



Emiliano Rodríguez Montiel

Universidad Nacional de Rosario
rodriguezmontiel.e@hotmail.com

Anacronismo de la Historia. Alan Pauls y sus *Historias* del llanto, del pelo y del dinero

Anachronism of History. Alan Pauls and his *Stories* of Crying, Hair and Money

Resumen

Este trabajo se propone explorar y analizar el conjunto de decisiones teóricas y formales que Alan Pauls toma para abordar el problema de los '70 argentinos en su trilogía política: *Historia del llanto*, *Historia del pelo* e *Historia del dinero*. La hipótesis que conduce las formulaciones del mismo —y que se desprende de la pregunta en torno a la significación de abordar este problema dentro de un contexto contemporáneo signado por políticas narrativas contrapuestas en torno al horror— sostiene que, a contrapelo de toda política memorialista y denunciante, las *Historias* componen un modo acercamiento anacrónico al pasado reciente. Uno que, enseñando la fuerza inactual de la generación ausente, consiste en hacer memoria con el tiempo sin tiempo de la literatura.

Palabras claves

Anacronismo, Generación Sándwich, Políticas de la memoria, Literatura Argentina Contemporánea.

Abstract

This paper aims to explore and analyze the set of theoretical and formal decisions that Alan Pauls takes to address the problem of the 70 Argentines in his political trilogy: *Historia del llanto*, *Historia del pelo* and *Historia del dinero*. My hypothesis, which arises from the question of the importance of addressing this issue in a context marked by different memorialist narrative policies, is that Pauls' stories make up an anachronistic way of approaching the

recent past. An anti-memorialist and anti-denuncialist way that shows the strength of the absent generation. What is involved, with this, is remembering with literature.

Keywords

Anachronism, Sandwich Generation, Politics of Memory, Contemporary Argentine Literature.

Introducción: la elección fundamental

Según lo declarado en la tercera página de *Cuentos de hoy mismo* (1983), una escena de lectura inaugura la literatura de Alan Pauls: Borges, el escritor que le enseña a leer, que le proporciona los rudimentos necesarios para profesar una vida de lector argentino –si por “argentino” entendemos menos el epítome de lo propio que una posición extemporánea y apátrida–, es ahora quien lo lee a él. Un encuentro entre maestro y discípulo en donde el primero, en calidad de jurado, selecciona “especialmente para su publicación” el cuento del segundo, una narración de treinta y tres páginas llamada “Amor de apariencia” (Pauls, *Cuentos* 3).¹ Es cierto, ahora bien, que ni el dictamen de uno ni la mirada retrospectiva del otro contribuyen a sostener, con la fiabilidad documental que querríamos, este episodio liminar: Borges, antes de inclinarse por el relato paulsiano para el primer premio, vota por “Iniciación al miedo” de Ángel Bonomini; y Pauls, antes que describir su cuento como borgeano, lo define como “muy onettiano” (Erlan). Y sin embargo, en lo que respecta al marco interpretativo de esta lectura, a las relaciones singulares que posibilita su imaginación razonada, un encuentro entrambos se divisa materializado en el interior del texto. “Amor de apariencia” posee, en efecto, una simiente borgeana y si hemos decidido comenzar la presente argumentación subrayándola es porque es justamente allí, en lo que tiene de borgeano este cuento, en donde podemos entrever el debut del problema central que estructura esta poética: el tiempo.

¹ *Cuentos de hoy mismo* (1983) es una antología de cuentos fruto del Primer Concurso de Cuento Argentino Círculo de Lectores 1982. El jurado, además de Borges, estuvo integrado por: Josefina Delgado, José Donoso, Jorge Lafforgue y Enrique Pezzoni.

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

En efecto, el papel de víctima del tiempo es, sin duda, uno de los papeles que con más regularidad aparece en las ficciones de Pauls: hay un *aquí y ahora* que resulta esquivo, que no se deja aprehender a tiempo, ocasionando el infortunio de aquellos que intentan sintonizarlo. Una falta de puntualidad con respecto al propio presente cuya causa, empero, no debe localizarse únicamente en la ignorancia de los personajes –que la hay y mucha en el pornógrafo de *El pudor*, en Rímini de *El pasado*, en el escritor de *Wasabi* y en el niño de *Historia del llanto*–, sino, junto con ello, en la procrastinación que cultivan como hábito. Hay una elección consciente, dicho de otro modo, de retrasar el tiempo para que éste no llegue a la hora convenida por lo actual. Una política de vida, deseosa de emular el tiempo sin tiempo de la literatura. De allí que la historia que narra “Amor de apariencia”, la historia de un robo hormiga, sea la primera de una larga serie gestionada por la siguiente fórmula: un delito o agresión se perpetra alrededor del héroe, y éste, luego de enterarse tardíamente del hecho, reacciona como un lector de ficción. Esto es: en vez de defenderse, denunciar el agravio o pergeñar una venganza –respuestas reflejas o esperables de alguien inscripto en el verosímil realista– sencillamente se

deja hacer por estar demasiado ocupado tratando de descifrar los pormenores de lo ocurrido. “Hay un tipo que me roba. Me afana. Dos veces por semana; ahora día por medio. Y siempre lo mismo. Lo curioso es que dejo que las cosas sigan así. No le digo nada. Es más: durante el día no hago otra cosa que pensar en el momento de descubrir qué se ha llevado esta vez” (“Amor” 199).

Eludiendo la máxima del policial negro (“la supremacía de la acción”), y abrazando con –demasiada– fuerza la facultad esencial del policial clásico (“la omnipotencia del pensamiento”) (Piglia 60), el héroe paulsiano opta por renunciar a la experiencia, a su épica y a su eficacia, para entregarse de lleno al momento deductivo. Uno que, de tanto trajinarse, se vuelve inservible por intempestivo: Garber, el librero local víctima del robo, discurre, reúne pistas, conjetura móviles y descubre al único responsable, sí, pero cuando ya es demasiado tarde, cuando esa verdad hartamente discutida sólo sirve para satisfacer la imaginación intelectual. La meditación dilatoria produce, de este modo, una temporalidad que resulta estéril para enfrentar las urgencias del presente pero fructífera, en simultáneo, para la reflexión y la fabulación. Un tiempo, en rigor, que adscribe a las leyes no de la actualidad, sino a las de la ficción (Rancière). Esto explica por qué sus personajes, antes que adoptar alguna de las identidades tradicionales del género (investigadores privados, policías corruptos, delincuentes consagrados a la doble vida, etc.)–, formen parte de otro folclore, uno menos adrenalínico y más cerebral: la literatura. La idiosincrasia del discurso literario contamina, en efecto, todo el relato. “Amor de apariencia” es un cuento metaliterario en donde sus personajes, un librero obsesivo y un escritor sarcástico, hablan de literatura (“Amor” 220), tienen conciencia de ella (214), la leen y la escriben (230), explican el robo según su saber y su lógica (219), convierten los hechos reales en hechos ficcionales (230). Una serie de indicios que dejan en claro que quien está detrás de todo esto es alguien *léido*, es decir, “alguien que ha leído mucho”, un bibliófilo, un enfermo de los libros (Pauls, *Trance* 55). ¿No es esto, acaso, lo primero que subraya Josefina Delgado al presentarlo en la antología (“la madurez de su relato desmiente el valor que a menudo se confiere a los datos cronológicos”) (Delgado 8); y no es esto, acaso, lo



que luego se encargará de refrendar, salvando las modulaciones de cada caso, la crítica especializada?²

La naturaleza metaliteraria del cuento exterioriza, en suma, el carácter ilustrado de su autor, “una insolente reivindicación de lo enciclopédico” –la expresión es de Julio Premat (20)– que manifiesta la temprana adhesión de Pauls al régimen temporal cuyo máximo exponente nacional no es otro que su maestro y jurado: Borges. “La concepción borgeana [del tiempo] –afirma Premat– le atribuye cierta superioridad a la lectura sobre la escritura”: es un tipo de relación temporal en donde “el escritor no se sitúa en la novedad (en lo que va a escribir) sino en la variación de lo leído (en lo ya escrito)” (25). Y sigue: “esta posición ante la historia [...] no es la del historiador ni se piensa desde la posterioridad, sino que es la del que despliega y convoca en un mismo instante a todos los pasados en su mesa de trabajo” (25). Así pues, sin perder de vista esta preferencia borgeana –la primacía de lo leído por sobre lo venidero de la escritura–, podemos afirmar que Pauls, al optar por que su primer cuento esté “frecuentado por cierta literatura” (Onetti, Cortázar, el policial de enigma), hace ostensible un deseo: que su narrativa se componga de la misma concepción temporal que cimienta muchas de las ficciones y ensayos de Borges (Pauls, “Amor” 220, 222). Puesto que así, privilegiando el paso en retirada antes que el salto hacia adelante, su narrativa alcanza la distancia necesaria para poder relacionarse fecundamente con su tiempo, sin quedar encandilado con las “luces” del presente (Agamben 18). En otras palabras: al inocular de clima literario “esta historia de robos y confabulaciones” (Pauls, “Amor” 222), lo que Pauls pone de manifiesto es su voluntad de que la creación

² Son ejemplares al respecto: María Teresa Gramuglio (“[Pauls] es alguien que se pasea con la facilidad de un gato por varias literaturas”), Beatriz Sarlo (“el narrador de *El pasado* posee un extenso repertorio de saberes, teorías, hipótesis, ocurrencias, y no duda en exponerlos. [Allí] se encuentran los *abstracts* de múltiples proyectos ensayísticos”), Alberto Giordano (“Pauls es quizá el escritor más dotado de su generación, dueño de una prosa elegante que refleja la fuerza de una inteligencia superior”), Nora Avaro (“La frase larga de Pauls revela en su límite cierta cualidad sabihonda [...]: Pauls sabe siempre bien de qué habla y hasta dónde se puede llegar con su habla”), y Hernán Vanoli (“Alan piensa mientras escribe y leerlo puede ser una experiencia sensible del pensamiento”) (Gramuglio, “Genealogía” 8; Sarlo “La extensión” 446; Giordano, *El giro* 31; Avaro 78; Vanoli 13).

que tiene entre manos porte el carácter disruptivo que pregona el tiempo borgeano; ese que hoy, casi cuarenta años después, luego de una actividad literaria más bien prolífica (ocho novelas, seis cuentos y seguimos contando), reconocemos como constitutiva de la narrativa de Pauls: el anacronismo (Rodríguez Montiel).

Definimos el concepto de *anacronismo* según su carácter “reactivo” (Didi-Huberman), “literario” (Rancière) y “contemporáneo” (Agamben; Barthes, *Cómo vivir juntos*). “Reactivo”, en primer término, por su doble propiedad de reacción y transformación: de raigambre benjaminiana, el anacronismo se constituye en la consideración de Didi-Huberman tanto como una práctica de resistencia al régimen positivista de la modernidad como una fuerza de mutación epistemológica capaz de posibilitar un nuevo modelo y uso del tiempo en el campo de las artes y la literatura. “Literario”, en segundo término, por definir, antes que los deberes del historiador, los derechos y el estatuto de la ficción. En “Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien”, Rancière define al anacronismo como un procedimiento –una *tekhne*– que participa activamente del proceso creativo. “Contemporáneo”, en último término, por la paradójal experiencia intempestiva que instaaura con el presente: la noción se alza aquí como una vivencia desfasada, *inactual*, en el centro del tiempo histórico que permite, por un lado, forjar una relación esencial, “verdadera”, entre el hombre y su tiempo (Agamben 18); y por otro, 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* 48).

Elegir el anacronismo entre los demás regímenes temporales disponibles será la primera decisión de Pauls como escritor, la primera y la más importante: frente a nociones como “progreso”, “epigonismo”, “historia literaria”, “cortoplacismo”, “tiempo lineal”, “actualidad”, “novedad” y “espíritu de su tiempo” –términos todos que comulgan con la concepción moderna del tiempo (Kosseleck 306)–, Pauls contrapondrá su creencia en el anacronismo, en la desnacionalización de estilos que propone, en las insospechadas relaciones que estimula, en el reuso de materiales pretéritos que posibilita. Una decisión, empero,



que no logra comprenderse del todo si se la traduce únicamente como desmarque del tiempo moderno. En un contexto en donde dicho régimen temporal, desde 1980 hacia acá, se encuentra en crisis, otras inflexiones temporales además de la anacrónica participan de este distanciamiento en el complejo escenario de la contemporaneidad estética nacional. La determinación de estas narrativas por el anacronismo –entendida aquí como una elección por la diseminación cronológica, la reutilización de materiales en desuso, la mediatez histórica– se sitúa, en otras palabras, dentro de una coyuntura narrativa local compuesta por diferentes versiones del presente: una preocupada por la conservación, restitución y celebración del pasado (Huyssen), otra supeditada a las coordenadas de lo inmediato (Hartog), y otra que imagina en clave postapocalíptica un presente después de la catástrofe (Berger).³ Pretéritos presentes, presentes presentistas, presentes después del final: tal es el contexto estético-temporal con el cual la modulación anacrónica adoptada por Pauls antagoniza; y tal es, precisamente, en el seno de este mapa crítico que materializa un uso *afirmativo* del anacronismo, donde podemos discriminar tres zonas generales para explorar y analizar la literatura de Pauls: anacronismo de la Tradición, anacronismo de la Ficción y anacronismo de la Historia.

Tres dimensiones que dan testimonio, en concreto, de cuán productivo resulta si a esta categoría, en vez de considerarla un pecado historiográfico (concepción positivista), se la define según las teorizaciones de Didi-Huberman, Rancière, Agamben y Barthes, esto es: conforme a su potencia reactiva (lo anacrónico como un modo de entorpecer la marcha continuista de la tradición), su

³ La primera línea se caracteriza por el auge de la novela histórica, la proliferación de narraciones no ficcionales (testimonios, memorias, autobiografías, etc.) y un conjunto de políticas narrativas contrapuestas en torno al horror del pasado reciente (Dalmaroni; Sarlo, *Tiempo pasado*; entre otros). La segunda línea se identifica por las escrituras que Sarlo leyó como etnográficas, preocupadas por documentar los temas del presente (Sarlo, “Sujetos y tecnologías”; “¿Pornografía o fashion?”), y que Ludmer en *Aquí América Latina* postuló como literaturas posautónomas, encargadas de fabricar el presente –global, televisivo, indiferenciado– del mundo actual (Ludmer). La tercera, por último, se centra, antes que en el fin (del mundo, de la literatura, del tiempo), en qué es lo que ocurre después de ese final catastrófico (bélica, medioambiental, nuclear) (Catalin).

potencia literaria (el anacronismo como un modo formal –una *tekhne*– de alterar la disposición cronológica de lo narrado), y su potencia contemporánea (lo anacrónico como una posición estética desde la cual intervenir en el presente). Se trata de una tipología que nos permite organizar la novelística de Pauls en tres series específicas: la serie extranjerizante (*El pudor del pornógrafo*, 1984; *El coloquio*, 1990), la serie atópica (*Wasabi*, 1994; *El pasado*, 2003; “Noche de Opwijk”, 2013), y la serie política (*Historia del llanto*, 2007; *Historia del pelo*, 2010; *Historia del dinero*, 2013).

Este trabajo se ocupa de interrogantes vinculados a esta última serie: se propone explorar y analizar no cómo la narrativa paulsiana irrumpe en la tradición nacional según un estilo –un acento– desembarazado de la inmediatez y la uniformidad que proyecta la idea de “escritor argentino” (Anacronismo de la Tradición); tampoco cómo compone, gracias a tres figuras propias del régimen temporal del anacronismo (la epifanía, la narcolepsia y *jet lag*), un universo narrativo exento de los preceptos de la cronología (Anacronismo de la Ficción), sino, subrayemos, *cómo se acerca al pasado reciente sin exhumar, denunciar y celebrar la memoria histórica* (Anacronismo de la Historia). Con “Anacronismo de la Historia”, anticipemos, no aludimos a la vuelta al siglo XIX que cultiva la novela histórica.⁴ Si bien es cierto que, tal y como observa Josefina Ludmer (48), las ficciones históricas nacionales, al celebrar una vuelta al universo decimonónico, motivan un anacronismo en la lectura por ser, ante todo, construcciones ambientadas en el pasado; lo que intentamos enfatizar es otro movimiento. Uno que tampoco es el uso anacrónico que ciertas experimentaciones recientes hacen del siglo XIX, tanto el literario como el historiográfico.⁵ No se trata aquí de volver al

⁴ Además de *Los cautivos* de Martín Kohan y *Don José* de José García Hamilton, ambos del 2000, podrían sumársele a este grupo, entre muchos otros: *El placer de la cautiva* (2000) de Leopoldo Brizuela, *Conspiración contra Guëmes. Una novela de bandidos, patriotas y traidores* (2002) de Elsa Drucaroff; *El sueño del señor juez* (2008) de Carlos Gamerro.

⁵ Sin movernos del panorama temporal que la narrativa argentina contemporánea labra desde su interior, se constata un conjunto de textos que concibe al siglo XIX –con sus tópicos, problemas y textos fundantes– como un espacio para la más fructífera intervención (en el sentido más artístico y performático de la palabra). Desde luego, antes que alumbrar una operación inédita, intentamos enfatizar la vigencia de una larga y próspera tradición. Pues, desde las reescrituras borgeanas,

período decimonónico sino, más bien, de ir a contrapelo –*a contratiempo*– del giro memorialista que se consolida en los años ‘80 y ‘90 en el terreno de la literatura argentina.

1. La generación ausente

En el libro de *Historia del llanto* pueden encontrarse tres pistas para formular una respuesta. Tres señuelos disimulados en la falta de pudor de sus paratextos que presagian no tanto los pormenores de su trama sino, ante todo, el conjunto de decisiones teóricas y formales que Pauls toma para abordar el problema de los ‘70 argentinos. Tanto el título, subtítulo e imagen de tapa enseñan, en efecto, los engranajes de un procedimiento en torno al cual la crítica no tardaría en formalizar una lectura común.⁶ Una concordancia interpretativa cuya premisa

pasando por el ciclo pampeano de Aira, el imaginario de la llanura saeriana y las incursiones historiográficas de Martín Kohan (por mencionar someramente un periplo hartamente conocido), el siglo XIX ha sido regularmente revisitado, extrañado, pervertido y hasta inventado por la ficción (léase aquí, entre otros, los textos cuentos de Borges, “El fin” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, ambos de 1944; de Aira: *Ema, la cautiva*, 1981; “El vestido rosa”, 1984; *La liebre*, 1991, entre otros; de Saer: *La ocasión*, 1988; *Las nubes*, 1997; y de Kohan: *El informe*, 1997; *Los cautivos*, 2000). Estamos pensando, por ejemplo, en *1810. La Revolución de Mayo vivida por los negros* (2008) de Washington Cucurto, novela que se mofa del auge de la novela histórica confeccionando un revisionismo atolondrado de los hechos de 1810 (por utilizar un término muy cucurtiano); en el cuento “el amor” (2015) de Martín Kohan, texto que reescribe en clave homoerótica la relación entre Fierro y Cruz; en el libro del paraguayo-argentino Oscar Fariña, *El guacho Martín Fierro* (2011), poema ilustrado que traduce en lengua tumbera, valiéndose de un glosario que se adjunta al final del libro, la primera parte del clásico de Hernández. Otro caso a considerar es el *Echeverría* (2016) de Martín Caparrós, novela que biografía la vida del escritor romántico intercalando entre cada capítulo breves acotaciones emitidas desde el presente de la escritura. También pensamos, desde luego, en la experimentación de Katchadjian con el poema de Hernández y, sobre todo, la reciente novela de Gabriela Cabezón Cámara. *Las aventuras de la China Iron* (2017) explora con ojos del XXI ciertas identidades (sexuales, genéricas y étnicas) inconcebibles para el imaginario patriarcal del XIX. Se trata de un corpus sumamente heterogéneo y abierto, que exhibe a las claras que el anacronismo, además de enloquecer la línea recta de la tradición local, además de descomponer internamente los relojes pretéritos, presentistas y futuristas de la ficción, se da el lujo, favorecido por la soberanía que ostenta en los tiempos que corren, de profanar la fecha de nacimiento de la Patria, su texto nacional por excelencia, el nombre de su Libertador, así como la semblanza del primer cuentista argentino.

⁶ Nos referimos especialmente, y más allá de las modulaciones, intereses y alcances de cada caso, a las intervenciones de Elena Donato (“Infiltrados”); Micaela Cuesta y Mariano Zurowsky (“Los hijos de la lágrima”); Lucía Ignacio (“El problema”); Verónica Garibotto (99-114); Elsa Drucaoff (48-100); Ilse Logie (165-180); María Paz Oliver (137-148); Fernando Reati (81-106); Estefanía Di Meglio (“¿Cómo narrar?”); Florencia Garramuño (59-70); María José Sabo (275-300); Mónica Bueno (“Alan Pauls”) y Cecilia Sánchez Idiart (“La captura”).

fundamental señala, dicho en su mayor generalidad, la postulación de un modo de acercamiento al horror que brega por la fracción y la distancia según tres rasgos bien marcados: el carácter anti-memorialista, la perspectiva tangencial y el estatuto ficcional del testimonio narrado.

En primer lugar, “Historia del llanto” alude a una expresión que Rodolfo Walsh utiliza en 1969 para advertir el lugar que ocuparían, en tanto derrotados, los universitarios, artistas e intelectuales que decidieran no sumarse a la causa peronista: “Les recordamos: el campo del intelectual es por definición la conciencia. Un intelectual que no comprende lo que pasa en su tiempo y en su país es una contradicción andante, y el que comprendiendo no actúa, tendrá un lugar en la antología *del llanto*, no en la *historia* viva de su tierra” (Cuesta y Zurowsky.).⁷ La novela de esta manera tensiona desde su título los dos posicionamientos clásicos del escritor ante la Historia: la *cercanía* del compromiso del realismo y la *distancia* del *l'art pour l'art* del esteticismo kantiano. El empalme de ambos sintagmas señalaría, en este sentido, un intersticio aunado a las leyes no del reloj historicista sino, más bien, a las de la fuerza atópica del anacronismo. En una doble operación de proscripción (de todo impulso inmediato de restitución y denuncia propio del género testimonial) y recuperación (del carácter intrínsecamente ficcional y anacrónico del testimonio), la novela pervierte la frase de Walsh en pos de la apertura de un espacio de enunciación intermedio, *sin lugar*, y por ello fértil: el de la generación ausente o “generación sándwich” (Rubinich; Sarlo, *Tiempo pasado* 76). En efecto, las mayúsculas que exhuman sus términos (*Historia* = Conciencia, Política, Acción, Lucha armada, Montoneros, Junta Militar, Terrorismo de Estado; *Llanto* = Desaparecidos, Derrota, Testimonio, Nunca Más, etc.) se doblan a fin de ensayar “un testimonio” –tal y como reza el subtítulo– de los que no fueron ni víctimas ni victimarios. De aquellos que, nacidos en los ‘60, como los *Babel*, nunca pudieron sintonizar con su tiempo por ser demasiado jóvenes en los ‘70 para abrazar las consignas de izquierda y demasiado viejos en los ‘90 para intervenir en las

⁷ La cursiva es nuestra.

discusiones memorialistas de postdictadura (Rubinich 46; Drucaroff 61; Vanoli 15; Castro 7-35).⁸ Una estética de lo menor que, bien mirada, termina de vaticinarse en la imagen que ilustra la contratapa: *Ezeiza Paintant* (2006) de Fabián Marcaccio. Como si Julio Rivas, el encargado de la edición de Anagrama, hubiera encontrado en la pieza híbrida de Marcaccio *el emulador performático de la operación paulsiana*, *Ezeiza Paintant* suspende sobre un mural de 30 metros un hecho puntual del '73: la masacre de Ezeiza. En un doble trabajo de montaje y deformación que combina pintura, fotografía, collage, arte callejero y archivo, Marcaccio somete la efeméride mencionada a un proceso de extrañamiento e impureza hipertemporal que vuelve al acontecimiento exhumado un material inactual apto para fraguarse desde la fecundidad del anacronismo (González).

2. El desmarque

Andreas Huyssen advierte que a principios de la década de los '80 y a lo largo de toda la década de los '90, esta conciencia temporal en desmedro del tiempo pasado sufre un viraje sustancial:

Uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años es el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales, un giro hacia el pasado que contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro, tan característica de las primeras décadas de la modernidad del siglo XX. (13)

El incremento de discursos de la memoria ocasionados, en parte, por el uso del Holocausto “como *tropos* universal del trauma histórico” (es decir: como punto

⁸ Además de los *Babel* (Guebel, Chitarroni, Pauls, Chejfec, Feiling, Bizzio), Virginia Castro, cuya tesis doctoral se dedica exclusivamente a trabajar la novelística de la generación ausente, incluye dentro de este grupo a otros narradores como: Carlos Gamerro, Matilde Sánchez, Miguel Vitagliano, Gustavo Nielsen, Daniel Link, Martín Kohan, Juan Forn, Marcelo Figueras, Rodrigo Fresán y Ricardo Strafacce. Ver: María Virginia Castro.

de contraste en las discusiones nacionales sobre los crímenes de sus regímenes dictatoriales), así como el acaecer de una “sensibilidad museística” en la cultura y experiencia cotidianas, conducen, entre otros desencadenantes, a que el acento epocal se desplace de “los futuros presentes” a los “pretéritos presentes” (13). Un giro memorialista, caracterizado por un presente cultural obsesionado por el tiempo pretérito, cuya tarea, o más bien compromiso, es el de realizar una autocrítica por los errores cometidos en el pasado: “Si en Occidente la conciencia del tiempo de la (alta) modernidad buscaba asegurar el futuro, podría argumentarse que la conciencia del tiempo de fines del siglo XX implica la tarea no menos riesgosa de asumir la responsabilidad por el pasado” (21-22).⁹

En este contexto, Beatriz Sarlo, valiéndose de lo postulado por Huysen (11), analiza los discursos de la memoria que afloran en la transición democrática argentina, en específico: el uso privilegiado de la primera persona del testimonio como base probatoria para reconstruir el pasado en el Juicio a las Juntas (1985). Partiendo del supuesto de que el “Sujeto y la experiencia han vuelto” (27) —esto es: la restauración de la idea de subjetividad luego de su cesantía acometida por el estructuralismo en los años ‘60—, Sarlo advierte que desde mediados de la década de los ‘80 “una dimensión intensamente subjetiva” caracteriza nuestro presente: “Proliferan las narraciones llamadas ‘no ficcionales’ (tanto en el periodismo como en la etnografía social y la literatura): testimonios, historias de vida, entrevistas, autobiografías, recuerdos y memorias, relatos identitarios” (49). Un escenario, indica, teóricamente “optimista” en la medida en que se acepta que estos relatos son capaces de “hacer sentido de la experiencia”, aun conociendo que son

⁹ Con “sensibilidad museística” Huysen se refiere a un conjunto de prácticas contemporáneas que a nivel cultural, comercial y personal suplen el papel originariamente ejecutado por el museo tradicional: el de conservación, exhibición y contemplación de la memoria. “Si se piensa en la restauración historicista de los viejos centros urbanos, pueblos y paisajes enteros hechos museo, el auge de los mercadillos de ocasión, las modas retro y las olas de nostalgia, la automuseización obsesiva a través de la videocámara, la escritura de memorias y la literatura confesional, y si a eso se añade la totalización electrónica del mundo en bancos de datos, entonces queda claro que el museo ya no se puede describir como una institución única de fronteras estables y bien marcadas. El museo, en este sentido amplio y amorfo, se ha convertido en un paradigma clave de las actividades culturales contemporáneas” (43).

“construcciones organizadas mediante los procedimientos de la narración” (13; 49). De ahí que su ensayo, *Tiempo pasado*, se proponga examinar las razones de esta “confianza en la inmediatez de la voz y del cuerpo” del género testimonial, los motivos, en otras palabras, que erigen a esta forma enunciativa como “un ícono de la Verdad” en la tarea de restauración del pasado (23). Por lo demás, esta alianza entre memoria y testimonio en pos de la construcción de una verdad histórica será revalidada, refutada modulada –según diferentes búsquedas estéticas– en el terreno de la literatura argentina.

En efecto, la insistencia de la última dictadura en tanto material para la escritura viene confirmándose, se sabe, desde hace casi cuatro décadas. Una relación fructífera entre experiencia histórica y discurso literario que se traduce, con sus tensiones, negociaciones y pactos, en la generación de un conjunto de políticas narrativas contrapuestas que van desde, *grosso modo*: a) las formas *alegóricas y cifradas* producidas en dictadura; b) las narraciones *testimoniales* de la transición democrática; c) los modos enunciativos de *denuncia y restitución* de la primera generación de HIJOS en los ‘90; d) el desmarque *irónico y desobediente* de la segunda generación de HIJOS una década más tarde; e) ciertas aproximaciones *directas y completas* en la novelística de posdictadura, y, en subrayado f) ciertas experimentaciones *indirectas e incompletas* de la narrativa del presente, entre otras.¹⁰

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

¹⁰ La bibliografía sobre este tema es, se sabe, extensísima. Por eso, a los fines restringidos de este apartado, apuntamos solamente aquellas lecturas que sirvieron para el desarrollo sumario que sigue a continuación: María Teresa Gramuglio (“Políticas del decir”); Hugo Vezzetti (109-135); Miguel Dalmaroni (117-170); Beatriz Sarlo (“Política, ideología”; *Tiempo pasado*); Elsa Drucaroff (21-156); Fernando Reati (81-106) y Teresa Basile (“La orfandad suspendida”; “Pequeños combatientes”; “La infancia educada”).

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

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

(1995) y *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002) de Luis Gusmán y *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan—, se advierte un modo de acercamiento al horror diferente al modelo previamente identificado con Saer, Piglia y Viñas: “lejos de la oblicuidad, de la fragmentación o del ciframiento alegórico, algunas novelas [...] procuran abrir la posibilidad de narrar refiriendo por completo, y de modo directo, los sucesos y acciones más atroces o inenarrables” (Dalmaroni 159). La pregunta que se abre a partir de este corpus ficcional es una destinada a interrogarse por las posibilidades, riesgos y límites, tanto morales como estéticos, de la literatura argentina para acercarse al pasado reciente, ya sea para recordarlo, confrontarlo o inventarlo.¹¹

Habría que esperar la llegada del nuevo siglo para que la lógica a la vez celebratoria e inculpadora de la primera generación de HIJOS trocarse en un modo de enunciación “socarrón” e “irónico”, que trabaje ya no con el “fin serio de criticar y denunciar” sino con “la imposibilidad de representar, con el fragmento, la herida del lenguaje, la ruina” (Basile, “La orfandad suspendida” 146-147). Es la segunda generación de HIJOS, en efecto, portando un imaginario atravesado “por un presente acuciante y sin salida” a la vez que “sellado por un pasado traumático”, la que configura un modo de acercamiento inédito al horror (Drucaroff 27). Inédito, en primer lugar, por la posición de “separación radical” que estos escritores nacidos en los ‘70 —Laura Alcoba (*La casa de los conejos*, 2007), Félix Bruzzone (*Los topos*, 2008), Julián López (*Una muchacha muy bella*, 2013), Raquel Robles (*Pequeños combatientes*, 2013), Marta Dillon (*Aparecida*, 2015), etc.— establecen con el bloque histórico que va de 1976 a 1982 (“el límite archiconocido”); e inédito, en segundo término, por el interés estético que expresan por semiotizar “los otros

¹¹ Como bibliografía reciente se destaca la antología editada y prologada por Victoria Torres y Miguel Dalmaroni: *Golpes. Relatos y memorias de la dictadura* (2016, Seix Barral). Allí se reúnen 24 textos inéditos, escritos especialmente en ocasión del cuadragésimo aniversario del golpe militar del 24 de marzo de 1976. Entre los escritores participantes se encuentran: Gabriela Cabezón Cámara (“La garita”); Mariana Enríquez (“El ahorcado”); Carlos Gamerro (“El murmullo”); Juan José Becerra (“El beso de Videla”); Mario Ortiz (“Actos de habla”); Sergio Chejfec (“Sin título”) y Martín Kohan (“Crónica detallada del 24 de marzo de 1976”).

años 70”, “un mundo con un pasado impensable, incognoscible, *vuelto tabú*” (Drucaroff 27).¹²

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

3. La pormenorización

Antes que adentrarse en el foco del golpe militar del ‘76 para evocar las voces de los represores o víctimas, la trilogía, dijimos, se sitúa extemporáneamente en *los otros* ‘70 para ensayar el testimonio en tercera persona de un héroe inocuo, civil, al que no le llega la experiencia del Terrorismo de Estado de modo abrupto, cercano, sino de forma mediada según un procedimiento que Pauls, al teorizar sobre la singularidad del modo de leer borgeano, llama “pormenorizar”:

Pormenorizar es una actividad analítica y en movimiento. Equivale a descomponer un conjunto y rastrear un proceso, segmentar y acompañar,

¹² Habría que agregar aquí, como corpus complementario que dialoga con las novelas arriba apuntadas, los films *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri, *Kamchatka* (2003) de Marcelo Piñeyro e *Infancia Clandestina* (2012) de Benjamin Ávila, entre otros. Un corpus tanto literario como cinematográfico que Teresa Basile trabaja a partir de la categoría de infancia en su libro *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS* (2019, Eduvim).

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. (*El factor Borges* 79)

Leer lo Mayor desde lo menor: el microuniverso de trilogía se compone – por mencionar un caso ejemplar– siguiendo el modelo de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1944). Historia, se sabe, en la que cuatro páginas insignificantes entreveradas en una enciclopedia de imitación se convierten, por la sensibilidad miope con la que Borges lee, en la puerta de emergencia hacia un planeta desconocido. En una dirección análoga, la novelística paulsiana, a partir de tres vías inocuas (la sensibilidad, la imagen y la economía), se inmiscuye en los ‘70 para explorar la ideología de un yo de clase media, ajeno a la militancia y a la lucha armada, con el mismo tenor semiológico, si se quiere, con el que Barthes reflexiona en sus *Mitologías* (1957) acerca de la vida cotidiana francesa: desde la mediatez, la tangencialidad y la atopía (Barthes y Borges, siempre juntos). En efecto, la Mayúscula en las *Historias* funciona como horizonte, límite y no como núcleo. A través del llanto, el pelo y el dinero, todos objetos, signos del mundo, “detalles inútiles” (Barthes, “El efecto” 180), Pauls circuncida la historia reciente como un semiólogo que debe dar cuenta en *detalle* de las representaciones o ideologemas ocultas en ellos. La poética de las *Historias* –su deliberada inadecuación respecto del aquí y ahora de la Historia– es precisamente eso: una posición enunciativa construida sobre la base de la sensibilidad de un niño que, “totalmente autobiográfico”, tiene “cinco años en el ‘65, diez años en los ‘70, y quince en el ‘75 o ‘76” (Pauls en Mucci). De lo que se trata, en tal sentido, es de reconocer y analizar, en lo sucesivo, los enlaces laterales implantados en la trilogía que canalizan el pasado reciente.

a. El llanto

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

Ahora bien, tres son los personajes que irrumpen súbitamente en la vida del protagonista para señalarle lo contrario: el cantautor de protesta (*álter ego* de Piero), el oligarca torturado (*álter ego* de Rodolfo Galimberti) y el vecino militar. Desde una posición limítrofe, a la vez de adyacencia y de no inclusión, estos tres personajes desmoronan las certezas con las que el protagonista traza su horizonte de sentido para situarse ante lo real-histórico. Pues, si el héroe del llanto se adjudica para sí “una sensibilidad que sólo tiene ojos para el dolor” (19), como un “oído absoluto” (22) y cierto “don de la ubicuidad” (23), propiedades todas que le garantizarían conectarlo *de lleno* con las luces y verdades de su época; estos tres personajes, por separado, se encargan de alumbrarle el modo ficcional –y por ende distante– que tiene de relacionarse con la Historia. El cantautor de protesta al tararear frente a él “*Vamos, contame, decime / Todo lo que te está pasando ahora / Porque si no, cuando tu alma está sola, llora / Hay que sacarlo todo afuera / Como la primavera*” (46), le revela subliminalmente la naturaleza de su condición. La cual, lejos de estar destinada a la misión de desembrollar “el núcleo de dolor intolerable” (18) y verdadero que rodea a toda felicidad, está inscrita paradójicamente en un “satélite” que él íntimamente aborrece por considerarlo “engañoso”, “inverosímil”, “artificial”: la dicha. Un imaginario sensible que circula a fin de cuentas alrededor de los términos “cercanía”, “piel”, “emoción”,

“compartir”, “llanto”, “calidez”, “corazón”, “amor”, “soledad”, “tristeza” (47 -54). Lo mismo ocurre con el oligarca torturado, el cual al ver feliz y enamorado al protagonista en el medio de un festejo se le acerca para susurrarle que es un impostor (84), un falsario, porque no ha podido ver en toda la noche –él, que se pavonea de ser “el ideólogo confeso de Lo Cerca” (49)– el dolor lacerante que esconde bajo sus cicatrices: “*Eso porque vos nunca estuviste atado a un elástico de metal mientras dos tipos te picaneaban los huevos*” (56). El golpe definitivo lo da el vecino militar, quien cumpliendo labores de niño se pasea frente a él sin que éste tenga la menor sospecha de que bajo ese uniforme camuflado y bigote falso se esconde la comandante Silvia, una montonera prófuga de la justicia que encuentra refugio en el corazón de un barrio militar.

Sumado a esto, el pasaje más relevante de la novela es cuando a los trece años, frente a uno de los mayores acontecimientos políticos de la década, un evento auténtico, *directo y completo* –la toma del Palacio de la Moneda por los militares pinochetistas–, el héroe del llanto no puede llorar, es incapaz de sentirse parte. Él, que está formado con las lecturas progresistas obligatorias de la época, no consigue derramar lágrima ante la imagen del Palacio en llamas:

sorprende a su amigo sentado en el borde de la cama, llorando sin consuelo frente a la pantalla del televisor [...] y siente una ola de envidia que le corta literalmente el aliento [...]. Envidia el llanto, desde luego, lo incontenible del llanto [...] pero lo que más envidia es lo cerca que su amigo está de las imágenes que lo hacen llorar. (83-84)

Entrenado para cercenar lo falso de lo genuino, el héroe cae en la cuenta de que se ha circunscripto a la época como si ésta hubiera sido una ficción por entregas. La ha leído como se lee un autor favorito, con fervor, sí, pero con la distancia que la literatura insta de antemano. Porque si hay un testimonio que se narra en *Historia del llanto* es el del encuentro entre su protagonista y la ficción. El niño rubio no para de consumir ficciones en toda la novela (8, 9, 11, 70, 71, 73, 74, 77),

no sólo las que proveen los comics de Superman o la serie *Los invasores* sino –en un movimiento si se quiere puigiano– aquella que suministra la realidad, una deformada, intervenida, inventada, al punto de hacer pasar a los militares como extraterrestres o zombis (74).¹³

Si la miopía borgeana coordina el montaje a escala reducida de la época – esa *otra época* beneplácita, de clase media, sobre la que se sostuvo la última dictadura (Caviglia)–, la evasión de Toto hacia lo imaginario en *La traición...* proporciona el molde –la contraseña, *el secreto*– para que el niño rubio se repliegue ante lo real. Pues, así como el cine para Toto no es otra cosa que “una vía para evadirse del mundo de la pequeño-burguesía pueblerina” (Giordano 139), la lectura en esta novela –una infancia bibliófila que traza un puente, como si se tratara de una saga, con la infancia autofigurada de *La vida descalzo* (2006)– cumple el rol de mantra. Por eso, cuando el contacto con lo real se torna inevitable y no hay abrigo que lo salve, el héroe “entra en la Náusea” (45), “es incapaz de moverse” (56), “larga la vomitada más portentosa que le haya tocado en su vida” (78). De ahí que el niño tenga fascinación por el “costado disfraz, el costado máscara” (65) de los demás personajes, y de ahí que la literatura de Pauls esté llena de profesionales de la *doble vida*: intrusos, enmascarados, estafadores, espías, farsantes, usurpadores. La consigna es clara: evitar que la experiencia se presente sola, sin el amparo de la mediación ficcional.¹⁴

¹³ “¿Cuánto tarda en darse cuenta de que en él es al revés, de que [...] primero está la ficción y después la realidad, pálida, lejanísima? [...] Él a la ficción la usa para mantener lo real a distancia, para interponer algo entre él y lo real, algo de otro orden, algo, si es posible, que sea en sí mismo otro orden. De ahí todo, o casi todo: leer antes incluso de saber leer, dibujar sin saber todavía cómo se maneja un lápiz, escribir ignorando el alfabeto. Todo sea por no estar cerca. (La precocidad, como más de una vez ha pensado sólo sería un dialecto de esta obsesión de lo mediato)” (73).

¹⁴ Cabe mencionar que *La traición* posee otros dos rasgos que bien pueden terminar de consolidar el binomio Pauls-Puig. Formulados por el propio Pauls en 1986, son: a) el régimen a contratiempo de Toto, que se niega a respetar “la cronología lineal y explícita” de la novela, lo que se traduce en la figuración de “un enfrentamiento entre dos lógicas, una lógica del crecimiento y una lógica de la detención” (Pauls, *La traición* 18-19); y b) la dimensión “interferida, mediada, antinatural” de la voz de Toto, que escapa “al fantasma de la *inmediatez*, y su código privilegiado: la transparencia” (23).

b. El pelo

Corren –“o más bien vuelan”– los años setenta y el héroe del pelo, el mismo de la entrega anterior pero ya con dieciséis años, renuncia –“como los miles y miles de hijos de la clase media y media alta abdican de la mañana a la noche de los tronos que les corresponden por nacimiento”– a la única cosa que le permite despuntar: el pelo lacio, rubio, largo hasta los hombros (*Historia del pelo* 20-21). Conservar el pelo así supone quedarse con “el color burgués, el color cipayo por excelencia” (23). El afro, en cambio, es el signo de la militancia, “la unidad de pelo estrella”, “la verdadera moneda” de la época (23). Lo intenta, no se baña, no se toca, se cuida el pelo y sin embargo sólo alcanza un estado capilar indescifrable:

De un día para el otro se convierte al afro, a ese afro pobre, enclenque, por demás inconvincente, mucho más próximo al desvalimiento aturdido en el que despierta un pelo no del todo limpio tras una larga noche de cama que al aplomo orgulloso, la imagen de poder, la dignidad enhiesta que irradian cinco años antes [...] los Panteras Negras. (25)

Como en la primera entrega de esta trilogía, el héroe fracasa en su intento por sintonizar con la época. La Mayúscula se le escabulle, se le extravía por una puerta lateral que sólo conduce hacia la frivolidad capilar: “cortárselo mucho, poco, cortárselo rápido, dejárselo crecer, no cortárselo más, raparse, afeitarse la cabeza para siempre [...] Está condenado a ocuparse del pelo una y otra vez. Así, esclavo del pelo, quién sabe, hasta reventar” (9).

El gran relato de *Historia del pelo* es la del veterano de guerra, personaje accesorio que ingresa a la novela casi al final del texto para conectar, de forma *pormenorizada*, su historia personal con la política argentina, pero, sobre todo, a la novela con el pasado reciente mediante una peluca. Hijo de un militante caído en la selva misionera, refugiado desde niño con su madre en París, el veterano de guerra decide volver a Buenos Aires para dedicarse a lo mismo que en suelo

francés: la venta de drogas al menudeo (161). Una vez conocido en el ambiente que le toca en suerte dada su condición de repatriado político (un ecosistema social cargado de “velorios”, “fiestas militantes”, “mítines políticos”, mesas redondas en la Escuela de la Mecánica de la Armada, etc.), el veterano de guerra conoce a Celso, el peluquero paraguayo a domicilio del héroe del pelo. Se hacen amigos y convivientes. Una tarde el veterano de guerra le muestra la mayor herencia que le ha dejado su padre antes de morir: la peluca de Norma Arrostito,

la prótesis rubia con claritos que la militante montonera Norma Arrostito se calza en la cabeza como un guante una mañana de mayo de mil novecientos setenta para secuestrar (...) al general Aramburu, emblema máximo del enemigo militar y blanco número uno de la organización armada. (185)

c. El dinero

El mismo héroe, ahora con once años, está junto a su padre en Río de Janeiro, quien “le anuncia que saldrá, solo, sin él, y que es muy posible que vuelva tarde” (*Historia del dinero* 46). Él, atormentado luego de pasar tres veladas esperándolo, le pregunta a su madre, ya en Buenos Aires, ¿en qué gastó el tiempo su padre esas tres noches: “En el casino, mi querido”. Más que decirse, lo intercala en la carcajada musical que lanza cuando termina de escuchar su crónica de esas tres noches tétricas en el Gloria, en particular la frase, que él cita en estilo directo, *Un amigo me debe plata*, que ella encuentra de una comicidad irresistible” (53). El último capítulo de la trilogía, *Historia del dinero*, es una novela en donde la plata es trabajada desde el exceso, el despilfarro y la pérdida. Elementos todos que configuran a lo largo de la narración una mitología intimista de la clase media argentina que gasta, juega, pierde y vive alrededor del dinero. La novela comienza con una valija llena de plata que se pierde en el delta del Tigre al caer el helicóptero que la trasladaba. Este dinero negro, destinado a una fábrica de Zárate para confirmar una operación imprecisa (30), resulta un *Macguffin* del cual Pauls se sirve

para inaugurar el tema del que se ocupa prácticamente toda la novela: la economía familiar. *Cuánto* gasta su padre en el taxi de capital a Villa Gesell, *cómo* hace para contar el dinero de esa forma, *dónde* lo guarda, *por qué* no puede acompañarlo en sus noches de casino en Río de Janeiro. El dinero lo es todo en esta historia, a partir de él se regula la intimidad de sus personajes, su conducta, su habla, el modo de relacionarse con las cosas del mundo. Ellos gastan, pagan, ahorran, cuentan, prestan, dicen el dinero y, sobre todo, lo *pierden*. *Historia del dinero* es, ante todo, un relato de la pérdida, la historia frívola de los mil modos de patinar, despilfarrar el dinero que se tiene. Un ejemplo de esto lo encontramos en *La Bestia*, la casa-monstruo que la madre del héroe decide construir en Punta del Este con la herencia de sus muertos. Una mansión de tamaño inconmensurable que durante diez años erosiona todo el capital de su dueña: primero como casa, luego como complejo de departamentos, después como inmobiliaria, más tarde como “clínica de bienestar general” y, por último, como sala de grabaciones orgiásticas (144). El agujero negro de *La Bestia* devora todo aquello que toca, una casa-animal que se proclama como la gran metáfora del despilfarro neoliberal de la clase media argentina de esos años.

¿Qué permiten reconocer, y en todo caso comprender, estas escenas-incidente? La posición, claro está, inoportuna, incoherente, *sin cuajar*, del protagonista ante lo histórico. “Es simple: no ha sabido lo que había que saber. No ha sido contemporáneo. No es contemporáneo, no lo será nunca” (Pauls, *Historia del llanto* 124). Figurada gramaticalmente en el sinnúmero de “[...]” desperdigados por toda *Historia del llanto*¹⁵, esta impuntualidad ante su presente personal y contextual, esta desubicación cronológica que lo condena a llegar siempre “demasiado tarde” (123) a la comprensión de los acontecimientos de la época (una cualidad, como apuntamos al inicio, de raigambre borgeana), se alza en el universo paulsiano como un verdadero arte de la intelección a destiempo, como una distintiva afección que padece el héroe de esta trilogía sino, indefectiblemente,

¹⁵ Ver, en *Historia del llanto*, las siguientes páginas: 11, 15, 16, 18, 20, 32, 35, 42, 62, 66, 72, 80, 85, 88, 95, 100, 107.

muchos de los personajes de sus novelas. De ahí que, frente a sus narices, el niño de *Historia del llanto* no se dé cuenta de que su niño de la infancia, el vecino militar de Ortega y Gasset, es en realidad la comandante Silvia, una montonera travestida ahora cadáver en la tapa de *La causa peronista* (*Historia del llanto* 123). O, segundo ejemplo, de allí que el héroe de *Historia del pelo* no se percate cuando Celso, su peluquero paraguayo a domicilio, le roba la peluca de cotillón de su esposa para intercambiarla por otra, la verdadera, la de la militante montonera Norma Arrostito (*Historia del pelo* 185). Y de ahí que, por último, la madre del adulto de *Historia del dinero*, sin despertar sospecha alguna, guarde cada centavo que éste le presta durante años (*Historia del dinero* 206).¹⁶

4. En órbita

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

¹⁶ “Abre de par en par las puertas del placar, deja que la luz del cuarto lo invada y, después de barrer en cuclillas las dos filas de zapatos, da con un paquetito escondido en un par de mocasines, y con otro aplastado bajo la suela de una sandalia, y con otro más que apretujan de mala manera dos botas de caña alta. Siempre es poco dinero, caja chica, y siempre cantidades diferentes, muy específicas, que parecen responder a alguna necesidad puntual: veinticinco pesos, cuarenta, treinta y dos, doscientos veinte, ciento diez. No es plata ahorrada. Es plata no gastada: plata originalmente destinada a pagar o saldar algo que a último momento quedó paralizada y demorada de este lado, en el invernadero al que su madre la confina y donde lleva viviendo esa vida estéril ¿desde hace cuánto tiempo? ¿Cuánto hace que su madre colecciona dinero?” (Pauls, *Historia del dinero* 206).

destinatarios últimos del aparato cívico-militar del Terrorismo de Estado (Caviglia, 2006).

Ciencias Morales narra la experiencia cotidiana de María Teresa, una preceptora joven cuyo rol radica en ocupar el primer eslabón de una larga y jerarquizada cadena destinada a preservar el orden y la rutina de todos los días. Tiene veinte años y todavía no termina el verano de 1982 cuando comienza a trabajar en el Colegio Nacional de Buenos Aires, una institución modelo cuya política educacional dictamina que sus muros funcionen como repelente de todo acontecimiento externo, a fin de preservar la disciplina y la concentración. Este carácter ahistórico de la enseñanza, que convierte al Colegio Nacional en una bóveda desértica en pleno centro porteño, responde a un proyecto “humanista” y elitista de la educación, cuyo propósito mayor es formar a futuras clases dirigentes del país. Ahora bien, por más aislamiento que proyecte la escuela, la mayúscula “Terrorismo de Estado” se cuele por las ranuras de los baños, el silencio de los claustros, la vestimenta de los alumnos y el aire alienante de los pasillos, configurando una atmósfera opresiva que condiciona la experiencia particular de la preceptora, un yo en apariencia inerte cuya tarea consiste en vigilar al cuerpo potencialmente delictivo del alumnado al igual que un vigilante de la torre central del *panóptico* de Bentham. A la pregunta sobre cómo narrar el horror *Ciencias Morales* parece sortear una respuesta a partir del trabajo con lo cotidiano: la novela es una indagación acerca de cómo se filtra esa atmósfera opresiva en la experiencia particular de los sujetos, los cuales, por lo general, pertenecen a esa zona gris de lo mediocre, “lo insulso” (Kohan 2007:88) y que precisamente por ello ponen en tela de juicio los alcances, implicancias y efectos de la obediencia debida. María Teresa, dentro de este marco, debe llevar a cabo “el punto justo”, “una mirada alerta, perfectamente atenta hasta el menor detalle” (16), capaz de pasar inadvertida en el lugar más proclive a la infracción: el baño de varones. Éste recinto, a diferencia del patio, claustros y pasillos, ámbitos todos execrados por la atmósfera alienante, resulta para María Teresa un “sótano del ello”: allí ese cuerpo sin educación comienza a seguir sus propias ideas y suprime los mecanismos opresivos para

iniciarse sexualmente a través de la práctica voyerista. En el baño de varones el Terrorismo de Estado se hace agua, su clima opresor no logra domar las pulsiones de María Teresa, que se inicia sexualmente en ese “mundo con otras leyes” (79). Frente al orden, la normalidad y el hábito, ese cuerpo que no sabe lo que hacer con su deseo, se convierte en la interrupción, la excepción, el desorden y el desvío. El ojo educado al deber, a consecuencia de la constancia, empieza poco a poco a despojar la materia subversiva del cuerpo de los alumnos, convirtiéndolos ya no en potenciales criminales sino en objetos de su deseo. Las piernas y el perfume de Baragli, la nuca y el pelo enrulado de Valenzuela, el sonido de la orina al caer en el ojo negro del inodoro, conducen a María Teresa a emprender un viaje exploratorio por una dimensión desconocida, subterránea. La escuela, de este modo, queda claramente parcelada en dos secciones: la infectada por el Terrorismo de Estado y la impermeable a tal Mayúscula. La primera funciona como un símil del terror en donde sus prácticas son reguladas según los protocolos de la obediencia debida; la segunda, en cambio, se erige como un búnker que se desempeña a la vez de refugio y depósito pulsional. Así y todo, esta aventura hedónica y evasiva lleva a María Teresa a su propia destrucción: el Señor Biasutto, Jefe de preceptores y vehículo del *modus operandi* del horror, sobrepasa la impenetrabilidad *ahistórica* del baño y la viola en una escena final que erige a la preceptora como alegoría del silencio de los derrotados. *Ciencias Morales* pormenoriza, de este modo, la Mayúscula “Terrorismo de Estado” a través de un punto de vista efebo y marginal cuyo cuerpo, luego de explorar el terreno de su propio deseo, se adentra de modo abrupto en la experiencia dictatorial gracias a la mano del Jefe de preceptores. Queda por plantear la pregunta por la figura de María Teresa en tanto civil de clase media que, por medio de sus prácticas cotidianas, contribuye al sostenimiento del aparato alienante: ¿cómo leer la conducta de esta preceptora sino como una alegoría de aquel sector de la clase media que, a través de la inercia, la frivolidad, el consentimiento y la complicidad, se vio inmiscuida en un proceso de naturalización de comportamientos y modos de pensar? *Ciencias Morales* a través de María Teresa construye un registro de lo cotidiano (lo íntimo,



lo infraordinario) que permite responder a la pregunta acerca de cómo el saber cotidiano, la doxa, constituyó prácticas, movimientos y pensamientos en la experiencia de los sujetos en tiempos de dictadura.¹⁷

Martín Caparrós, a diferencia de Pauls y Kohan, es el escritor que más directamente ha trabajado la historia reciente, no sólo en su programa de escritura sino también a nivel personal. En 1986 publica *No velas a tus muertos*, una primera novela con tintes autobiográficos en donde uno de sus personajes comparte con el autor la militancia en la UES-Montoneros. Trece años más tarde, junto a Eduardo Anguita, vuelve a la época de los '70 con *La voluntad. Historia de la militancia revolucionaria en Argentina* (1999), una escrupulosa recopilación de veinticinco testimonios en tres tomos que recupera el pasado militante de ciertos detenidos/desaparecidos con el objeto de redefinir y reconceptualizar su posición de víctimas. Por último, en 2008 publica *A quien corresponda*, novela que narra la historia de Carlos, un ex militante que pierde en la lucha armada a Estela, su mujer, y que treinta años más tarde emprende la búsqueda de saber qué fue lo que pasó con el cuerpo, una maniobra en donde cae culpable el cura Fiorello, presunto promotor del secuestro y tortura de Estela. Los tres textos, como se observa, se centran en la figura del militante, un actor directo e inmediato de la dictadura que poco tiene que ver con la estética de la pormenorización. En 2011, sin embargo, aparece *Los living*, un relato picaresco que comienza con la narración en primera persona del origen de Nito, un héroe ordinario cuya insignificancia ya está trazada el mismo día de su nacimiento, el 1 de Julio de 1974, día en que muere Perón.¹⁸

¹⁷ Cabe señalar que la «Historia Argentina», en tanto material para la escritura, posee una presencia casi constante en el programa narrativo de Martín Kohan. Un recorrido de lectura por su obra da cuenta del vínculo casi indisoluble que su proyecto literario pergeña con el discurso histórico. Esta línea interpretativa, que amerita un trabajo por separado, comienza con *El informe* (1997), continúa con *Los cautivos* (2000), sigue con *Dos veces junio* (2002), *Museo de la Revolución* (2006), *Ciencias Morales* (2007) y finaliza con *Bahía Blanca* (2013). En todas ellas la historia nacional se filtra en la historia narrada, de forma directa (2002), de manera intertextual (2000), de modo oblicuo (1997; 2007; 2013); y, caso singular, de modo directo y oblicuo en simultáneo (2006). En la mayoría, a su vez, la economía del relato está regulada por un personaje ordinario, que roza lo mediocre y lo anónimo.

¹⁸ Cuando nació llovía, y a nadie le importó. Aquel día, en verdad, a nadie le importaba nada, o eso decían: era un día en que convenía mostrar a quien quisiera verlo que a uno no le importaba nada

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

más que la gran muerte del año, de la década, del siglo: esa mañana, mientras yo nacía, se murió Juan Perón, y a todos querían mostrar a quién sabe quién que nada más podía importarles (Caparrós 15)

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

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

5. Conclusión: el estímulo

Dicho esto, la pregunta que surge, y con fuerza, a propósito de esta singular búsqueda estética que sostiene de fondo la composición de las *Historias*, es ¿por qué ahora? ¿qué ocurre en los años previos a la publicación de *Historia del llanto* para que Pauls, un escritor reconocido –y regularmente amonestado– por su ahistoricismo, resuelva escribir no una sino tres novelas alrededor del pasado reciente? ¿Cuál es el móvil que lo lleva a considerar su experiencia histórica –su infancia y adolescencia en los ‘70– un material lícito para la experimentación literaria? ¿Qué fertilidad encuentra ahora en el material histórico para que, a contrapelo de su política literaria sostenida hasta entonces, lo incorpore –y por partida triple– a su proceso creativo? Un primer antecedente de este proyecto lo encontramos en 2001, en el marco de una entrevista coordinada por Martín Kohan y Alejandra Laera para el primer número de la revista *milpalabras*. Allí, conversando sobre la posibilidad de conciliar en el terreno de la propia escritura géneros hoy ya habituados a la porosidad como lo son el ensayo, la ficción y la

autobiografía, Pauls introduce en el escenario público el primer antecedente de lo que hoy conocemos como las *Historias*:

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

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



En 2003 se estrena una película que tiene a Pauls como guionista colaborador: *Los Rubios* de Albertina Carri. El film, sin duda uno de los casos más célebres y comentados de la narrativa de la segunda generación de HIJOS, tiene como núcleo problemático –y a la vez traumático– la pérdida de los padres. El 24 de febrero de 1977, Ana María Caruso y Roberto Carri son secuestrados y ese mismo año asesinados. Ya adulta, la menor de sus tres hijas compone un documental que, además de relatar lo que –al decir de Teresa Basile– se constituye como la “pulsión fundamental” del género: la búsqueda de los padres; *Los rubios* narra la historia de otra búsqueda, menos pública y más personal: la identidad de su propia directora (Basile, “La orfandad suspendida” 143). Marcando un punto de inflexión en las convenciones hasta entonces estatuidas por el discurso de la *posmemoria*, Carri mitiga la dimensión política en pos de la construcción de un testimonio deliberadamente subjetivo (Sarlo, *Tiempo pasado* 146; Basile, “La orfandad suspendida” 144). Pues, si bien es cierto que *Los rubios*, valiéndose de diferentes recursos y materiales, respeta, a primera vista, “el protocolo institucionalizado de la búsqueda y averiguación” de los padres; también lo es que dichas prácticas (a saber: recopilación de fotografías familiares, entrevistas a compañeros de militancia, recorridos por el barrio de su infancia interrogando a vecinos testigos, una visita al centro clandestino *Sheraton* en La Matanza y una prueba del ADN, entre otras), están “corroídas y deconstruidas” a través de ciertos mecanismos de desplazamiento (Basile, “La orfandad suspendida” 144). La elección de una actriz (Analía Couceyro) en el papel de Carri, la indiferencia ante los testimonios estrictamente políticos de los compañeros de sus padres, el uso de los muñecos *Playmobil* y la peluca rubia como recursos narrativos (un material que luego Pauls importaría, como vimos, para su *Historia del pelo*), así como la exhibición constante del artificio –el detrás de escena– del film, construyen, ciertamente, un testimonio decididamente a contrapelo tanto de los preceptos memorialistas y celebratorios de la primera generación (Basile, “La orfandad suspendida” 144). La clave, una de ellas, está en la noción de verdad que maneja como supuesto el film. En el minuto ‘34 observamos a Couceyro sentada

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

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

En Buenos Aires, a los treinta días del mes de octubre del 2002, el Comité de preclasificación del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, decide no expedirse en esta instancia sobre el proyecto titulado *Los rubios*, por considerar insuficiente la presentación del guión. Las razones son las siguientes: creemos que este proyecto es valioso y pide en este sentido ser revisado con un mayor rigor documental. La historia, tal y como está

formulada, plantea el conflicto de ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes. El reclamo de la protagonista por la ausencia de sus padres, si bien es el eje, requiere una búsqueda más exigente de testimonios propios, que se concretarían con la participación de los compañeros de sus padres, con afinidades y discrepancias. (*Los rubios*)

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

Como es sabido, el tiempo otorga una distancia que es a un tiempo específica y difusa; el objeto de la mirada se encuentra al final de un camino mental –temporal– que lo destaca y lo circunda. Evasivo, ese objeto se presenta con la arbitrariedad propia de los recuerdos y con la

simple constancia de su exigencia histórica. Disculpados entonces de la privada ambigüedad del método, nos queda sólo usufructuar sus ventajas y entender como inevitables sus desventajas. (8)

Sin epigonismos o padres con quien cometer parricidio, sin una herencia discursiva de la cual hacerse cargo, quizás, en el fondo, el proyecto de Pauls consista en eso: en usufructuar las ventajas de la mirada retrospectiva, del tiempo sin tiempo que te provee el posicionarte anacrónicamente frente a la Historia. Frente al interrogante historicista por excelencia “¿tenemos algo para decir?” (Rubinich 46), él, nacido en los ‘60, exonerado de glorificar el pasado reciente, tendrá la facultad de poder revisar más desprejuiciadamente sus epopeyas, ya sea entrecomillando sus sentidos cristalizados a nivel crítico, o explorando, como vimos, nuevas formas de acercamiento por vías de la ficción.

Recapitulando, comenzamos este trabajo con una indagación del primer cuento de Pauls, “Amor de apariencia”, de 1983. Allí constatamos el debut del problema central que estructura su poética: el tiempo. Uno que, de prosapia borgeana, se adscribe a las leyes no de la actualidad, sino a las de la ficción, lo que vale decir, a las del anacronismo (Rancière). En el siguiente apartado, situamos la elección de Pauls por el anacronismo dentro de un contexto en el que otras inflexiones temporales además de la anacrónica participan, desde 1980, de la crisis del régimen moderno (Koselleck). Repusimos, en este marco, algunas de las categorías que la teoría arroja en su intento por describir los tiempos que cifran lo contemporáneo: *pretéritos presentes* (Huyssen); *presentismo* (Hartog) y *after the end* (Berger). En paralelo, recuperamos algunos de los usos críticos que se han hecho de estas nociones para leer, en el complejo escenario narrativa local, o el giro memorialista (Sarlo), o la celeridad del presente (Ludmer) y o el después del futuro (Catalin). De este desarrollo discriminamos tres versiones de anacronismo diferentes: de la Tradición, de la Ficción y de la Historia. Se trata, como vimos, de una tipología que, dentro de esta comprensión crítica, vertebra la novelística de Pauls en tres series específicas: la serie extranjerizante, la serie atópica y la serie

política. Centramos nuestro argumento en la tercera serie, examinando el modo de acercamiento anacrónico al pasado reciente que Pauls experimenta en su trilogía *del llanto, del pelo y del dinero* a partir del procedimiento borgeano de la pormenorización. Seguido de ello, exploramos cómo la trilogía, desmarcándose de otras políticas memorialistas vigentes, entra en sintonía con la consigna anti-memorialista de la segunda generación de HIJOS y, al mismo tiempo, en la órbita de otros relatos contemporáneos que bregan por la fracción y la distancia (*Ciencias morales* de Martín Kohan y *Los living* de Martín Caparros). Por último, y a modo de conclusión, indagamos en el motivo -el impulso creativo- que lleva a Pauls, un autor hasta el momento ajeno a las relaciones entre literatura y política, a escribir tres novelas acerca de los '70 argentinos.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Desnudez*. Adriana Hidalgo, 2014, pp. 17-29.
- Avaro, Nora. “La frase (Alan Pauls)”. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Alberto Giordano, editor. Mansalva, 2008, pp. 75-82.
- Barthes, Roland. “El efecto de lo real”. *El susurro del lenguaje*. Paidós, 1987, pp. 179-181.
- _____. *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Siglo XXI, 2003 [2002].
- Basile, Teresa. “La orfandad suspendida: La narrativa de Félix Bruzzone”. *CELEHIS*, n° 32, 2016, pp.141-169.
- _____. “Pequeños combatientes, de Raquel Robles. Proyecciones ficcionales: de la infancia clandestina a la militancia de H.I.J.O.S.”. *HeLix*, n° 10, 2017, pp. 154-168.
- _____. “Infancia educada: El niño nuevo”, *Badebec*, vol. 7, n° 13, 2017, pp. 155-179.
- Berger, James. *After the end. Representations of post-apocalypse*. University of Minnesota Press, 1999.
- Borges, Jorge Luis. “Las ruinas circulares”. En *Ficciones*. Sudamericana, 2011 [1944], pp. 47-54.
- _____. “La muerte y la brújula”. En *Ficciones*. Sudamericana, 2011 [1944], pp. 123-138.
- _____. “El sur”. En *Ficciones*. Sudamericana, 2011 [1944], pp. 165-173.

- _____. “El muerto”. En *El Aleph*. Sudamericana, 2011 [1949], pp. 197-203.
- Bueno, Mónica. “Alan Pauls: el estilo de una vida literaria”. *Intervenciones*. Juan Edgardo H. Berg y Nancy Fernández, editores. La bola editora, 2016.
- Caparrós, Martín. *Los living*. Anagrama, 2011.
- Castro, Mari Virginia. *La producción novelística de la “generación ausente” en el contexto de las memorias del pasado reciente argentino (1973-1983)*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata, 2015. Web. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/53391>. 19 de octubre de 2021
- Catalin, Mariana. “Ver después del final: *Promesas naturales* de Oliverio Coelho”. *La Palabra*, n° 33, 2018, pp. 17-32
- Caviglia, Mariana. *Dictadura, vida cotidiana y clases medias. Una sociedad fracturada*. Prometeo, 2006.
- Chejfec, Sergio. “La mirada retrospectiva”. *Los días del viaje*, n° 0, 1988, pp. 8-10.
- Cuesta, Micaela y Mariano Zurowsky. “Los hijos de la lágrima. Una polémica generacional”. *El Interpretador libros* (10 de abril de 2008) Web. <https://elinterpretador.wordpress.com/2008/04/04/los-hijos-de-la-lagrima-una-polemica-generacional/> 19 de octubre de 2021
- Dalmaroni, Miguel. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Melusina Editorial, 2004.
- Delgado, Josefina. “Introducción”. *Cuentos de hoy mismo. Primer Concurso de Cuento Argentino 1982*. Círculo de lectores, 1983, pp. 7-9.
- Didi-Huberman, Georges (2000) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- Di Meglio, Estefanía. “¿Cómo narrar lo inenarrable? Acerca de *Historia del llanto* de Alan Pauls”. *El taco en la brea*, n° 1, 2014, pp. 10-36.
- Donato, Elena. “Infiltrados: vida cotidiana y clandestinidad en *Historia del llanto*”. *Fragmentos*, n° 35, 2008, pp. 135-148.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé, 2011.
- Erlan, Diego. “Alan Pauls: la biblioteca secreta. Conversación con Diego Erlan”. *Ediciones Ampersand* (2 de julio de 2020). <https://acortar.link/HrkwaA>. 19 de octubre de 2021.
- Garibotto, Verónica “Temporalidad e historia: hacia una reformulación del marco interpretativo del testimonio posdictatorial”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, n° 39, 2010.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Giordano, Alberto. *Manuel Puig. La conversación infinita*. Beatriz Viterbo Editora, 2001.
- _____. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Mansalva, 2008.
- González, Cecilia. “Diálogos entre arte e historia argentina reciente en *Ezeiza paintant* de Fabián Marcaccio y la trilogía de los 70 de Alan Pauls”. *Anclajes*, n° 1, vol. XXI, 2017, pp. 1-20.

- Gramuglio, María Teresa. “Genealogía de lo nuevo”. *Punto de vista*, n° 39, vol. 13, 1990, pp. 5-10
- _____. “Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar”. *Punto de vista*, n° 74, 2002, pp. 9-14.
- Hartog, François. *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. Universidad Iberoamericana, 2007 [2003].
- Huysen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica, 2007 [2001].
- Ignacio, Lucia. “El problema de las escrituras del yo en las últimas obras de Alan Pauls”. *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Universidad Nacional de la Plata, 2009.
- Kohan, Martín y Alejandra Laera. “Alan Pauls. Variaciones sobre la crítica”. *Milpalabras*, n° 1, 2001, pp. 63-72.
- Kohan, Martín. *Ciencias morales*. Anagrama, 2007.
- Kosseleck, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Paidós, 1993.
- Logie, Ilse. “A la búsqueda de un lugar de enunciación apropiado: la década de los setenta argentinos en *Historia del llanto* de Alan Pauls”. *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Lucero de Vivanco Roca Rey, editor. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013, pp. 164-180.
- Los rubios*. Dir. Albertina Carri. INCAA, 2003. Medio de realización (Fílmico).
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia, 2010.
- Mucci, Cristina. “Sobre *Historia del dinero*”. *Los siete locos*. Televisión Pública (20 de agosto de 2013). <https://acortar.link/ueb6WK>. 19 de octubre de 2021.
- Oliver, María Paz. “Un discurso a la deriva: digresión y violencia en *Historia del llanto* de Alan Pauls”. *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Lucero de Vivanco Roca Rey, editor. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013, pp. 136-147.
- Pauls, Alan. “Amor de apariencia”. *Cuentos de hoy mismo. Primer Concurso de Cuento Argentino 1982*. Círculo de lectores, 1983, pp. 197-230.
- _____. *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*. Hachette, 1986.
- _____. *El factor Borges*. Anagrama, 2004.
- _____. *Historia del llanto*. Anagrama, 2007.
- _____. *Historia del pelo*. Anagrama, 2010.
- _____. *Historia del dinero*. Anagrama, 2013.
- _____. *Trance*. Ediciones Ampersand, 2018.
- Piglia, Ricardo. “Sobre el género policial”. *Crítica y ficción*. Anagrama, 1986, pp. 37-40.
- Premat, Julio. *Non nova sed nove. Inactualidades, anacronismos, resistencias en la literatura contemporánea*. Edizioni Quodlibet, 2018.

- Rancière, Jacques. “Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien.” *L’Inactuel*, n° 6, 1996, pp. 53-68.
- Reati, Fernando. “Culpables e inocentes, héroes y traidores, cómplices y espectadores: representaciones de la violencia política en Argentina desde 1980 hasta el presente”. *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Lucero de Vivanco Roca Rey, editor. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- Rodríguez Montiel, Emiliano. “La literatura como *jet lag*. Anacronismo y contemporaneidad en Alan Pauls”. *CELEHIS*, n° 35, vol. 27, 2018, pp. 179-193.
- Rubinich, Lucas. “Retrato de una generación ausente”. *Punto de vista*, n° 25, 1985. Recogido de: *Los días del viaje*, n° 0, 1988, pp. 8-10. Web. <https://ahira.com.ar/ejemplares/los-dias-del-viaje-no-0/> 19 de octubre de 2021.
- Sabo, María José. “Acariciando a contrapelo los 70. El archivo en *Historia del llanto* de Alan Pauls”. *Revista chilena de literatura*, n° 90, 2015, pp. 275-300.
- Sánchez Idiart, Cecilia. “La captura de lo imperceptible. Vida, política y afecto en las ficciones de Alan Pauls”. *Anclajes*, n° 22, vol. 2, 2018, pp. 83-96.
- Sarlo, Beatriz. “Política, ideología y figuración literaria”. *Ficción y política*. Alianza, 1987, pp. 30-59.
- _____. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI, 2005.
- _____. “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”. *Punto de Vista*, n° 86, 2006, pp. 1-6.
- _____. “¿Pornografía o fashion?”. En: *Escritos sobre literatura argentina*. Siglo XXI, 2007, pp. 462-470.
- _____. “La extensión” en *Escritos sobre literatura argentina*. Siglo XXI, 2007, pp. 444-448.
- Vanoli, Hernán. “La gran paradoja del *golden boy*”. *La palabra crítica. Breve antología de reseñas y ensayos sobre literatura contemporánea argentina*. Centro de Estudios Contemporáneos, 2014, pp. 13-20.
- Vezzetti, Hugo. *Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Siglo XXI, 2003.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the University Library System, University of Pittsburgh as part of its D-Scribe Digital Publishing Program and is cosponsored by the University of Pittsburgh Press.

