

ARTÍCULOS

LA INCOMODIDAD DEL DANDI.
SOBRE *HISTORIA DEL LLANTO* DE ALAN
PAULS

THE AWKWARDNESS OF THE DANDY. ABOUT
HISTORIA DEL LLANTO BY ALAN PAULS

Emiliano Rodríguez Montiel

Universidad Nacional de Rosario - CONICET

Profesor en Letras por la Universidad Nacional del Litoral y becario doctoral del CONICET por el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH-UNR).

Actualmente se encuentra finalizando el Doctorado en Literatura y Estudios Críticos de la Universidad Nacional de Rosario. Su tesis, dirigida por Sandra Contreras y Analía Gerbaudo, estudia la constitución del anacronismo como forma del dandismo contemporáneo en la narrativa de Alan Pauls.

Contacto: emiliano.r@conicet.gov.ar

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Dandismo**Anacronismo**Memoria**Contemporaneidad*

Este trabajo se propone explorar y analizar la política literaria que estructura Historia del llanto. La hipótesis que conducirá las formulaciones del mismo —y que se desprende de la doble pregunta en torno a la significación de: a) abordar este problema dentro del estudio y análisis de la obra de Alan Pauls; y b) producir hoy desde la literatura un modo de acercamiento anacrónico al pasado reciente—, se resume, conjuntamente, así: la política literaria que estructura la novela, configurada según los principios formales y conceptuales de una biblioteca nacional anti-historicista (Borges, Saer, Puig, Piglia), operativiza una performance de desubicación ante la Historia cuyas cualidades (la celebración de lo artificial, lo mediato y lo intempestivo por sobre lo natural, lo inmediato y lo cronológico) dan cuenta de la construcción de una sensibilidad estética dandi.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Dandysm**Anachronism**Memory**Contemporaneity*

ABSTRACT

The aim of this paper is to explore and to analyze the literary policy that structure Historia del llanto. My hypothesis is that literary policy that structures the novel, configured according to the formal and conceptual principles of a national anti-historicist library (Borges, Saer, Puig, Piglia), builds a performance of historical dislocation whose qualities (the artificial, the distant and the untimely) demonstrates for a dandy aesthetic sensibility. The main question I want to answer is what is the meaning of relating literature and Argentine history from anachronism.

Fecha de envío: 24/05/2019

Fecha de aceptación: 25/09/2019

Bajo la ilusión de estar burlando los cerrojos de una novela en apariencia críptica, pueden encontrarse en *Historia del llanto* (2007) tres pistas, 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 Alan 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 sobre el cual la crítica, seducida por el juego de explicar las referencias encriptadas, no tardó en formalizar una lectura común.¹ Una concordancia interpretativa cuya premisa fundamental señala, esto dicho en su mayor generalidad, la postulación de un modo de acercamiento al horror que brega por la fracción y la distancia según tres rasgos bien marcados: el carácter anti-memorialista, la perspectiva tangencial y el estatuto ficcional del testimonio narrado.

En primer lugar, “Historia del llanto” alude a una expresión que Rodolfo Walsh utiliza en 1969 para advertir el lugar que ocuparían, en tanto derrotados, los universitarios, artistas e intelectuales que decidieran no sumarse a la causa peronista: “Les recordamos: el campo del intelectual es por definición la conciencia. Un intelectual que no comprende lo que pasa en su tiempo y en su país es una contradicción andante, y el que comprendiendo no actúa, tendrá un lugar en la antología *del llanto*, no en la *historia* viva de su tierra” (Cuesta y Zurowsky, 2008).² 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. En este sentido, el

¹ Me refiero, especialmente, y más allá de las modulaciones, intereses y alcances de cada caso, a las intervenciones de Elena Donato (2008); Micaela Cuesta y Mariano Zurowsky (2008); Lucía Ignacio (2009); Verónica Garibotto (2010:99–114); Elsa Drucaroff (2011:48–100); Ilse Logie (2013:165–180); María Paz Oliver (2013:137–148); Fernando Reati (2013:81–106); Estefanía Di Meglio (2014); Florencia Garramuño (2015:59–70); María José Sabo (2015:275–300); Mónica Bueno (2016) y Cecilia Sánchez Idiart (2018).

² La cursiva es mía.

empalme de ambos sintagmas señalaría 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” (Sarlo, 2005: 76). 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 doblagan 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, nunca pudieron sintonizar con su tiempo por ser demasiado jóvenes en los ’70 para abrazar las consignas de izquierda y demasiado viejos en los ’90 para intervenir en las discusiones memorialistas de posdictadura (Drucaroff, 2011: 61; Vanoli, 2014: 15). Una estética de lo menor en suma que 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, 2017).

Hasta aquí, abreviada en los paratextos, la comprensión general de la crítica. Sin ánimos de contribuir a su saturación este trabajo se propone no revisarla y discutirla sino, teniéndola como supuesto, explorar y analizar la política literaria que hace posible la invención del procedimiento descrito. Se trata, en otras palabras, de indagar en los principios formales y conceptuales que delinean las decisiones de escritura de la novela. Una pesquisa que conduce irremediabilmente al conjunto de lecturas formativas de Pauls. A aquellas que, en tanto proyectos narrativos, le han enseñado cuán fructífero resulta –por las posibilidades que abre– hacer del tiempo y el juego entre temporalidades el eje de la narración. Y subsidiario de

lo anterior, de qué manera y/o según qué estrategias compositivas se puede mantener, al momento de vincular literatura y política, “lo real a distancia” (2007: 73). Estas literaturas, cuyo beneficio parece sólo optimizarse cuando se las aprovecha de modo fraccionado y en conjunto, son: la de Jorge Luis Borges, Juan José Saer, Ricardo Piglia y Manuel Puig. Juntas forman un sistema que se asemeja, por la convivencia de incompatibilidades que posibilita, a la arquitectura de una biblioteca; una siempre extemporánea y *fantasmática* que monta sobre la superficie de la escritura “una fantasía de concomitancia” (Barthes, 2003: 48; Pauls, 2012: 107). Lejos de querer en síntesis ejercitar un rastillaje de detección de influencias, de lo que se trata, más bien, es de evidenciar la complejidad del proceso creativo paulsiano en torno los ‘70. La hipótesis que conducirá las formulaciones de este trabajo —y que se desprende de la doble pregunta en torno a la significación de: a) abordar este problema dentro del estudio y análisis de la obra de Alan Pauls; y b) producir hoy desde la literatura un modo de acercamiento anacrónico al pasado reciente—, podría resumirse conjuntamente así: la política literaria que estructura la novela, configurada según los principios formales y conceptuales de una biblioteca nacional anti-historicista (Borges, Saer, Puig, Piglia), operativiza una performance de *desubicación* ante la Historia cuyas cualidades (la celebración de lo artificial, lo mediato y lo intempestivo por sobre lo natural, lo inmediato y lo cronológico) dan cuenta de la construcción de una sensibilidad estética dandy.

El desmarque

La insistencia de la última dictadura en tanto material para la escritura viene confirmándose en nuestra literatura desde hace tres 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 una década más tarde; e) así como ciertas experimentaciones *directas y completas* en la novelística de

posdictadura, entre otras.³ Signadas por un marco de censura, represión y exilio, se distinguen en primer término ciertas formas oblicuas, fragmentarias e hipercodificadas; las cuales, buscando resistir a la lógica de sentido autoritaria, monologista y absolutista del discurso militar, intentan construir una significación refractaria de lo real. Es el caso de *Cuerpo a cuerpo* de David Viñas (1979), *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia y *Nadie nada Nunca* (1980) de Juan José Saer, entre otros. 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, al mismo tiempo que subraya la controversia que generó *El fin de la historia* (1996) de Liliana Heker (2013:87) por narrar la historia de una guerrillera que colabora con sus captores. Pues bien, este desmarque por parte de Heker del

³ La bibliografía sobre este tema, como es sabido, es extensísima. Por eso, a los fines restringidos de este trabajo cito únicamente aquellas lecturas que sirvieron para el apunte brevísimos que sigue a continuación: María Teresa Gramuglio (2002); Vezzetti (2003: 109–135); Miguel Dalmaroni (2004: 117–170); Beatriz Sarlo (2005); Elsa Drucaroff (2011:21-156); Fernando Reati (2013:81-106) y Teresa Basile (2016; 2017a; 2017b).

consentimiento implícito de no hablar de la posible responsabilidad de las víctimas señalaría una transmutación en la moral de la Historia sostenida hasta entonces en la novela argentina. Como señala Miguel Dalmaroni, a partir de mediados de los '90 con la publicación de la novela de Heker –junto con *Villa* (1995) y *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002) de Luis Gusmán y *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan–, se advierte un modo de acercamiento al horror diferente al modelo previamente identificado con Saer, Piglia y Viñas: “lejos de la oblicuidad, de la fragmentación o del ciframiento alegórico, algunas novelas [...] procuran abrir la posibilidad de narrar refiriendo por completo, y de modo directo, los sucesos y acciones más atroces o inenarrables” (2004: 159). La pregunta que abre a partir de este corpus ficcional es aquella destinada a interrogarse por las posibilidades, riesgos y límites, tanto morales como estéticos, de la literatura argentina para acercarse y confrontar el pasado reciente.

Habría que esperar la llegada del nuevo siglo para que la lógica a la vez celebratoria e inculpadora de la primera generación de HIJOS trocarse en un modo de enunciación “socarrón” e “irónico”, que trabaje ya no con el “fin serio de criticar y denunciar” sino con “la imposibilidad de representar, con el fragmento, la herida del lenguaje, la ruina” (Basile, 2016: 146–147). Sería 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 configuraría un modo de acercamiento inédito al horror (Drucaroff, 2011:27). Inédito, en primer lugar, por la posición de “separación radical” que estos escritores, artistas y cineastas nacidos en los '70 (Félix Bruzzone, Albertina Carri, Raquel Robles, etc.) establecerían con el bloque histórico que va de 1976 a 1982 (“el límite archiconocido”); e inédito, en segundo término, por el interés estético que expresarían por semiotizar “los otros años 70”, “un mundo con un pasado impensable, incognoscible, *vuelto tabú*” (27).

Un mundo vuelto tabú: tal es el contexto literario de aparición, apuntado brevemente, de *Historia del llanto*. La experimentación paulsiana con el horror radica en este sentido en la puesta en marcha de un tripe desmarque: distanciamiento, en primera instancia, del uso privilegiado de la primera persona del género testimonial, utilizada por su carácter inmediato y fidedigno –“un ícono de la Verdad” (Sarlo, 2005: 23)– como instrumento jurídico en el Juicio a las Juntas y como elemento reivindicativo y acusador por la narrativa de HIJOS. Apartamiento, en segundo lugar, de la mitología setentista,

esto es, una visión a la vez idílica y épica de la Revolución construida con sus “figuraciones, tópicos y tonos enunciativos” en el discurso de izquierda (Dalmaroni, 2004: 142). Y alejamiento, por último, de la estética “directa y completa” antes aludida. Se agrega por lo dicho que esta voluntad de desafección ante los sentidos cristalizados de los ‘70, un movimiento propio de la escuela barthesiana, pondría a la novela en sintonía con la consigna estética de la segunda generación y, al mismo tiempo, 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.⁴ Un desmarque, en suma, a contrapelo de la sensibilidad temporal de nuestro tiempo, caracterizada al decir de Andreas Huyssen por una obsesión por el tiempo pasado (2001:30).⁵

La biblioteca anacrónica: el par Borges-Puig

Así pues, antes que adentrarse en el foco del golpe militar del ‘76 para evocar las voces de los represores o víctimas, la novela se sitúa extemporáneamente en *los otros* ‘70 para ensayar el testimonio en tercera persona de un niño –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

⁴ Resulta llamativo, al menos, el siguiente dato: Pauls colaboró en la escritura del guión de *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, lo que contribuiría más, por así decirlo, a la hipótesis de cierta correspondencia entre ambas partes.

⁵ Denominado “giro memorialista” o “cultura de la memoria”, este impulso archivista tanto a nivel colectivo como individual, iniciado en 1970 en Europa y USA y consolidado como fenómeno a escala mundial veinte años después, respondería, según Huyssen, a cierto deseo de anclaje en un mundo caracterizado por “una creciente inestabilidad del tiempo y por la fracturación del espacio en el que vivimos” (Huyssen, 2001:24). A continuación se enumeran algunos sucesos políticos y culturales, además de los locales ya comentados en el cuerpo del texto, que han conducido a que la década de los 90 sea, entre otras variables, la década pretérita: a) el Holocausto como *tropos* universal –horizonte, punto de contraste– en las discusiones nacionales sobre crímenes de lesa humanidad por parte regímenes dictatoriales; b) ciertas políticas públicas a favor del cuidado del patrimonio local y nacional (por ejemplo: la conversión de viejos centros urbanos en museos a fin de salvaguardar la herencia y potencializar el sentido de pertenencia); c) el auge de la moda retro y el vintage en mobiliarios de uso doméstico; d) el renacer de la novela histórica y la preeminencia del género testimonial; e) “el *marketing* masivo de la nostalgia y la obsesiva automusealización a través del videograbador” (2001:18) y f) la abundancia de películas que revisita(ba)n la historia (*Troya*, *Titanic*, *Alejandro Magno*, etc.), entre otros.

acompañar, cortar y acercarse. Y también, por supuesto, es una toma de posición: contra lo Grande, las Mayúsculas, el Todo –categorías graves, rígidas, fijas–, se trata de profesar el culto de lo menor, es decir, atender a lo pequeño, al temblor, al estremecimiento, a la dinámica propia de lo menor (2000:79)

Leer lo Mayor desde lo menor: el microuniverso de *Historia del llanto* se esculpe 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. De lo que se trata entonces es de reconocer y analizar, en primera instancia, los enlaces laterales implantados en la novela que canalizan el pasado reciente. Se destacan al respecto tres personajes que irrumpen súbitamente en la vida del protagonista: 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 centinelas de lo pretérito desmoronan las certezas con las que el protagonista traza su horizonte de sentido para situarse ante lo real–histórico. De esta forma, si el héroe del llanto se adjudica para sí “una sensibilidad que sólo tiene ojos para el dolor” (2007: 19), como un “oído absoluto” (22) y cierto “don de la ubicuidad” (23), propiedades todas que le garantizarían conectarlo *de lleno* con las luces y verdades de su época; estos tres personajes, por separado, se encargan de alumbrarle el modo ficcional –y por ende distante– que tiene de relacionarse con la Historia. El cantautor de protesta al tararear frente a él “*Vamos, contame, decime / Todo lo que te está pasando ahora / Porque si no, cuando tu alma está sola, llora / Hay que sacarlo todo afuera / Como la primavera*” (2007: 46), le revela subliminalmente la naturaleza 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 remate, el golpe definitivo, lo da su vecino quien cumpliendo labores de niño se pasea frente a él sin que éste tenga la menor sospecha 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.

¿Qué permite reconocer y en todo caso comprender este constante *fuera de lugar*? La posición, claro está, inoportuna, incoherente, *sin cuajar*, del protagonista ante lo histórico. Una desubicación que, figurada gramaticalmente en el sinnúmero de “[...]” desperdigados por todo el texto (11, 15, 16, 18, 20, 32, 35, 42, 62, 66, 72, 80, 85, 88, 95, 100, 107), alcanza su punto máximo en la escena en la que el protagonista, 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), no puede llorar. Él, que está formado con las lecturas progresistas obligatorias de la época, no consigue derramar lágrima ante la imagen del Palacio en llamas: “Es simple: no ha sabido lo que había que saber. No ha sido contemporáneo. No es contemporáneo, no lo será nunca” (124). Esta impuntualidad ante la Historia, que lo condena a llegar “demasiado tarde” (123) a la comprensión de los acontecimientos de la época —un verdadero arte de la intelección a destiempo que comparte con otros personajes de la narrativa paulsiana (Rímini de *El pasado*, el escritor de *Wasabi*, el DJ de “Noche de Opwijk”), todos cortados, valga la aclaración, por la misma tijera borgeana—,⁶ encuentra su razón o culpable en la distancia que la ficción instauro de antemano. Porque si hay un testimonio que se narra en *Historia del llanto* es el del encuentro entre su protagonista y la ficción. El niño rubio no para de consumir ficciones en toda la novela (8, 9, 11, 70, 71, 73, 74, 77), no sólo las que proveen los comics de Superman o la serie *Los invasores* sino, en un movimiento visiblemente puigiano, aquella que suministra la realidad, una deformada, intervenida, inventada, al punto de hacer pasar a los militares como extraterrestres o zombis (74):

⁶ Véase, entre otros a Erik Lönnrot de “La muerte y la brújula”, a Francis Dahlmann de “El sur”, a Recabarren de “El fin” y a Benjamín Otálora de “El muerto”.

¿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 si 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).

Si la miopía borgeana coordina el montaje a escala reducida de la época –esa *otra época* beneplácita, de clase media, sobre la que se sostuvo la última dictadura (Caviglia, 2006)–, la evasión de Toto hacia lo imaginario en *La traición...* proporciona el molde –la contraseña, *el secreto*– para que el niño rubio se repliegue ante lo real. En efecto, así como el cine para Toto no es otra cosa que “una vía para evadirse del mundo de la pequeño-burguesía pueblerina” (Giordano, 2002: 139), la lectura en esta novela –una infancia bibliófila que traza un puente, como si se tratara de una saga, con la infancia autofigurada de *La vida descalzo* (2006)– 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.⁷

El par Saer-Piglia

Tanto *Glosa* (1985) como *Respiración artificial* (1980), dos novelas que exhiben el estatuto inherentemente anacrónico y ficcional de la memoria –vale decir: el terreno cargado de interferencias,

⁷ Cabe mencionar que *La traición* posee otros dos rasgos que bien pueden terminar de consolidar el binomio Pauls-Puig. Formulados por el propio Pauls en 1986, son: a) el régimen a contratiempo de Toto, que se niega a respetar “la cronología lineal y explícita” de la novela, lo que se traduce en la figuración de “un enfrentamiento entre dos lógicas, una lógica del crecimiento y una lógica de la detención” (1986:18-19); y b) la dimensión “interferida, mediada, antinatural” de la voz de Toto, que escapa “al fantasma de la *inmediatez*, y su código privilegiado: la transparencia” (23).

mediaciones, mezcolanzas, olvidos, yerros y especulaciones sobre el que transita el recuerdo al ser narrado (Sarlo, 2005:76)– funcionan, desde un nivel más intangible pero no por eso menos indeleble que el par Borges-Puig, como textos *fantasma* que inciden dentro de la máquina paulsiana del modo en que Barthes entiende al intertexto, esto es, como “una suerte de música” y/o “una sonoridad pensativa” (1975: 117). De manera que, siguiendo esta hipótesis, hay en los dos relatos una idea –una misma *salida*– que admite articularlos, formando un ciclo, con la novela de Pauls: ante el problema de cómo narrar los hechos de la Historia cuando se está fuera de ella –cuando la falta *es*, en sí misma, la experiencia a (re)construir–, las tres novelas ensayan una verdad diferente a la que posibilita el decurso del historicismo moderno, una verdad que puede sólo captarse y expresarse en la alteración de la cronología, porque es ahí, en ese mismo acto de descalabro de la prolijidad temporal de lo real, cuando deviene otra memoria que es en sí misma otra verdad: la de la ficción.

¿Qué fue lo que *realmente* pasó esa noche en el cumpleaños de Washington Noriega? ¿Qué fue lo que *realmente* pasó con Enrique Ossorio y, aún más, con Marcelo Maggi? Y, en la versión extrema paulsiana ¿qué fue lo que *realmente* pasó en los ‘70? La pregunta que abre el texto de Piglia, “¿Hay una historia?” (1980: 8), bien puede inaugurar este ciclo ya que es justamente este interrogante, junto con otro formulado ahí mismo –“¿cómo narrar los hechos reales?” (11)–, los que definen el problema sobre el cual este trípode trabaja: la (re)construcción de la memoria a partir de lo que no se sabe, de aquello que se perdió y es irrecuperable, de lo que una vez existió y que ahora es sólo vacío, silencio, nada. Si la memoria de la Historia es aquello que falta –reza el axioma que los reúne– *se la inventa*. Así, en primer lugar, Ángel Leto y el Matemático, en una mañana de primavera en la que “lo intemporal y lo inmaterial (...), victoriosos, se despliegan” (1985:67), caminan cuerdas y cuerdas charlando sobre un evento al que ninguno asistió. La calle San Martín se convierte en una gran hoja en blanco en la que el Matemático, con la exhaustividad e ingenio de un sabueso y con la recepción monosilábica y coral de Leto, discute, valida, modula, corrige y coteja las versiones de Botón y de Tomatis, al punto de inmiscuirse y aportar él también su opinión respecto de los temas charlados aquella noche (si Noca compró o pescó los amarillos y moncholos, si los caballos tropiezan o no, si a los mosquitos se los puede diferenciar individualmente o es siempre el mismo que renace y

vuelve, etc.). Ambos de esta manera van construyendo las imágenes del cumpleaños de Washington en la quinta de Basso, fiesta a la que nunca fueron, pero de la que “ya tienen, hasta el fin de sus días, sus propios recuerdos” (54). Una fuerza creadora de la propia memoria y la Historia que es posibilitada por el asiento atópico al que son arrojados los personajes; una condición que Pauls llama, en otras palabras, exclusión:

Glosa no sólo empieza con la evidencia de una exclusión: no podría —literalmente— vivir sin ella. Porque hay exclusión, se diría, hay relato [...] La Exclusión es a la vez condición de posibilidad y trauma, causa eficiente y principio de melancolía, parto y duelo; de ahí el tono inequívocamente elegíaco que campea en *Glosa* y del que está impregnado, incluso, el único horizonte de redención que postula: la ficción, la facultad de fabular que aún tienen a su alcance los que se perdieron los hechos, ese “nuevo lazo impalpable” que emparenta a los excluidos gracias a “los recuerdos falsos” de un lugar que nunca han visitado, de hechos que nunca presenciaron y de personas que nunca conocieron, de un día de fin de invierno que no está inscripto en la experiencia pero que sobresale, intenso, en la memoria (2018: 3)

Tardewski y Emilio Renzi, por su parte, en la madrugada de un bar perdido de Concordia, mientras esperan la llegada del profesor Marcelo Maggi, charlan largamente sobre literatura (todas ocurrencias críticas del propio Piglia: por qué Borges es un escritor del siglo XIX, por qué con Arlt se termina la literatura moderna en la Argentina, por qué Joyce es un escritor realista, etc.) y a los avatares de la vida de Tardewski (de cómo, entre otras cosas, fue “*marcado* por Wittgenstein” [1980:137] y de cómo descubrió que Hitler, un joven Hitler con aspiraciones de pintor, se escapa del servicio militar para encontrarse con Kafka en el café *Arcos* de Praga). Todo para cargar de presencia el silencio: “Como usted ha comprendido, dice ahora Tardewski, si hemos hablado tanto, si hemos hablado toda la noche, fue para no hablar, o sea, para no decir nada sobre él, sobre el profesor. Hemos hablado y hablado porque sobre él no hay nada que se pueda decir (175)”.

Esta estética del “decir el silencio”, de otorgarle materialidad y sentido a lo que no se puede pronunciar en un contexto de opresión y, sobre todo, a lo que se desconoce y no se puede recuperar, se figura y se potencia en la otra historia que narra la novela: la pesquisa inconclusa del profesor. Una tarea de archivo que, teniendo

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

Le debemos al anacronismo ese rodeo alucinado por el siglo XIX en el que se funda la relación de contemporaneidad única, extraordinaria, que una novela como *Respiración artificial* inventa con el presente aterrador en el que fue escrita. Pero quizá le debemos más, mucho más. En un momento de la novela, Renzi escribe: "Redacto estas interminables páginas para vos, my uncle Marcel, que venís de tan lejos, desde un lugar tan antiguo, desde una época tan remota de mi vida que tu reaparición ha sido, en estos meses, el triunfo más puro de la ficción que yo puedo recibir (por no decir el único)". Le debemos, quizá, la posibilidad misma de que algo llamado ficción exista, que es como decir le debemos todo (2012: 109)

Esta simbiosis entre crítica y ficción, "cuyos signos se exhiben descaradamente sin que se requiera ninguna pesquisa sutil para reconocerlos" (Gramuglio, 1990: 4), permiten arribar a la siguiente afirmación: Pauls, en el interior de su producción crítica, genera el aparato interpretativo dentro del cual él desea que sea leída su literatura. Una estrategia funcional a cierta construcción autofigurativa que busca legitimarse alrededor de una serie específica de proyectos narrativos del campo literario nacional. De ahí que el quid de la cuestión esté en desentrañar: a) de qué modo se integran estos autores a su máquina narrativa o, mejor dicho, cuál es la concepción de lectura que sustenta teóricamente esta convivencia; b) qué lee Pauls cuando lee a Borges, Puig, Saer y Piglia, cuál es la "parte" (procedimiento, tópico, problema, moral estética, etc.) que se lleva de cada uno; y c) a efectos de qué puede leerse esta sostenida militancia por lo intempestivo.

Leer para Pauls es un acto de emancipación absoluta, significa entrar en "una suerte de tierra de nadie flotante y ubicua" en la que el lector, fortalecido y envalentonado ante tanta libertad, tiene vía

libre para “ir y venir, vagabundear, saltar, jugar a dos, a tres, a múltiples puntas, inventar atajos para poner en relación cosas remotas, contrabandear, llevar el polen que recolectan de un libro a otro y distraerse en fecundaciones arbitrarias” (Pauls, 2012: 192). De este modo, bajo el amparo de esta concepción a la vez borgeana y barthesiana (sus dos guías virgilianos), las poéticas disímiles mencionadas se reúnen para pensarse *al mismo tiempo*, en tanto eslabones simultáneos de una misma máquina narrativa (Pauls 2015:20; Kohan, 2005:08). Tal es el deseo último de esta fantasía de concomitancia: montar un espacio-madriguera sin meridianos y sin reloj para poder escribir *con* ellos y no después de ellos. Un *vivir juntos* que expresa una insolencia positiva hacia la tradición, una deliberada y provechosa irreverencia hacia sus preceptos y prerrogativas, hacia sus antagonismos organizados y clasificaciones paternalistas.

Ahora bien ¿Por qué ellos? ¿Qué tienen estas literaturas para que Pauls decida pensar y fabricar allí su lugar en la literatura argentina? A saber: en casi todas las intervenciones críticas sobre estos autores Pauls coloca en el centro de sus comentarios el problema del anacronismo y de la contemporaneidad, en el modo en que cada uno hace un uso fecundo del tiempo, una potencia que se produce y se reconoce, como se constató a lo largo del trabajo, en la superposición, descomposición y entremezcla de las temporalidades que constituyen y regulan la lógica historicista de la modernidad. Así, el anacronismo deliberado de Pierre Menard, la pregunta intempestiva de Emilio Renzi en medio del horror (“¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?”), el “desencuentro espacio-temporal” de *Glosa* y la convivencia extemporánea entre Valentín Arregui y Molina, funcionan, en el interior de su trabajo crítico, como puntapié inicial para que Borges, sin más, se convierta en “un escritor de otro tiempo”, “un sobreviviente de otra era que [...] ha quedado en el más allá del anacronismo” (2000: 23-24), Piglia en “un portador de anacronismo” cuya “misión es [...] reimplantar en el corazón de la historia [...] algo tan aberrante como un *contratiempo* (2012: 108), Puig en un “inventor de la contemporaneidad” y “*El beso de la mujer araña* la gran novela argentina contemporánea sobre la contemporaneidad” (2002: 2), y Saer, por último, “para quien no hay *bêtes noires* más abominables que la inmediatez y la proximidad”, en un artista “del destiempo, la demora y la posteridad” (2018: 1-4). Una puesta en valor de lo intempestivo que viene a reafirmar, en definitiva, un culto practicado tempranamente desde sus columnas en *Babel. Revista de libros* (1988-1991), tal y como lo demuestran los

diferentes modos en que en varias de sus reseñas se pondera aquello que tal o cual novela –de Kundera, Gombrowicz, Saer, Chejfec, Guebel– posee de “intempestivo” o “epifánico” o “anacrónico” o “asincrónico” o “intemporal” (1988a:5; 1988b:4; 1988c:5; 1990a:4; 1990b:5).

La incomodidad del dandi

Dicho esto, se aventura lo siguiente: esta performance de desubicación ante la Historia arremolina una serie de motivos y constataciones que permiten vincular –y de forma decisiva– el proyecto narrativo de Pauls con el dandismo. El dandismo es un fenómeno complejo, por momentos indefinible y contradictorio, de etimología extraviada e historización heterogénea. De origen inglés, nace a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, en el entrevero de una coyuntura agitada que incluye la eclosión del romanticismo, la decadencia de la aristocracia nobiliaria y el desarrollo incipiente de la burguesía industrial. Es un marco que combina ocaso y florecimiento y es el que va determinar desde el inicio la condición esencial de la práctica dandi: la incomodidad. Porque está incómodo ante la lógica utilitaria y progresista de la razón capitalista, pero también ante la uniformidad de las crecientes masas democráticas y, más aún, ante la vulgaridad del vestir ampuloso de los nobles, el dandi confecciona, sobre su propio cuerpo y sobre su propio tiempo, una subversión de las costumbres de la vida cotidiana moderna (Bernabé, 2006: 41-53; Pauls, 2013a: 9-24). El plan es preciso: devaluar los principios ideológicos y morales instituidos (lo útil, lo cronológico, lo natural, lo ampuloso y lo masivo) y encarecer, al mismo tiempo, su contracara (lo inútil, lo intempestivo, lo artificial, la sencillez y la individuación). Sintetizada su definición y su aura en la vida de George Brummell, ser dandi significa hacer de la *toilette* –esto es, el conjunto de principios del vestir elegante que intenta distinguirse de la homogeneidad “siempre grasienta y maloliente” de la multitud: “el bruto se cubre, el rico o el fatuo se adorna, el hombre elegante se viste” (Balzac 2013: 96)– “una ciencia, un arte, un sentimiento, una costumbre”, al punto de considerar *el traje*, piedra de toque del dandismo, “el punto culminante de la vida” de un hombre (94). El dandi puede “pasar, si quiere, diez horas arreglándose” (Barbey, 2013: 299) para ir a salones de baile, clubes privados o palcos de la Ópera londinense. El dandi no escatima en gastar el tiempo, porque es eso, justamente, lo que le

sobra: a diferencia del hombre de *vida ocupada*, el dandi considera todos los días como “si fueran una fiesta” (Balzac, 2013: 77), o mejor aún, una función de teatro en la que pone en práctica, noche tras noche y de manera rigurosa, su coreografía de la simplicidad: la palabra medida y pensada, el andar ligero y dominante, la pose sobria, a la vez inmóvil y expresiva. Una doctrina del vivir elegante que se desprende de una manera específica de ser:

El dandi no tiene el amor como fin especial [...] tampoco aspira al dinero como algo esencial; un crédito indefinido podría bastarle; abandona esta grosera pasión a los mortales vulgares. El dandismo no es siquiera, como muchas personas poco reflexivas parecen creer, un gusto desmesurado por el vestido y por la elegancia material. Esas cosas son para el perfecto dandi más que un símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu. Igualmente, ante sus ojos, prendados ante todo de la *distinción*, la perfección del vestido consiste en la simplicidad absoluta, que es en efecto la mejor manera de distinguirse ¿Qué es pues esta pasión que, convertida en doctrina, ha hecho adeptos dominadores, esta institución no escrita que ha formado una casta tan altiva? Es, ante todo, la necesidad ardiente de hacerse una originalidad, contenida en los límites exteriores de las conveniencias [...] Se hagan llamar refinados, *increíbles*, bellos, leones o dandis, todos proceden de un mismo origen; todos son representantes de lo que hay de mejor en el orgullo humano, de esta necesidad, demasiado rara entre los de hoy, de combatir y destruir la trivialidad (Baudelaire 2013: 237-239)

Vuelta sensibilidad o, directamente, una *actitud*, el dandismo hoy encuentra asilo en el arte, en aquellas operaciones estéticas promovidas por la fuerza de la inadecuación. Una “comunidad” o “legión” integrada, al decir de Pauls, por: Warhol, Duchamp, John Cage, William Burroughs, Djuna Barnes, Yves Klein “y criaturas más indefinidas, difíciles de clasificar, para-artistas que pululan en esa franja incierta donde se dan cita agitadores, provocadores, animadores sociales, *happeners*, *performers*, personalidades, *celebrities*...” (2013a: 16).

Así pues, retornando al principio, las propiedades que hacen a la estética de *Historia del llanto* encontrarían su fundamento, la razón de su materialización, en la cualidad dandi de la política literaria que las estructura, ya que es desde esta incomodidad, desde este desmarque respecto de ciertos modos cristalizados de fabricación de la memoria en un contexto socio-histórico global caracterizado por la museificación de la vida, desde donde la novela celebra el anacronismo, la distancia y la ficción. Una condición que, si

ampliamos el objetivo, se vuelve extensiva a toda su literatura. Siguiendo a Dorronsoro (2000: 181), todos los frentes desde los cuales puede clasificarse y analizarse el dandismo literario son cubiertos al momento de su exploración. Veamos, muy brevemente, uno por uno: a) *artistas que pueden ser considerados dandis por su peripecia personal*: es bien conocida la etiqueta despectiva de “dandis”, entre muchas otras, con la que fueron criticados y denostados los integrantes de *Babel* (Drucaroff, 2011: 133; Catalin, 2014: 54). Son ilustrativas, al respecto, las siguientes citas de Caparrós y del mismo Pauls: “Descubrimos que solíamos ser blancos de ataques sorprendentes. Nos tildaban de dandis, posmodernos, exquisitos y/o trolebuses” (Caparros, 1993:526); y:

A principio de la década del 80 [...] fuimos escritores formalistas, amanerados por la juventud y por la teoría literaria, indiferentes y amnésicos. Después fuimos *dandis de izquierda*: progresistas pero no sufrientes, informados pero no melancólicos, de clase media pero vagamente hedonistas: demasiada ironía y, sobre todo, demasiada confianza en la literatura. Más recientemente [...] hemos sido metaficcionales, exóticos, universitarios, desdeñosos del mercado y de los imperativos del realismo juvenilista [...] De las clasificaciones que acabo de enumerar, sin embargo, yo no refutaría todo [...] Dejaría pasar, por aburridos, los motes maliciosos, pero suscribiría la constante que me parece que los sostiene. Palabras más, palabras menos, esa constante dice esto: que somos escritores *inadecuados*. Es decir, escritores que están desajustados con los paradigmas que van rigiendo la producción de identidades literarias. Extemporáneos, inapropiados, inoportunos, inactuales... ¿y si la literatura fuera, para nosotros, esa in-identidad, lo intempestivo de un idioma que serpentea entre los adoquines de la adecuación, la eficacia, la oportunidad? (Pauls, 1993: 473)

b) *escritores creadores de dandis en la ficción*: como si narrar para Pauls fuera, antes que todo, el intento volver imagen la siguiente pregunta: “¿Qué es un dandi inglés? Un joven que ha aprendido a prescindir del mundo entero” (2013a: 18), hay en su literatura una serie de escenas de lectura que figuran esta experiencia de retiro telúrico. Exenta de todo fin utilitario, inmune a todo compromiso con la vida, dedicada a estar *fuera de lugar* y a cultivar con empeño la procrastinación, el acto de leer en el universo paulsiano es “un vivir intenso, vertiginoso, sin vueltas atrás, al que ninguna acción permitirá acceder jamás” (Pauls, 2018: 26). Así lo demuestran el niño

de *La vida descalzo* (2006: 123-125), el protagonista de *Historia del llanto* (2007: 8-9), ciertas escenas de viajes en *Wasabi* (1994: 84), *El pasado* (2003: 245-246) y “Noche de Opwijk” (2013b: 2-3) –el proceso aquí se da a la inversa–, y, por último, varias entradas de *Trance*, su último ensayo dedicado casi por entero a subrayar esta experiencia a la vez asceta y feliz que es la lectura:

La privación: piedra de toque del goce de leer. Aprende la lección – aunque tal vez ya la hubiera aprendido antes, de chico, gracias a esos ejercicios privados a los que se la da por entregarse en pleno trance lector, cuando hace de cuenta que el mundo ha desaparecido con todo adentro, incluido todo lo que él ama menos lo que lee, y de pronto, solo en medio de la nada, porque ni ruinas ha dejado la catástrofe, se ve a sí mismo con su libro y se dice muy suavemente (...): “Soy feliz” (Pauls, 2018:32)

c) *artistas con un estilo que puede considerarse dandístico*: la frase paulsiana, el aspecto de su narrativa que la crítica –en especial Marcelo Cohen (2006), Daniel Link (2006) y Nora Avaro (2010)– ha reparado con más insistencia, es una complejidad sintáctica que se despliega en una extensión espiralada y condensa, bajo un procedimiento por incruste, una multiplicidad de imágenes, enumeraciones, comparaciones y mini-relatos, todos subordinados al enunciado original. Esta condición parentética, animada por una voluntad de embellecer o estetizar la prosa (nada queda al arbitrio del azar, del impulso o de la improvisación: todo lo que recae sobre la superficie de la escritura se somete a evaluación, a la praxis del borramiento y la reescritura), le ha valido el mote de preciosista, ampulosa o frívola, “como si Pauls fuera en principios del Siglo XXI, un dandy de principios del XX” (Avaro, 2016:147). Y d) *artistas que han escrito sobre el fenómeno del dandismo*: Pauls prologa, como lo demuestran varias de las citas transcriptas en este trabajo, *El gran libro del dandismo*, libro que reúne los tres textos franceses fundamentales sobre el fenómeno (Balzac; Baudelaire; Barbey d’Aureville).

Agrego, para cerrar, un último punto: e) *artistas que fraguan una imagen de escritor en la escena pública*: ya sea por el cuantioso número de entrevistas televisivas que concede periódicamente, por haber conducido durante años un programa de cine independiente (*Primer plano I.sat*), por haber actuado en varias películas (*La era del ñandú* [1987], *Sinfín* [1988], *El censor* [1995]; y *Vidas privadas* [2001], *Medianeras* [2011]; *La vida nueva* [2011] y *Cassandra* [2012]) o por

pertenecer, entre otras razones, a un clan familiar dedicado al mundo de la actuación y la televisión (su padre fue productor y actor, al igual que sus tres hermanos, Ana, Gastón y Nicolás, y su hija, Rita), su figura posee un grado de reconocimiento y visibilidad alto en la escena cultural y social argentina comparado con otros escritores del campo. Y es ahí, en el tono con el que lee y habla (una oralidad a la vez poética y exacta, cargada de erudición, guiada por un movimiento pendular de la cabeza, como si el aire fuera la hoja en blanco y su rostro la brocha para pincelarla), en la forma en que se sienta (basta sólo ver cualquier presentación de *Primer plano I.sat* para reconocer la inconfundible *pose* paulsiana: piernas cruzadas, manos juntas sobre la rodilla y mentón alzado. Allí radica toda su elegancia: en la forma moderada de ocupar lugar en el espacio) y en la apariencia que proyecta (un estilo juvenil en la vestimenta que contrasta con el porte maduro de sus facciones) donde se construye, en tanto operación de autoestetización, una imagen dandi de él.⁸

BIBLIOGRAFÍA

- AVARO, NORA. “La frase (Alan Pauls)”, *La enumeración. Narradores, poetas, diaristas y autobiógrafos*. Rosario: Nube Negra, 2016.
- BALZAC, HONORÉ DE. “Tratado de la vida elegante”, *Balzac, Baudelaire, Barbey D’aurevilly. El gran libro del dandismo*. Buenos Aires: Mar dulce, 2013.
- BARBEY, JULES D’AUREVILLY. “Del dandismo y de George Brummell”, *Balzac, Baudelaire, Barbey D’aurevilly. El gran libro del dandismo*. Buenos Aires: Mar dulce, 2013.
- BARTHES, ROLAND. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós, 1978 [1975].
- . *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005 [2003].

⁸ Tres curiosidades que sirven como ejemplo de lo recién apuntado: a) en marzo de 2010 fue tapa de la revista *Los inrockuptibles*; b) en 2015 hizo de modelo para la campaña “Arts & Crafts” de la marca de ropa *Félix*, un contenido que el diario *Perfil* denominó “marketing intelectual”; y c) en febrero de 2017 volvió a ser tapa de una revista, esta vez de *La nación*.

- BASILE, TERESA. “La orfandad suspendida: la narrativa de Félix Bruzzone”. *CELEHIS—Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, vol. XXV, núm. 32, 2016.
- . “Pequeños combatientes, de Raquel Robles. Proyecciones ficcionales: de la infancia clandestina a la militancia de H.I.J.O.S.” *HeLix. Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft*, vol. X, 2017a.
- . “Infancia educada: el niño nuevo”. *Badebec*, vol. VII, núm. 13, 2017b.
- BAUDELAIRE, CHARLES. “El pintor de la vida moderna”, en *Balzac, Baudelaire, Barbey D’aurevilly. El gran libro del dandismo*. Buenos Aires: Mar dulce, 2013.
- BERNABÉ, MÓNICA. *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariategui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911–1922)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- BUENO, MÓNICA. “Alan Pauls: el estilo de una vida literaria”, Juan Edgardo H. Berg y Nancy Fernández (ed.). *Intervenciones*. Mar del Plata: La bola editora. 2016.
- CATALÍN, MARIANA. *Con los ojos bien abiertos. Bizzi, Cheffec, Babel*. Rosario: Fiesta E-diciones, CELA, 2014.
- CAPARRÓS, MARTIN. “Mientas Babel”. *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 157-159, 1993.
- CAVIGLIA, MARIANA. *Dictadura, vida cotidiana y clases medias. Una sociedad fracturada*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.
- COHEN, MARCELO. “Prosa de Estado y estados de la prosa”. *Otra parte*, núm. 8, 2006.
- CUESTA, MICAELA y MARIANO, ZUROWSKY. “Los hijos de la lágrima. Una polémica generacional”. *El Interpretador libros*, Reseñas, 10/04/2008.
- DALMARONI, MIGUEL. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Santiago de Chile: Melusina Editorial, 2004.
- DI MEGLIO, ESTEFANÍA. “¿Cómo narrar lo inenarrable? Acerca de *Historia del llanto* de Alan Pauls”. *El taco en la brea*, núm. 1, 2014.
- DONATO, ELENA. “Infiltrados: vida cotidiana y clandestinidad en *Historia del llanto*”. *Fragmentos*, núm. 35, 2008.
- DORRONSORO, MARÍA BADIOLA. “Una aproximación al dandismo. El caso de Valery Larbaud: una actitud vital frente al *mal de vivre*”. *L’ull crític*, núm. 6, 2000.
- DRUCAROFF, ELSA. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.

- GARIBOTTO, VERÓNICA. “Temporalidad e historia: hacia una reformulación del marco interpretativo del testimonio posdictatorial”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, núm. 39, 2010.
- GARRAMUÑO, FLORENCIA. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- GIORDANO, ALBERTO. *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- 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*, vol. XXI, núm 1, 2017.
- GRAMUGLIO, MARÍA TERESA. “Genealogía de lo nuevo”. *Punto de vista*, vol. XIII, núm. 39, 1990.
- . “Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar”. *Punto de vista*, vol. XXV, núm. 74, 2002.
- HUYSEN, ANDREAS. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- IGNACIO, LUCÍA. “El problema de las escrituras del yo en las últimas obras de Alan Pauls”, en *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La plata, Universidad Nacional de la Plata: 2009. Disponible en línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev3563>. Fecha de consulta: 23/05/2019.
- KOHAN, MARTÍN. “Más acá del bien y del mal. La novela hoy”. *Punto de vista*, vol. XXVIII, núm. 8, 2005.
- LOGIE, ILSE. “A la búsqueda de un lugar de enunciación apropiado: la década de los setenta argentinos en *Historia del llanto* de Alan Pauls”, en Lucero de Vivanco Roca Rey (ed.). *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- LINK, DANIEL. “Libros recibidos”, en *Linkillo (cosas mías)*, 2006. URL: <http://linkillo.blogspot.com.ar/2006/07/libros-recibidos.html>.
- OLIVER, MARÍA PAZ. “Un discurso a la deriva: digresión y violencia en *Historia del llanto* de Alan Pauls”, en Lucero de Vivanco Roca Rey (ed.). *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- PAULS, ALAN. *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Hachette, 1986.

-
- . “Retrato del artista disidente”. *Babel. Revista de libros*, vol. I, núm. 1, 1988a.
- . “Una fiesta intermitente”. *Babel. Revista de libros*, vol. I, núm. 2, 1988b.
- . “La primera novela realista sobre el azar”. *Babel. Revista de libros*, vol. I, núm. 4, 1988c.
- . “La lentitud verdadera”. *Babel. Revista de libros*, vol. III, núm. 17, 1990a.
- . “Narrar, viajar, olvidar”. *Babel. Revista de libros*, vol. III, núm. 18, 1990b.
- . “La retrospectiva intermitente”. *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 157-159, 1993.
- . *Wasabi*. Barcelona: Alfaguara, 2012 [1994].
- . “Inventar la contemporaneidad”, en José Amícola y Jorge Panesi (ed.). *Manuel Puig. El beso de la mujer araña*. España: Sudamericana, 2002.
- . *El pasado*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- . *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . “Prefacio a la edición en español”, en Roland Barthes. *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.
- . *La vida descalzo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.
- . *Historia del llanto*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- . *Temas lentos*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2012.
- . “Noche de Opwijk”. *Página/12*, 2013b. Disponible en línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/213128-62267-2013-02-03.html>. Fecha de consulta: 23/05/2019.
- . “Fuego artificial”, *Balzac, Baudelaire, Barbey D’aurevilly. El gran libro del dandismo*. Buenos Aires: Mar dulce, 2013a.
- . *Trance*. Buenos Aires: Ampersand, 2018.
- . “Gag”, en *Coloquio Internacional: Juan José Saer*. Santa Fe, Ministerio de Innovación y Cultura: 2018.
- PIGLIA, RICARDO. *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama, 1980.
- REATI, FERNANDO. “Culpables e inocentes, héroes y traidores, cómplices y espectadores: representaciones de la violencia política en Argentina desde 1980 hasta el presente”, en Lucero de Vivanco Roca Rey (ed.). *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
-

- SABO, MARÍA JOSÉ. “Acariciando a contrapelo los 70. El archivo en *Historia del llanto* de Alan Pauls”. *Revista chilena de literatura*, núm. 90, 2015.
- SAER, JUAN JOSÉ. *Glosa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1985.
- SÁNCHEZ IDIART, CECILIA. “La captura de lo imperceptible. Vida, política y afecto en las ficciones de Alan Pauls”. *Anclajes*, vol. XXII, núm. 2, 2018.
- SARLO, BEATRIZ. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- VANOLI, HERNÁN. “La gran paradoja del golden boy”, en Juan Terranova (ed.). *La palabra crítica. Breve antología de reseñas y ensayos sobre literatura contemporánea argentina*. Buenos Aires: Centro de Estudios Contemporáneos, 2014.
- VEZZETI, HUGO. *Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.