

# Los *Barthes* de Alan Pauls

Emiliano Rodríguez Montiel

Universidad Nacional de Rosario - CONICET

## Apostilla

Interesado, como reza su título, en explorar los diferentes modos en que Alan Pauls, de forma ávida e ininterrumpida, ha estrechado su pensamiento con el de Roland Barthes, el argumento que sigue nace de un contexto que no es el de la investigación (aunque prácticamente le deba todo a ella) sino, menos célibe y más ocasional: el de la clase. A razón de dos sábados por mes, entre abril y diciembre de 2021, tendría lugar –por la mañana y por Zoom– el Seminario de Investigación “Recorridos de Barthes”, una instancia de encuentro ideada por Alberto Giordano, el Maestro rosarino, y puesta en marcha por quince barthesianos entusiastas, ansiosos de problematizar –desde sus investigaciones particulares– diversos aspectos de la obra del francés. Mi intervención, la octava, estaría precedida por la de Bruno Grossi, titulada “Temblor y desplazamiento”. Aquella versaría sobre las afinidades y desencuentros entre Barthes y Alain Robbe-Grillet, por entonces objeto de su tesis doctoral. Como se trataba de una exposición análoga a la mía –al menos en lo que respecta a la naturaleza del problema a indagar: el juego de interacciones entre un narrador y un teórico–, opté por iniciar la clase distinguiendo una de la otra. Así, partiendo de cuestiones más bien ostensibles y generales, reparé en cómo el Barthes de Pauls, a contrapelo del de Robbe-Grillet, es ante todo un Barthes *diferido*, extirpado de su época y puesto a orbitar impuntualmente en el presente de su extemporáneo; un Barthes al que nunca se le cede la palabra y siempre es explicado por otro; un Barthes, en suma, ajeno a la lengua materna del lector que busca intimar con él.

Alentado por el reconocimiento de esta singularidad –una que no hace sino subrayar el destiempo constitutivo de toda lectura–, me pregunté, acto seguido, de qué modo Pauls lee a Barthes. Cuál es el fundamento que

ayuda a comprender, en otras palabras, la singular presencia del francés en la conciencia literaria del argentino. Responder a este interrogante supuso dar con la concepción paulsiana de influjo, con aquel principio que al día de hoy sigue explicando la fuerza de atracción que el autor de los *Fragmentos* ejerce sobre él. Significó, digámoslo de una vez, poner al descubierto uno de los presupuestos básicos de la obra de Pauls: la noción barthesiana de *influencia*. En su *Roland Barthes por Roland Barthes*, el francés afirma:

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

*Sonoridad pensativa*. El escritor, desoyendo los imperativos deterministas del historicismo literario, le da cita a identidades extrañas a su tradición, tiempo y espacio. Porque lo que verdaderamente se convoca, lo que en definitiva le llega al escritor de los autores con los que congenia en la lectura, es una prosodia, quiere decir: un *cómo* (un acento, una idiosincrasia o música) y no un *qué* (lo estrictamente narrado o teorizado). Dejarse influenciar por otro autor consiste, en otras palabras, en conceder al pensamiento la posibilidad de ser afectado por una modulación que, una vez expropiada como idea propia, pueda participar del proceso creativo. De este modo, concibiendo a Barthes como un fantasma que habita con su canto de ideas-frases la escritura de Pauls (hipótesis que, como veremos más adelante, será refrendada en *Cómo vivir juntos*), impulsé las dos preguntas que fueron guiando, no sin felices desviaciones, mi comentario en aquella mañana de agosto. Dos interrogantes que aquí se traducen en secciones y que organizan, a modo de ruta de exploración, mi argumento: ¿qué escribe Pauls a partir de Barthes y qué subraya –le preocupa– al leerlo? La primera atiende los diferentes usos literarios que esta narrativa hace del pensamiento barthesiano, y la segunda se centra en la ficción teórica que la ensayística paulsiana compone sobre Barthes.

## El Barthes ficcional

La impronta barthesiana es, se sabe, central en la obra del argentino. Pauls lo ha leído, comentado, prologado, traducido, enseñado y expropiado múltiples veces en sus ficciones. Ejemplo de esto es el estrechísimo diálogo teórico y sobre todo formal que *El pasado* (2003) entabla con *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977) y *La vida descalzo* (2006) y *Trance* (2018) con *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975). En primer lugar, Barthes participa de esta composición de *El pasado* proveyendo sus *figuras*, ese tipo singular de escenas que, concebidas en el sentido “gimnástico” o “coreográfico” que el propio Barthes le da al concepto (*Fragmentos* 18), lo auxilian a Pauls en su tarea de darle cuerpo a la historia por completo amorosa de Rímimi y Sofía. Por completo decimos, pues, si bien es cierto que mediante un esmerado *close-reading* se pueden localizar ciertos guiños subrepticios hacia la década de los ‘70, bien mirada, en *El pasado* –al igual que en *Fragmentos*– no hay afuera del amor.<sup>1</sup> Pauls se provee de las figuras barthesianas –Lo Intratable, Ascesis, Domnei, Lo adorable, La Dedicatoria, El Ausente, La espera, Dolido– y las centrifuga en Sofía, la mujer-monstruo de la novela; la *femme fatale* que, sorda y obstinadamente, ama demasiado. Tal desproporción se funda en un principio, en una creencia intransigente: *el amor es un torrente continuo*, es decir, no para, está exento de toda finalidad. Esta máxima, extraída del film *Love Streams* de John Cassavetes, es pronunciada una y otra vez por Sofía, como si *El pasado*, además de ser la historia de una pérdida temporal, fuera también

<sup>1</sup> Escritos deliberadamente por fuera del tiempo –el aire epocal– que les tocó en suerte, tanto *El pasado* como los *Fragmentos* serían acusados de ahistoricismo. Lo que para uno y otro supondría un principio compositivo (lo inactual como el único lugar enunciativo desde cual *poder* decir); para cierto sector de la crítica –interesado, en el caso de Barthes, en las modas teóricas, y ocupado, en el caso de Pauls, en explorar la solidaridad de la literatura para con la Historia–, entrañaría un disvalor. Publicado en 1977, el de Barthes es un libro solitario, *démodé*. Inversamente proporcional a la acogida que le daría el público masivo (*Fragmentos* es el gran *best-seller* de Barthes), “la *intelligentia* –narra Éric Marty, uno de sus discípulos– no le dio cabida, ni lo leyó, ni lo comentó, de modo que su léxico y sus fórmulas no se incorporaron a la vulgata intelectual de la época” (*El oficio* 172). Publicado en la postcrisis del 2001, pero también en el auge de una coyuntura política que hizo del memorialismo una política discursiva de Estado, la novela de Pauls se vuelve el foco de indignación de un grupo de lectores que ven en su indiferencia historicista una tomada de pelo (Drucaroff, *Los prisioneros* 71-72; Rivera en Ariza, *El abandono* 73).

el largo soliloquio de un enamorado. Un enamorado según Barthes, es decir: alguien que ama pero está *solo*, sin el objeto de su amor, y puede por lo tanto abandonarse al ejercicio híbrido, mitad mental, mitad verbal, de ‘maquinar’ sobre la relación que lo ata al objeto de amor. (Pauls, “Un enamorado” 72)

Atar, sujetar. En efecto, *Fragmentos* es ante todo una reflexión teórica sobre la voz excretada de un sujetado: el sujeto amoroso barthesiano no es una persona corriente, es un *sujeto*, alguien que se aparta del modo ordinario de ser en el mundo por un saber que lo distingue y que lo aprehende. Y es esta sujeción patológica ante el objeto amado la condición que mejor define a Sofía, una categoría que comparte con grandes vasallos de la literatura, como Adèle Hugo, quién cruza el atlántico en busca del Teniente Pinson (Truffaut, *L’Histoire d’Adèle*); como Humbert Humbert, que no conoce otra realidad que aquella a la cual queda prendado luego de ver a Lolita tomar sol en el jardín (Nabokov, *Lolita*); como el pobre Señor Swann, que pasa días infelices –verdaderos tormentos de amor– por culpa de la frivolidad de Odette (Proust, *Por el camino de Swann*); como el agónico Werther, que se suicida por no poder poseer a Carlota (Goethe, *Werther*). El amor en *El pasado* no se centra en el éxtasis del encuentro (concepción romántica: el amor en tanto historia se detiene en el destello inicial), tampoco se resuelve como un mero acuerdo legal (concepción comercial y jurídica: el amor, devenido matrimonio, se asegura contra todo riesgo), ni se propone como una ilusión (concepción escéptica: “Entiendo por ello la concepción que enuncia que el amor no es más que el semblante ornamental por donde pasa lo real del sexo. O que deseo y celo sexual son en el fondo el amor”, formula Alain Badiou en “¿Qué es el amor?” [244]). El amor en *El pasado* es, ante todo, una religión. La figura central, la que se persigue y que contamina todo el soliloquio de Sofía, es la figura de la *Unión total*: “Sueño de la unión total: todo el mundo dice que ese sueño es imposible y sin embargo insiste. No renuncio a él: *Ya no soy yo sin ti*” (*Fragmentos* 282). Entre Sofía y Rímini el *todo* está en el *dos*, es decir, en la condición andrógina del amor.

En segundo lugar, las confesiones de *La vida descalzo* obedecen a las directrices del *biografema*, la noción novelesca que Barthes construye para ensamblar literatura y vida. “Si yo fuera escritor –confiesa Barthes en su célebre pasaje de 1971, hoy vuelto definición– cómo me gustaría que mi vida se redujese, gracias a un biógrafo amistoso y sin prejuicios, a unos detalles, a unos gustos, a algunas inflexiones: podríamos decir “biografemas”, cuya

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

Por último, *Trance* es el libro donde vienen a desembarcar, revitalizadas, las palabras recién apuntadas: vida, lectura, infancia y, por supuesto, Barthes. Luego de su derrotero por *La vida descalzo*, estas palabras-problema son retomadas aquí con un propósito ensayístico específico: reanudar lo hecho en 2006 –un trabajo de indagación sobre el espacio conceptual de la playa–, ahora con la noción de *lectura*. De esto se trata, tal y como reza su subtítulo, este libro: de la elaboración, en el sentido más artesanal del término, de un glosario; uno que, compuesto a imagen y semejanza del *Roland Barthes por Roland Barthes*, acopia un personalísimo léxico –ético, teórico y autobiográfico– alrededor del acto de leer. Escrito por encargo para la colección *Lectores* de la editorial Ampersand (colección que, a diferencia de *In situ*, propone a todos sus autores un único objeto de estudio: la lectura), *Trance* afirma lo que hoy se lee como una persistente política de escritura en torno

a lo autobiográfico. Pues, una vez más, frente al dilema de “cómo hacer pasar la vida a través de las palabras” (Giordano 31), Pauls opta por seguir un camino teórico ya transitado: el del biografema. Además del uso de la tercera persona para referirse a sí mismo, o la adopción de una escritura fragmentaria ajustada al género *entrada* (en concreto: son treinta y nueve los apartados que ordenan alfabéticamente a *Trance*), lo más barthesiano de este ensayo es, en efecto, la serie de pasajes narrativos en los que la vida de Pauls se antologiza sin caer en la cronología (por más que se documenten fechas y años), o en las series temáticas (por más que un relato secreto, como veremos a continuación, sostenga a todos estos episodios dispersos). Si el *Roland Barthes por Roland Barthes* sobrevuela fantasmáticamente a *Trance* es porque, dicho de otro modo, el héroe que lo protagoniza es un lector, y como tal, *se lee a sí mismo* –retrospectiva y estetizadamente– por intermedio de momentos puntuales; acontecimientos debidamente seleccionados a los fines de plasmar el propósito mayor del libro: hacer cuajar el niño bibliófilo novelado con el adulto que escribe (Rodríguez Montiel “Alan Pauls”).

## El Barthes anacrónico

Son ocho, para ser concretos, los textos que componen el Barthes *para-textual* de Pauls. Paratextual, decimos, en tanto que el Barthes de Pauls es siempre uno breve, introductorio, pensado como paratexto para preludear otro texto mayor.<sup>2</sup> No hay libro barthesiano extenso en el sentido en que sí

<sup>2</sup> Enumerémoslos: en 1980, en el primer número de *Lecturas Críticas*, Pauls reseña *Prétexte: Roland Barthes* (10/18, 1978), libro que resulta del coloquio celebrado en honor al autor, en junio de 1977 en Cérésy-la Salle. En 1996, en su antología *Cómo se escribe un diario íntimo* (El Ateneo), escribe una introducción a “Noches de París”, diario póstumo incluido en *Incidentes* (Anagrama, 1980). En 2002, para el suplemento *Radar de Página/12*, escribe una reseña de *Fragmentos de un discurso amoroso* llamada “Primer amor” (dicho texto luego sería recogido con otro título, “Un enamorado que habla”, en *Temas lentos*, su antología de artículos de 2012). En 2003 escribe el prefacio de *Cómo vivir juntos* (Siglo XXI), sin duda el texto más importante –como desarrollaremos arriba– de todo este corpus. En 2003, siguiendo, recicla parte de este prefacio y lo publica en su columna de *Página/12*, con el título “La necesidad o el deseo”. En 2005 hace algo similar con su columna “La utopía secreta” (*Página/12*). En 2017 prologa –y traduce– *Roland Barthes por Roland Barthes* para Eterna Cadencia. Y en 2018, por último, escribe una entrada para su ensayo-glosario *Trance*, titulada “Barthes/Borges”.

lo hay de Puig o de Borges, sus otros dos autores vedette.<sup>3</sup> Esto marca, antes que nada, la naturaleza del comentario paulsiano: al tener poco margen para desplegar un desarrollo crítico, su comentario siempre está delineado por la abstracción –por la condensación ocurrente, al igual que uno de sus maestros confesos: Ricardo Piglia– y no por el detenimiento miope. Ya en la primera de sus reseñas, “Las buenas maneras de la crítica” (1980), se encuentra un buen ejemplo de este proceder por pequeñas iluminaciones. Allí, en un pasaje precoz tanto por el momento en el que lo escribe (Pauls tiene solo 21 años), como por el grado de lucidez con el que esgrime la hipótesis que luego se encargará de desglosar y expandir en los años siguientes (la posición deliberadamente anacrónica –de pura atopía y desmarque– que Barthes, en tanto intelectual, construye frente a sus contemporáneos; en este caso, en el marco del coloquio del Cérisy, ante Antoine Compagnon, Jaques Alain Miller y Alain Robbe-Grillet, entre otros), discurre:

Protagonista-pretexto de este coloquio en el que se da cita toda la modernidad, Barthes se configura, paradójicamente, como *clásico*. Es clásica su lectura del fenómeno teatral [...]; son clásicos sus gustos literarios (Michelet, Goethe, Balzac) y los textos que tomó por objeto; es clásico, finalmente, en el intento de escapar de lo que denomina ‘el combate de los lenguajes’, o el poder de *ventosa* que caracteriza a uno y otro discurso contemporáneo. *No quedar atrapado*: tal es la consigna que habría que colocar a la cabeza de la obra barthesiana”. (“Las buenas maneras” 77)

Sin perder de vista este fragmento, el segundo factor de este Barthes sumario o preliminar es su carácter narrativo: el Barthes leído por Pauls es siempre el último Barthes, el más *ficcional*, el que va de 1974 a 1980 y que incluye al *Roland Barthes por Roland Barthes*, los *Fragmentos*, “Noches de París” y *Cómo vivir juntos*. Leídas de corrido, estas intervenciones componen un relato. Uno que, comenzando en el párrafo antes citado y alcanzando su mejor versión en las diez páginas que introducen el *Cómo vivir juntos*, describe cómo Barthes, en tanto teórico, abandona su “voluntad atópica” de querer desmarcarse de todo sistema o dogma que pretende hacerse pasar por natural, para abrazar la empresa de “fabular un lugar posible” (Pauls “Prefacio”

<sup>3</sup> La razón de esta circunstancia se la atribuimos a una falta de invitación y/o propuesta editorial específica. Pues un punto en común de sus ensayos de largo aliento (por no mencionar el sinnúmero de prólogos, traducciones y artículos) es que todos han sido escritos por encargo.

15-16). El pasaje de la atopía a la utopía: de la elucubración de un pensamiento arbitrado por el distanciamiento, la descolocación y el retraimiento (léase aquí, como ejemplo, sus categorías de lo *neutro*, la *escritura blanca*, lo *escribible*, el *grado cero*), a uno conducido por el deseo de imaginar un espacio habitable.<sup>4</sup> Uno que, además de encontrar su modelo ideal en el aislamiento del sanatorio, el falansterio socialista de Fourier, la comunidad cristiana del Monte Athos y la intimidad pedagógica del seminario, halla su grado máximo de utopismo en el territorio que provee la ficción. Tal es, en último término, el movimiento sostenido que Pauls, a lo largo de sus cuarenta años como crítico, narra en sus ensayos: la migración del Barthes teórico al Barthes escritor, el devenir novelesco, en otras palabras, de su pensamiento teórico.

Ahora bien, para dar con su “pequeño tesoro utópico”, Barthes, dice Pauls, “no tiene otro remedio que excluirse de la moda” (Pauls “Prefacio” 18). Imposibilitado de forjar su mundo feliz en la arena del presente, Barthes impulsa, no sin cierto halo de nostalgia, una serie de vueltas hacia el pasado. Mencionemos algunos retornos: en plena agitación política por el mayo francés, Barthes, “como una señorita burguesa del siglo XIX”, toca el piano, pinta acuarelas (*Roland Barthes* 77), viaja a un intempestivo Japón para impregnarse de sus signos (*El imperio de los signos*). Vuelve al autor, a su subjetividad e intimismo, cuando la época incentiva a enmudecerlo en pos de perseguir las huellas de lo simbólico. Se pone sentimental y habla del amor volviendo a Goethe, Platón y Nietzsche, cuando el calor de la coyuntura setentista “llama a liberar y hacer proliferar las sexualidades” (*Fragmentos*) (Pauls, “Prólogo” 16). Abraza la imagen y lo imaginario cuando el reino del significante se impone en la agenda teórica posestructuralista (*La cámara*

<sup>4</sup> Descripta ocurrentemente por Pauls de diferentes maneras (“histeria astuta”; “operación de sustracción”; “abstinencia”, “flirteo”, “deriva transversal”, etc.), la noción de *atopía* sería explícitamente definida por Barthes en dos oportunidades. En su *Roland Barthes por Roland Barthes* afirma: “Fichado: estoy fichado, asignado a un lugar (intelectual), a una residencia de casta (sí no de clase). Contra eso hay una sola doctrina interior: la de la atopía (del habitáculo a la deriva). La atopía es superior a la utopía (la utopía es reactiva, táctica, literaria, procede del sentido y lo hace funcionar)” (73). Dos años más tarde, en *Fragmentos* sostiene: “El ser amado es reconocido por el sujeto amoroso como ‘átopos’ (calificación dada a Sócrates por sus interlocutores), es decir, como inclasificable, de una originalidad incesantemente imprevisible (...) Es átopos el otro al que amo y que me fascina. No puedo clasificarlo puesto que es precisamente el Único, la Imagen singular que ha venido milagrosamente a responder a la especificidad de mi deseo. Es la figura de mi verdad; no puede ser tomado a partir de ningún estereotipo (que es la verdad de los otros)” (51).



*lúcida*). Lee Chateaubriand en lugar de ponerse a tono con alguna de las lecturas obligatorias de la actualidad editorial: “En la cama, avanzada la noche (...) cierro esos libros y vuelvo con alivio a las *Mémoires d’outre-tombe*, el libro verdadero. Siempre esta misma idea: ¿y si los Modernos se hubieran equivocado? ¿Y si no tuvieran talento?” (“Noches de París” 94). Será precisamente en uno de estos viajes pretéritos –su vuelta al siglo X para exhumar ciertas tradiciones antiguas del cristianismo– cuando la palabra contemporaneidad aparezca para poner en escena “una fantasía de concomitancia”, esto es, la convivencia sobre una misma superficie (la escritura) de dos o más temporalidades –literarias, teóricas– separadas cronológicamente (Barthes *Cómo vivir juntos* 48). En efecto, en *Cómo vivir juntos*, seminario que Agamben retoma en su reflexión acerca del término, Barthes se interroga por los autores con los que su pensamiento –y en especial los vinculantes al seminario (Marx, Freud, Nietzsche, Mallarmé)– entra en conversación (“¿De quién soy contemporáneo? ¿Con quién estoy viviendo?”), y advierte que no es en el “juego cronológico” donde puede hallar una respuesta satisfactoria, sino en el orden “insospechado” de lo intempestivo (48). De esta manera, si para Agamben el problema de la contemporaneidad es una cuestión de posición,<sup>5</sup> para Barthes es un asunto de contigüidad y correspondencia: aquí el anacronismo, antes que como un desvío fértil para conectar con el presente, se concibe como una fuerza que posibilita una relación *fantasmática*, de montaje con el propio tiempo. En este punto, a propósito del anacronismo barthesiano, Pauls es contundente:

Como en Proust, como en Walter Benjamin, la Historia en Barthes se hace visible en una inflexión casi kitsch: el anacronismo [...] Barthes no es ni moderno ni regresivo, no es de vanguardia ni es reaccionario: es anacrónico. No cree en la preservación ni en el

<sup>5</sup> El anacronismo se alza para Agamben como una vivencia desfasada, *inactual*, en el centro del tiempo histórico que permite forjar una relación esencial, “verdadera”, entre el hombre y su tiempo (8). Para Agamben, en el texto quizás más célebre y/o citado de esta reformulación afirmativa, el problema de la contemporaneidad es una cuestión de posición: por situarse no en el fulgor de la actualidad ni en la nostalgia del pasado sino en el “umbral inasible entre un ‘no todavía’ y un ‘ya no’”, el anacronismo brinda la distancia *necesaria* para poder relacionarse fecundamente con su tiempo, sin cegarse con las “luces” del presente, ni quedarse detenido contemplando los fósiles de lo ya muerto (25). Reza el célebre pasaje: “Pertenece verdaderamente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con él ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, inactual; pero, justamente por esta razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz, más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo” (21).

progreso; cree en la fricción, la desgarradura fugaz, el efecto de impureza histórica que el anacronismo produce cuando entremezcla las fibras de dos tiempos heterogéneos [...] Verdadero arte del contratiempo, el anacronismo barthesiano hermana de una extraña manera a Nietzsche con Brecht: introduce lo viejo en lo nuevo según una lógica en espiral, enemiga de sucesiones, relevos, progresos, haciéndolo volver, paradójicamente, en una posición original, y al mismo tiempo corta el tejido homogéneo del presente con una intrusión transtemporal inesperada, inyectándole la dosis de discontinuidad necesaria para impedir que prenda, cuaje, se imponga como puro presente”. (“Prefacio” 20)

*El anacronismo como un arte del contratiempo.* Será a través de la expropiación de este principio barthesiano que Pauls, en tanto lector y escritor, hará un uso afirmativo del anacronismo al interior de su producción crítica y literaria (Rodríguez Montiel “La literatura”). Un principio que, de tanto ponerlo en uso, devendrá política: para Pauls, leer y escribir, antes que ser dos prácticas solidarias con el propio tiempo, se constituyen como dos ejercicios de invención de contemporaneidad. En efecto, además de ser un arma inmejorable para leer, una política literaria óptima para escribir, un dispositivo inigualable para dismantelar sentidos, desarticular tradiciones, descomponer mundos, el anacronismo le sirve a Pauls para inventar su propia contemporaneidad; como Borges al pervertir su fecha de nacimiento, 1899 por 1900 (“el escritor más persistentemente contemporáneo que tuvo la cultura argentina del siglo XX”), como Puig al escribir *El beso* (“Puig supo que había que inventarla [a la contemporaneidad], y *El beso de la mujer araña* no es otra cosa que el relato de esa invención”), y, desde luego, como Barthes, quien en los últimos años de su vida, como vimos, pone en el centro de su seminario “el problema de la contemporaneidad; es decir: el problema de cómo vivir juntos *en el tiempo*” (Pauls, *El factor* 24; “Inventar” 16; “Prefacio” 5). Si Pauls cree en el anacronismo es porque justamente es este régimen temporal y no otro el que le permite, en el presente, ser contemporáneo de sus maestros, de aquellos que le han enseñado no solo a fabular una vida de lector sino, en un más acá de la adultez, a ser un escritor. Vivir, en el sentido más barthesiano del término, *junto* a ellos en el tiempo: tal es el deseo que Pauls subrepticamente materializa en la imaginación razonada de su pensamiento.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014 [2008]. 17-29.
- Ariza, Julio. *El abandono: abismo amoroso y crisis social en la reciente literatura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2018.
- Badiou, Alain. “¿Qué es el amor? Condiciones”. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. 241-259.
- Barthes, Roland. *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- . *El imperio de los signos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007 [1970].
- . *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 2009 [1980].
- . “Prefacio”. *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010 [1971]. 3-10.
- . *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018 [1975].
- . *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015 [1977].
- . “Noches de París”. *Incidentes*. Buenos Aires: La marca editora, 2016 [1987]. 57-92.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
- Marty, Éric. *Roland Barthes, el oficio de escribir*. Buenos Aires: Manantial, 2007.
- Pauls, Alan. “Las buenas maneras de la crítica”. *Lecturas críticas*. 1 (1980): 75-78.
- . “Inventar la contemporaneidad”. *Manuel Puig. El beso de la mujer araña*. Ed. crítica a cargo de José Amícola y Jorge Panesi. España: Sudamericana, 2002. 15-17.
- . “Prefacio a la edición en español”. *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. 11-21.
- . *El pasado*. Buenos Aires: Anagrama, 2003.
- . *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004 [2000].
- . *La vida descalzo*. Buenos Aires: Emecé, 2006.
- . “Un enamorado que habla”. *Temas lentos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2012. 70-76.
- . *Trance*. Buenos Aires: Ampersand, 2018.
- . “Prólogo”. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018. 7-17.
- Rodríguez Montiel, Emiliano. “La literatura como *jet lag*. Anacronismo y contemporaneidad en Alan Pauls”. *CELEHIS*. 35 (2018): 179-193.
- . “Alan Pauls: vida de lector”. *Caracol*. 22 (2021): 388-406.