Consiste en implantar en la glosa ajena pequeños cebos espejados, diminutos autorretratos montados, que operen como envíos –trampas– hacia el propio trabajo¹⁰.

Lo que interesa aquí, ahora bien, no es localizar y exhumar en prosas foráneas las claves generales de la poética paulsiana –tarea agotadora y finalmente indeseable: basta recorrer las parcelas de *La infancia de la risa* para reconocer en Lino Palacio algunos de los códigos que componen su ADN literario: su afición a lo menor (*Lino Palacio* 12), la errancia de sus personajes (45); su disposición congénita hacia la infracción (65)–. Más importante y prolífico es, por el contrario, detenerse en los momentos en que el estatuto a contratiempo de su narrativa humea en el comentario de otros proyectos temporales. Porque, si existe la posibilidad, aunque sea mínima, de que podamos afirmar que hay –como *hay* un Borges de Balderston, un Saer de Arce, un Puig de Giordano y un Piglia de Laera– una versión “paulsiana” de todos estos escritores, se debe fundamentalmente al hecho de que estas escrituras son sometidas a una misma horma interpretativa: una que solo tiene ojos para mirar el tiempo, para ver cómo este deja plantado a la cronología en su cita para hacer literatura. Dicho de otra manera: la naturaleza contratemporal de los héroes paulsianos, así como el acercamiento anacrónico que las *Historias* ensayan en torno a los setenta, solo pueden comprenderse cabalmente haciendo el *tour* que su crítica organiza alrededor de *Glosa*, *Respiración Artificial*, *La traición de Rita Hayworth* y *Tlön* (entre otros cuentos de Borges). Una travesía bien nacional y canónica cuyo itinerario, además de incluir un recorrido por los atractivos de cada paraje, contempla el avistaje de las formas en que estos suelos hacen del anacronismo su hábitat natural. Porque es eso, salvando

¹⁰ Quizás, y solo quizás, una de las razones por las cuales Aira no concede entrevistas a medios locales sea justamente por conocer demasiado bien las tentaciones y peligros de este deporte autofigurativo.

las particularidades de cada paisaje, lo que Pauls subraya en todos ellos: los modos en que estas tierras ponen el tiempo a distancia, achicándolo y demorándolo (Borges), evadiéndolo (Puig), inventándolo (Saer y Piglia).

La miopía borgeana. En “Letra chica”, el quinto capítulo de su *Factor Borges*, Pauls nos cuenta: “Borges hereda el mal de ojos de su padre. En 1927 lo operan de cataratas; es la primera de una serie de intervenciones que no impedirán, sin embargo, que a mediados de la década del cuarenta ya esté prácticamente ciego” (*El factor* 75). Podría ser un dato más dentro del cúmulo de informaciones, datos y curiosidades que componen el inagotable mito del Borges escritor, sino fuera porque esta afección física, trasladada a la lectura, se convertiría en una verdadera operación estético-temporal por partida doble: la pormenorización de lo mayúsculo, por un lado, y la intelección a destiempo de sus personajes, por otro. Borges, continúa Pauls, al ser “corto de vista, al estar obligado, de algún modo, a reconocer principalmente las cosas pequeñas y menudas, asocia de entrada a la lectura con la percepción, la identificación, la captura de lo diminuto” (76). Para él no hay lectura, en otras palabras, “que no comprometa una sensibilidad microscópica, una atención escrupulosa a los detalles, una avidez por esas semillas ínfimas, casi imperceptibles, donde las páginas de los libros depositan sus cargas de sentido” (76). Un sistema, al fin de cuentas, cuyo verbo-suma no es otro que *pormenorizar*:

¿Hay acaso una palabra más borgeana? ¿Cuántos hábitos, cuántas prácticas, cuántos usos de Borges condensa? Leer, sin duda, no es otra cosa que *pormenorizar*; es decir, a la vez, desarmar un todo en una serie de partes y seguir paso a paso los hilos de sentido que van tendiéndose entre las partes. Pormenorizar es una actividad analítica y un 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 (79).

Leer lo mayor *desde* lo menor: el ejemplo más claro de este procedimiento es, por supuesto, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1944), relato, se sabe, en 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. Un modelo de reducción, merma o decrecimiento que Pauls, tal y como se anticipa en la introducción (18),

expropia para abordar –*achicar*– los setenta argentinos en su tríptico de las *Historias*¹¹.

Y hay más: la miopía borgeana no solo sirve, en rigor, para aminorar el volumen del tiempo histórico, para encogerlo hasta que pierda el peso de su aura cronológica, sino, especialmente, para demorarlo. Al no poder apreciar las cosas desde lejos, al tener que sí o sí arrimarse hasta el lugar donde se halla el objeto para poder divisarlo nítidamente, el lector tarda en llegar al sentido que se pavonea frente a él. Es un tipo de impuntualidad precisa, consecuencia directa de este modo de leer cegato, que condena a los personajes borgeanos –Erik Lönnrot, Juan Dahlmann, el narrador de “la forma de la espada”, Recabarren, Benjamín Otálora, el sinólogo en “El jardín de senderos que se bifurcan”– a llegar *demasiado* tarde a la comprensión de los hechos. Son todos unos pobres infelices que comparten “una misma forma de destino: viven, asisten a una cadena de sucesos o escuchan su relato sin comprender del todo la experiencia que les toca en suerte. Postergan la comprensión hasta el final, hasta el momento último, decisivo, en que *releen* todo y por primera vez, retrospectivamente, un sentido aparece” (*El factor* 75). Es un arte de inferencia a destiempo, un verdadero síndrome de morosidad intelectual que los héroes paulsianos –el pornógrafo de *El pudor*, Rímimi de *El pasado*, el escritor de *Wasabi*, el DJ de “Noche en Opwijk” y el niño de *Historia del llanto*–, padecerán sin piedad. Maestros del retraso y la procrastinación, virtuosos en ser inoportunos y quedar siempre fuera de lugar, los lerdos que pueblan las ficciones paulsianas portan en el centro

¹¹ “Tlön” es el ejemplo más visible, sí, pero no el único. Envalentonado por enseñar el carácter medular de este mecanismo minorista en el pensamiento borgeano, Pauls se lanza a enumerar los casos más variados: “Unas pocas migajas de Cervantes le sirven para descifrar cómo funciona toda la literatura, y una copla, una forma dialectal o una “aspereza carcelaria” encierran, de golpe, el secreto último de la realidad poética. No lee (no reconoce) la poesía argentina en Lugones ni en Almafuerte, sus próceres indiscutidos, sino en un poeta “sin estilo” como Enrique Banchs, cuya obra “no ha ejercido ninguna influencia” y tiene el mérito de ser “imparodiable”. Prefiere a Macedonio Fernández antes que a José Ingenieros, y también los grandes nombres de la historia del pensamiento lo tienen sin cuidado: los presocráticos (Heráclito, Parménides, Zenón) lo distraen de Platón, el obispo Berkeley y John Wilkins eclipsan a Hobbes y a Locke. Relativiza la gran tradición novelesca del siglo –siempre amenazada, según Borges, por la infatuación alegórica–, reemplaza sus afanes de experimentación formal por el culto del género (sobre todo el policial, que a mediados de los años cuarenta, cuando Borges publica “La muerte y la brújula”, es el género menor por excelencia), y a sus ídolos (Joyce, Proust, Thomas Mann) por escritores puramente “narrativos” como Robert Louis Stevenson, Chesterton o H. G. Wells, siempre amenazados por las colecciones de libros juveniles” (*El factor* 79-80).

de sus relojes biológicos, en el tictac desincronizado que los hace girar, el ADN borgeano¹².

El escapismo puigiano. En “una iniciación equívoca”, el primer punto de su análisis sobre *La traición*, Pauls afirma:

La traición es todo lo contrario a una novela de desarrollo [...] y Toto, su personaje central, encarna visiblemente este movimiento anti-evolutivo del texto [...] En efecto, Toto es un enano, no crece, la novela los sigue desde su nacimiento (Capítulo I, fechado en 1933) hasta el momento en que tiene 15 años (Capítulo XV, 1948), pero en ese lapso, la totalidad del arco temporal que cubre el relato, lo que se produce es un estancamiento: Toto no come, no aprende, no crece [...] *La traición* está hecha de esta paradoja, de esta colisión de lógicas. Si la novela sigue una cronología lineal y explícita (de 1933 a 1948), su protagonista contraria ese ritmo progresivo y postula una inmovilidad en la zona central del texto [...] Si la lógica temporal de la novela es extensiva, procede por acumulación y adjunción, la de Toto es intensiva, un campo de acontecimientos y cortes, que anula la continuidad y plantea otra clase de devenir. (*La traición* 17-9)

¹² Habría que agregar aquí, por supuesto, lo que ya todos saben: Borges y el anacronismo son una y la misma cosa. Como la uña y la carne, afirmar que Borges es anacrónico supone incurrir en el fondo al más grosero pleonasma. Basta sobrevolar sin mayor esfuerzo el párrafo final de “Pierre Menard, autor del Quijote”, el argumento de “Kafka y sus precursores”, la historia de “Tema del traidor y del héroe” y la tesis de “Nueva refutación del tiempo” para cerciorarnos de que leer, escribir y acaso vivir para este autor sólo tiene sentido si a estas prácticas se las efectúa –se las deleita– a contratiempo. Borges es la capital y el punto de convergencia obligado de la tradición anacrónica nacional. O al menos así lo demuestran infinidad de trabajos críticos, siendo ilustrativos al respecto “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. Esta última, sin duda una de las intervenciones que mejor ayuda a comprender la impronta de Borges hoy en ciertas prácticas textuales heterocrónicas, comienza así: “En el ámbito latinoamericano, en lo que se refiere a una distanciamiento del historicismo moderno y a una especulación sobre un orden temporal alternativo para la literatura -un orden hecho más de panóptico y de heterogeneidad que de avance teleológico- Borges es un nombre central. Su constante crítica de una juventud vanguardista, su puesta en duda de conceptos claves como progreso, fecha axial, clásico, su insistente referencia a tiempos que se superponen y combinan en las inextricables encrucijadas del presente, su insolente reivindicación de lo enciclopédico, son rasgos evidentes al respecto” (20).

El enanismo de Toto, la naturaleza a *contratiempo* que le prohíbe aumentar de estatura, subir de peso, hacerse grande, tiene una culpable: la ficción. Hijo primogénito de una vasta familia de escapistas –como Nené, que entre platos sucios, camas destendidas y niños a medio vestir, escribe cartas imposibles para luego hacerlas pedazos a escondidas de su marido; como Arregui, que para matar el tiempo de sus noches presidiarias escucha atento la trama de las películas que le cuenta el homosexual cinéfilo que tiene como compañero de celda; o como Luci y Nidia, que despiden la tarde de Río de Janeiro chismoseándose los últimos pormenores de la vida amorosa de la vecina–, Toto, el enano Toto, espera con ansias la llegada de las seis de la tarde, hora en la que, después de piano, después de inglés, después de tomar la leche con Lalo, va al cine con su madre. De lo que se trata, se sabe, es de trocar el presente tedioso e insípido que le ofrece Coronel Vallejos por uno más extemporáneo, más espectacular, más utópico: Hollywood. Tal es la infancia que Pauls –advirtiendo lo infinitamente rico que resulta narrar una *Bildungsroman* sin pilas, averiada, corrupta– expropia para fabricar su *Historia del llanto*. Pues, si hay un testimonio que se narra en la primera entrega de la trilogía es el del encuentro entre su protagonista y la ficción. El niño rubio no para de consumir ficciones en toda la novela (*Historia* 8, 9, 11, 70, 71, 73, 74, 77), no solo las que proveen los cómics de *Superman* o la serie *Los invasores*, sino, en un movimiento visiblemente puigiano, aquella que suministra la realidad, una deformada, intervenida, inventada, al punto de hacer pasar a los militares como extraterrestres o zombis (74). 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–, 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 real¹³.

La memoria inventada: el par Saer-Piglia. Tanto *Glosa* (1985) como *Respiración artificial* (1980), dos novelas que exhiben la esencia inherentemente anacrónica y ficcional de la memoria –vale decir: el terreno cargado de interferencias, mediaciones, mezcolanzas, olvidos, yerros y especulaciones sobre el que transita el recuerdo al ser narrado (Sarlo 76)– funcionan, desde un nivel más intangible, pero no por eso menos indeleble, que el par Borges-Puig, como textos fantasmas que inciden en el tríptico de las *Historias* del modo

¹³ Para una lectura enfocada en la importancia, uso y alcance del anacronismo en la obra de Puig, ver: “Lo *camp* como horizonte y el retorno de una pasión inactual” en *Manuel Puig. La conversación infinita* (2001) de Alberto Giordano.

en que Barthes entiende el intertexto, es decir, como “una suerte de música” y/o “una sonoridad pensativa” (*Barthes por Barthes* 117). De manera que, siguiendo esta lógica, hay en los dos relatos una idea –una misma salida– que admite articularlos, formando un ciclo, con la máquina paulsiana: ante el problema de cómo narrar los hechos de la historia cuando se está fuera de ella –cuando la falta es, en sí misma, la experiencia a (re)construir–, las tres empresas ensayan una verdad diferente a la que posibilita el decurso del historicismo moderno, una verdad que puede solo captarse y expresarse en la alteración de la cronología, porque es ahí, en ese mismo acto de descalabro de la prolijidad temporal de lo real, cuando deviene otra memoria, que es en sí misma otra verdad: la de la ficción.

¿Qué fue lo que *realmente* pasó esa noche en el cumpleaños de Washington Noriega? ¿Qué fue lo que *realmente* pasó con Enrique Ossorio y, aún más, con Marcelo Maggi? Y, en la versión extrema paulsiana, ¿qué fue lo que *realmente* pasó en los setenta? La pregunta que abre el texto de Piglia, “¿Hay una historia?” (8), bien puede inaugurar este ciclo, ya que es justamente este interrogante, junto con otro formulado ahí mismo –“¿cómo narrar los hechos reales?” (11)–, el que define el problema sobre el que este trípode trabaja: la (re)construcción de la memoria a partir de lo que no se sabe, de aquello que se perdió y es irrecuperable, de lo que una vez existió y que ahora es solo vacío, silencio, nada. Si la memoria de la historia es aquello que falta –reza el axioma que los reúne– *se la inventa*. Así, en primer lugar, Ángel Leto y el Matemático, en una mañana de primavera en la que “lo intemporal y lo inmaterial [...], victoriosos, se despliegan” (Saer, *Glosa* 67), caminan cuadras y cuadras charlando sobre un evento al que ninguno asistió. La calle San Martín se convierte en una gran hoja en blanco en la que el Matemático, con la exhaustividad e ingenio de un sabueso y con la recepción monosilábica y coral de Leto, discute, valida, modula, corrige y coteja las versiones de Botón y de Tomatis, al punto de inmiscuirse y aportar también su opinión respecto de los temas charlados aquella noche (si Noca compró o pescó los amarillos y moncholos, si los caballos tropiezan o no, si a los mosquitos se los puede diferenciar individualmente o es siempre el mismo que renace y vuelve, etc.). Ambos van construyendo las imágenes del cumpleaños de Washington en la quinta de Basso, fiesta a la que nunca fueron, pero de la que “ya tienen, hasta el fin de sus días, sus propios recuerdos” (54). Una fuerza creadora de la propia memoria y la historia que es posibilitada por el asiento atópico al que son arrojados los personajes; una condición que Pauls llama, en otras palabras, “exclusión”:

Glosa no solo empieza con la evidencia de una exclusión: no podría –literalmente– vivir sin ella. Porque hay exclusión, se diría, hay relato [...] La Exclusión es a la vez condición de posibilidad y trauma, causa eficiente y principio de melancolía, parto y duelo; de ahí el tono inequívocamente elegíaco que campea en *Glosa* y del que está impregnado, incluso, el único horizonte de redención que postula: la ficción, la facultad de fabular que aún tienen a su alcance los que se perdieron los hechos, ese “nuevo lazo impalpable” que emparenta a los excluidos gracias a “los recuerdos falsos” de un lugar que nunca han visitado, de hechos que nunca presenciaron y de personas que nunca conocieron, de un día de fin de invierno que no está inscripto en la experiencia pero que sobresale, intenso, en la memoria. (“Gag” 3)¹⁴

Tardewski y Emilio Renzi, por su parte, en la madrugada de un bar perdido de Concordia, mientras esperan la llegada del profesor Marcelo Maggi, charlan largamente sobre literatura (todas ocurrencias críticas del propio Piglia: por qué Borges es un escritor del siglo XIX, por qué con Arlt se termina la literatura moderna en la Argentina, por qué Joyce es un escritor realista, etc.) y a los avatares de la vida de Tardewski (de cómo, entre otras cosas, fue “marcado por Wittgenstein” [137] y de cómo descubrió que Hitler, un joven Hitler con aspiraciones de pintor, se escapa del servicio militar para encontrarse con Kafka en el café Arcos de Praga). Todo para cargar de presencia el silencio: “Como usted ha comprendido, dice ahora Tardewski, si hemos hablado tanto, si hemos hablado toda la noche, fue para no hablar, o sea, para no decir nada sobre él, sobre el profesor. Hemos hablado y hablado porque sobre él no hay nada que se pueda decir” (175). Esta estética del “decir el silencio”, de otorgarle materialidad y sentido a lo que no se puede pronunciar en un contexto de opresión y, sobre todo, a lo que se desconoce y no se puede recuperar, se figura y se potencia en la otra historia que narra la

¹⁴ Prácticamente toda la Zona Saer, sin respetar la discriminación en etapas con la que la crítica ha organizado su obra (el período inmaduro o realista, la etapa experimental y la fase poética de síntesis), está minada de movimientos, escenas y operaciones anacrónicas. Sus pisadas están a la vista, radiactivas, explícitas, listas para entrar en contacto hasta con el lector más desatento. Menciono algunas: *El limonero real* (77); *La pesquisa* (34; 67; 101; 105), la ya mencionada *Glosa* (64), *La ocasión* (11); *Lo imborrable* (25), *Las nubes* (13,15); *La grande* (25; 28; 33; 49). A este respecto, el libro de Rafael Arce, *Juan José Saer: la felicidad de la novela* (2015), es iluminador. Allí explora y analiza, con maestría, *los tiempos* de la narrativa saeriana: el cronológico (ese que, orgánico e histórico, arma la saga) y el cíclico (ese que, “marcado por las estaciones o por la alternancia día-noche, pone en tensión la cronología, la corroe”) (56).

novela: la pesquisa inconclusa del profesor. Una tarea de archivo que, teniendo como proyecto reconstruir la vida de Enrique Ossorio, sigue la metodología del *Kafka y sus precursores*: “para captar mejor qué es lo que expresan las desventuras de ese hombre, esa vida debe ser escrita a partir del suicidio” (26). Extirpado de su contexto socio-histórico de publicación, el semblante alegórico y cifrado de la novela queda desactivado dejando disponible un lugar de enunciación que es recogido por Pauls para fabricar el suyo en tanto corresponsal de la generación ausente. Baste la siguiente cita paulsiana sobre la novela de su maestro para corroborar la alianza formulada:

Le debemos al anacronismo ese rodeo alucinado por el siglo XIX en el que se funda la relación de contemporaneidad única, extraordinaria, que una novela como *Respiración artificial* inventa con el presente aterrador en el que fue escrita. Pero quizá le debemos más, mucho más. En un momento de la novela, Renzi escribe: “Redacto estas interminables páginas para vos, my uncle Marcel, que venís de tan lejos, desde un lugar tan antiguo, desde una época tan remota de mi vida que tu reaparición ha sido, en estos meses, el triunfo más puro de la ficción que yo puedo recibir (por no decir el único)”. Le debemos, quizá, la posibilidad misma de que algo llamado ficción exista, que es como decir le debemos todo. (*Temas lentos* 109)

Deberles todo: la vida lectora de Alan Pauls encuentra en estas dos últimas palabras la ocasión ideal –por lo sumaria– de poner punto y aparte a su tratamiento. Pues, si algo ha quedado claro luego de haber transitado por la faceta crítica de este autor, es que este les debe todo a sus maestros. Y *todo* no significa otra cosa que haberle hecho un lugar en las tierras que hoy lleva una vida de escritor: un espacio único, inmejorable, atópico, ubicado en el entremedio de la biblioteca anacrónica y la frivolidad de la impostura dandi.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2014. 17-29.
- ARCE, RAFAEL. *Juan José Saer: la felicidad de la novela*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2015.
- BARTHES, ROLAND. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.
- . *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- BERNERI, LEONARDO. “Retrato del escritor disidente: acerca de la ensayística de Alan Pauls”. *Perífrasis* 19 (2019): 97-110.
- BORDONI, CARLO. “Jorge Luis Borges e l’anacronismo”. *Rassegna iberistica* 107 (2017): 127-31.
- CUNHA DE OLIVEIRA, GUSTAVO PONCIANO. “A tipología do anacronismo em Borges”. *Remate de males* 36 (2016): 219-237.
- DÍAZ MARENGHI, PABLO. “Alan Pauls: ‘Me gusta más el arte que divide que el arte que universaliza, generaliza y uniforma’”. *Revista Almagro*, noviembre de 2020. <https://www.almagrovevista.com.ar/alan-pauls-me-gusta-mas-arte-divide-arte-universaliza-generaliza-uniforma>
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- GERBAUDO, ANALÍA. “Algo más sobre un mítico Seminario (usina teórica de la universidad argentina de la posdictadura)”. *452°F* 12 (2015): 132-52.
- . “El equipo: cuentos y prácticas alrededor de un mítico seminario de la universidad argentina de la posdictadura”. *Revista Iberoamericana* 86 (2020): 233-64.
- GIORDANO, ALBERTO. *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.
- KOHAN, MARTÍN Y ALEJANDRA LAERA. “Alan Pauls. Variaciones sobre la crítica”. *Milpalabras* 1 (2001): 63-72.
- LOUIS, ANNICK. “Prólogo”. *Clases 1985: algunos problemas de teoría literaria de Josefina Ludmer*. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- SI YO FUERA REALMENTE LIBRE: ALAN PAULS*. Dir. Daniel Guebel. Prod: Eduardo Montes-Bradley. Contrakultura films / Heritage Film Project, 2005. Fílmico.
- PAULS, ALAN. “En el punto inmóvil”. *Lecturas críticas* 2 (1984): 62-7.
- . *Manuel Puig. La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- . “Retrato del artista disidente”. *Babel* 1 (1988): 5.
- . “Una fiesta intermitente”. *Babel* 2 (1988): 4.
- . “La lentitud verdadera”. *Babel* 17 (1990): 4.
- . “La retrospectiva intermitente”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 157-159 (1993): 470-74.
- . *Lino Palacio: la infancia de la risa*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1993.
- . *Cómo se escribe. El diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.
- . “Retrato de la vida dañada”. *Página/12*, septiembre de 1999. <https://www.pagina12.com.ar/1999/suple/libros/99-09/99-09-05/nota1.htm>

- .. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- .. “Inventar la contemporaneidad”. *Manuel Puig. El beso de la mujer araña*. Ed. crítica José Amícola y Jorge Panesi. España: Sudamericana, 2002. 15-7.
- .. “Empezar por pero”. *Página/12*, junio de 2005. <https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-52311-2005-06-12.html>
- .. “Arlt: la máquina literaria” *Yrigoyen: entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Coord. David Viñas. España: Paradiso Ediciones, 2006. 250-262
- .. *Historia del llanto*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- .. “Manuel Puig: la zona íntima”. *La literatura argentina por escritores argentinos*. Coord. Sylvia Iparraguirre. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009. 377-384.
- .. “La vuelta a la escritura rupestre”. *Página/12*, febrero de 2010. <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-140941-2010-02-25.html>
- .. “Mal de tiempo (prólogo)”. *El Crack-Up* de F.S. Fitzgerald. Buenos Aires: El Crack-Up, 2011. 9-22.
- .. *Temas lentos*. Selección y edición de Leila Guerriero. Santiago: Ediciones UDP, 2012.
- .. “Jorge Barón Biza: el hombre del subsuelo”. *Letras libres*, agosto de 2012. <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/jorge-baron-biza-el-hombre-del-subsuelo>
- .. “Hacerse escuchar”. *Página/12*, enero de 2014. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/9436-2105-2014-01-19.html>
- .. “¿Qué hacer con la gente vulgar?”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 772 (2014): 4-22.
- .. “Las máscaras de Salinger”. *Página/12*, marzo de 2014. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9610-2014-03-30.html>
- .. “Un fantasma latinoamericano”. *Página/12*, abril de 2014. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9671-2014-04-20.html>
- .. “Recordando con ira”. *Página/12*, mayo de 2014. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9704-2014-05-04.html>
- .. “Fiesta china”. *Chuy* 4/4, (2017): 18-22. <http://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/95>
- .. *Trance*. Buenos Aires: Ampersand, 2018.
- .. “Prólogo”. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018. 7-17.
- .. “Gag”. *Coloquio Internacional: Juan José Saer*. Santa Fe: Ministerio de Innovación y Cultura, 2018.
- .. “*Mi lucha*: el libro de la década”. *La Tercera*, diciembre de 2019. <https://www.latercera.com/la-tercera-domingo/noticia/alan-pauls-lucha-libro-la-decada/955177/>
- RANCIÈRE, JACQUES. “Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien”. *L’Inactuel* 6 (1996): 53-68
- PIGLIA, RICARDO. *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama, 1980.
- PREMAT, JULIO. *Non nova sed nove. Inactualidades, anacronismos, resistencias en la literatura contemporánea*. Roma: Edizioni Quodlibet, 2018.

- SAER, JUAN JOSÉ. *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- _ *Glosa*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
 - _ *La ocasión*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.
 - _ *Lo imborrable*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.
 - _ *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
 - _ *Las nubes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
 - _ *La grande*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.
- SARLO, BEATRIZ. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- SCRAMIM, SUSANA. "Notas sobre Borges e o anacronismo". *Inti: Revista de literatura hispánica* 77 (2013): 249-55.