

O PASSADO QUE NÃO PASSA: TEMPO PASSADO NAS NARRATIVAS DO PRESENTE DE ALAN PAULS

THE PAST THAT DOES NOT PASS: TIME SPENT IN THE NARRATIVES OF THE PRESENT OF ALAN PAULS

Luciana Arruda Alves Santana¹

“Pero a mí, como escritor, más que la teoría me importaron siempre los problemas. Para mí, si no hay problema, no hay interés en escribir. Tiene que haber un problema.”

(PAULS, 2010)²

RESUMO: Esse artigo propõe pensar o discurso ficcional das obras de Alan Pauls numa perspectiva da experiência do sujeito e das relações que o leitor passa a estabelecer com discursos outros que emergem de uma estrutura ficcional específica que Pauls constrói a partir de um suposto vazio já (des)significado pela imediaticidade do tempo presente. O leitor terá aqui algumas especulações relevantes sobre as relações entre literatura e outros discursos que coexistem, originalmente, em grande parte dos textos pós-ditadura produzidos pela literatura contemporânea, mais ainda na tradição literária da Argentina, e que buscam utilizar-se de elementos alegóricos para reconstruir a facticidade de uma realidade sempre possível de ser revisitada. Aqui teremos como foco inicial e mais abrangente o texto *El Pasado* que, por norma, continua perpassando pelas obras públicas a seguir: *Historia del llanto*, *História del Pelo* y *História del Dinero*, encenando, desse modo, espectros de um tempo passado que não passa, mas que se atualiza e desperta a reflexão sobre o tempo presente.

304

¹ Doutoranda em Literatura Hispano Americana. Mestre em Teoria Literária e Literaturas pela Universidade de Brasília-Unb. Graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade Católica de Brasília-Ucb. Ministra aulas de Língua e Literatura para o Ensino Médio e Fundamental. Atua também como professora em cursos de graduação de Letras em disciplinas de Literatura e Cultura Hispano-Americana. Vasta experiência na área de leitura e produção textual, edição jornalística e resenhas literárias para publicação de periódicos. Foi produtora de resenhas literária no Correio Braziliense para o Caderno Pensar. Suas maiores especialidades estão concentradas no estudo do romance e da literatura contemporânea, paródia, metaficção, intertextualidade, estudos comparados, perspectivismo narrativo, ensino de língua portuguesa e inglesa, teoria literária e filosofia da linguagem. É também membro do Grupo de Pesquisa em Literatura hispano-Americana Contemporânea da Universidade de Brasília (Unb). É Master Business Administration (MBA) pela Fundação Getúlio Vargas/FGV em Gestão Estratégica e em Gestão do Conhecimento Estratégico. Hoje atua na produção de material didático e na elaboração de material cultural para cursos à distância (EAD). E-mail: lucianaarru@gmail.com.

² _____. *Entrevista com Alan Pauls*. Blog tomashotel.com. Argentina. Outubro, 2010. Entrevista integral disponibilizada na edição impressa da Revista Mexicana La Tempestad, Ed. Artes, nº 79. Disponível em: <http://www.tomashotel.com.ar/archives/3624>

PALAVRAS CHAVES: Alan Pauls. O passado. O presente. Alegoria.

ABSTRACT: In this article we propose to think of the fictional discourse in the work of Alan Pauls in a perspective of the subject's experience and the relationships that the reader will be able to establish with other discourses that emerge from a specific fictional structure that Pauls builds from an empty assumption that is already (de-)meaning by the immediacy of the present time. The reader will find here some relevant speculations about the relationship between literature and other discourses that exist, originally, in much of the post-dictatorial texts produced by contemporary literature, even more so in the literary tradition of Argentina, and which seek allegorical elements to reconstruct the objectivity of a possible reality of always being revised. Here we will have as a broader text *The Past* of Alan Pauls that, as a rule, continues to permeate the following later works: *History of Crying*, *History of hair* and *History of Money*, staged in this way spectra of a past time that do not pass, but that refreshes and awakens reflection on the present time.

KEY WORDS: Alan Pauls. The Pass. The Present .Alegoria.

INTRODUÇÃO

Descobrir Alan Pauls foi consequência de determinadas leituras semanais que acabaram ao longo do tempo virando um hábito. Numa resenha literária, publicada em um jornal de grande circulação no Brasil, *El pasado*, de Alan Pauls é comparado aos grandes romances do século XIX e, ao mesmo tempo, um novo expoente da literatura hispano-americana.

Posteriormente, a leitura desse texto gerou uma pesquisa mais ampla e que desembocou neste texto fazendo-nos percorrer, na medida do possível, as demais obras de Alan Pauls em busca de parâmetros para melhor entender a singularidade dessa escritura junto aos demais escritos do autor. Tivemos bastante dificuldade em reunir a bibliografia de Pauls porque muitas de suas obras não chegaram a circular no Brasil.

Em nossa seara de leituras em busca por conhecer o criador de *El pasado*, nos deparamos com uma enorme quantidade de artigos e entrevistas e descobrimos ser o autor, um estudioso da prosa do romance; um crítico literário de formação acadêmica e um intelectual na prática; um criador de narrativas que se importa muito mais com o fazer poético, sua problematidade em relação ao leitor do que com a necessidade de contar uma história linear com início – meio – fim. “Mas que la teoría, me importan los problemas”³ nos diz Alan Pauls em uma das tantas entrevistas concedida ao jornal argentino Clarín e como mostra muito bem suas palavras utilizada aqui como epígrafe deste ensaio.

As demais leituras que se seguiram sobre Alan Pauls e sobre *El pasado* foram tornando-se, assim, ponto de partida para que alguns espaços que se faziam incompreendidos na narrativa

³ _____. *Más que la teoría me importan los problemas*. Repositório de Entrevistas do site Solo Literatura.com. Países Latino-Americanos, 2010(e). Entrevista concedida à Martín Prieto. Disponível em: <http://sololiteratura.com/pauls/paulsmasquelateoria.htm>

começassem a se dissipar, a se mostrarem mais claros ainda que em meio a um infinito de relações outras que o discurso ficcional dessa narrativa pudesse estabelecer com a variedade de significantes em movimento no texto. A partir disso, *los problemas* também começaram a surgir enquanto pontos fundamentais para compreensão ficcional do enredo. Sem entendê-los, um leitor ingênuo deixaria facilmente escapar a chance de ser desafiado pela escritura engenhosa de Pauls que interpela criticamente, e permanentemente, o leitor durante o ato de ler em detrimento do enredo amoroso encenado por Rímimi e Sofía, protagonistas da narrativa.

Nesse sentido, sabemos que um estudo sobre o modo de tessitura das obras de Alan Pauls poderá abrir espaços, inevitavelmente, para novos estudos sobre o autor uma vez que, até o momento, há pouco estudo no Brasil, e na América Latina, que contemple uma análise circunscrita em alguma obra específica desse autor. O que encontramos acerca de sua fortuna crítica resume-se, basicamente, a textos de *sinopse* publicados em jornais literários, *websites*, resenhas literárias, etc., que conseguimos reunir para um bom dossiê no qual pudemos nos debruçar e estudar. Muitas passagens dos recortes que compõe este breve estudo, que aqui nos arriscamos e compartilhar, a voz do próprio Alan Pauls irá surgir para legitimar nossas descobertas e, assim, se fazer compreender alguns pontos de seus textos.

Dentre as obras publicadas por Pauls, também tivemos dificuldade em conseguir algumas para leitura. Aquelas anteriores a *El pasado – Manuel Puig. La traición de Rita Hayworth (1986)*, *El colóquio (1990)*, *Lino Palacio: la infancia de la risa (1995)*, *Cómo se escribe. El diario íntimo (1996)* e *La vida descalzo (2006)* – já não são mais publicadas ou não chegaram nem a serem traduzidas no Brasil, por exemplo. As demais obras – *El pudor del pornógrafo (1984)*, *Wasabi (1994)*, *El factor Borges (1996)* e *História del llanto (2007)*, *História del Pelo (2010)* e *História del Diñero (2012)* – foram lidas no início da pesquisa sempre na tentativa de traçar pontos de aproximação ou distanciamento com o projeto literário mais ambicioso de Pauls: *El pasado*.

Dentre todos os percalços que tivemos para reunir a pouca fortuna crítica de Alan Pauls e, mais ainda, acerca de *El pasado*, traçamos um modo de leitura em duas perspectivas que se confirmaram no material de apoio que conseguimos reunir: 1) *El pasado* é um “romance” que concentra modos de narrar de uma tradição literária forte no contexto argentino e, ao mesmo tempo, 2) precisa ser pensando como um discurso filosófico sobre a experiência humana, sobre o amor, sobre o tempo e, sobremaneira, as relações que se dão (e também sobre aquelas que deixam de se dar) no mundo da modernidade. Assim como os estilhaços que ficam – ou em um ou em outro – depois do fim de uma relação de doze anos. Para Pauls, o amor é algo importante para a literatura e o que o interessa quando se refere ao amor não são os seus momentos mágicos, sua linearidade, sua fluidez. Ao contrário disso, o que lhe interessa é o amor que sofre desfechos, contratempos e que passa

la idea de que en la experiencia amorosa hay algo que se parece mucho a la enfermedad, a la patología. En el sentido, en que la experiencia amorosa obliga a los amantes que la experimentan a sufrir ciertas transformaciones, no del todo agradables a veces, pero por las que hay pasar. (PAULS, 2011)⁴

Depois dessas descobertas, lemos novamente o romance e alguns pontos primordiais não poderiam deixar de ser tocados neste estudo. Um, no entanto, nos chamou atenção nas duas leituras que o texto de Pauls nos exigiu realizar: A narrativa de *El pasado* não apenas alegoriza o passado em detrimento do presente como também dramatiza – por meio de Rímini – o estatuto da modernidade, um estatuto em crise. O passado e o presente encenados no texto remetem-nos ao antigo e ao suposto novo que tudo promete e disponibiliza como caminho de esquecimento de velhas marcas que constitui a realidade. Rímini é o personagem que movimenta esse jogo discursivo no texto colocando presente e passado não apenas como fases do amor, mas, sobretudo, como dramatização da realidade contemporânea; daquilo que pode ser experienciado como uma verdadeira crise de identidade dos sujeitos em relação ao mundo e à realidade e, ao mesmo tempo, como um desdobramento de uma suposta modernidade que ainda não deu conta de toda sua problematização. Vejamos o que Pauls nos diz sobre esse personagem:

307

Lo que pasa es que Rímini tiene la política del olvido, ha decidido que lo único que lo puede salvar es el olvido. Mientras que Sofía es una militante de la memoria. La novela es un poco la historia de esa batalla. Y Rímini para mí tiene todas las marcas del héroe de la novela del siglo XX: esa impavidez, la catástrofe que lo marca, la impotencia, es constantemente arriado por otros, es una especie de genio idiota o cabeza impotente. El tipo lo único que puede hacer es patear la pelota y seguir corriendo hacia delante, entendiendo la fuga hacia adelante como el equivalente del olvido. Y Sofía la única política que reivindica es la política de la memoria, como en sus reuniones de grupo de las mujeres que aman demasiado les dice que los hombres les hacen hijos a las mujeres para anclarlas, entonces las mujeres tienen que hacerles recuerdos a los hombres. Si logran que recuerden los van a tener con ellas. Lo que me interesaba a mí de Sofía y este grupo de mujeres es que ahí detrás hay una forma de entender el amor, por delirante que sea. Siempre que un delirio constituye una teoría, por letal que sea, a mí me empieza a interesar. (PAULS, 2009)⁵

Assim podemos dizer que o projeto literário de Pauls alcança seu propósito, pois atualiza a capacidade literária de sempre mostrar um outro lado das coisas; daquilo que não vemos ou não

⁴ _____. *Escribir es una práctica extrema*. Blog Lee por gusto. Peru. Abril, 2011. Entrevista concedida à Jaime Cabrera Junco. Disponível em: <http://blogs.peru21.pe/leeporgusto/2011/04/alan-pauls-escribir-es-una-pra.html>

⁵ _____. *Alan Pauls existe*. Clubliteratura.com. Espanha, 2009. Entrevista concedida a Diego Salazar. Disponível em: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/alanpauls/alan.htm>

queremos ver; daquilo que fica depois que o amor se esvai raramente um vestígio dele transformado num outro nível do amor. O projeto de escrever um romance tão longo e, mais ainda, no desafio constante de se fazer ser sentido – no movimento da linguagem narrativa – todos os altos e baixos dos personagens de *El pasado*, superou a expectativa daquilo que o título da obra parecia tratar: o tempo. Trata do tempo, mas não de qualquer tempo ou de um tempo específico, mas de um tempo experienciado na sublime e complexa relação amorosa que se dá num tempo presente, continuamente enviesado pelo passado: “o amor é uma torrente contínua”, fala-nos o narrador. Frase essa que irrompe várias vezes a narrativa dramatizando essa continuidade do passado na subjetividade presente dos sujeitos. Pauls fala sobre esse projeto numa outra entrevista concedida via e-mail a um site jornalístico:

El pasado es una novela sobre lo que viene después de la experiencia amorosa. Una novela de post pasión. Le interesa menos la combustión del amor que sus ruinas, sus ondas expansivas, sus fantasmas. Y en ese sentido es una novela histórica. Todas las preguntas que la novela se plantea (¿cómo se recuerda la pasión? ¿cómo se fabrica un pasado? ¿pueden convivir dos versiones de pasado hostiles entre sí? ¿quién es el propietario del pasado? ¿Hay una “vida nueva” o sólo repetimos las vidas que ya hemos vivido?, etc.) me parecen perfectamente pertinentes, también, para pensar fenómenos menos “personales” como la relación con la Historia con mayúsculas, ésa que —según la pregunta 2— parece haber quedado “recortada” del libro. (PAULS, 2011)⁶

A partir dessa constatação então, começamos por entender os cinco anos dedicados a escrever *El pasado*: o trabalho da composição, a tessitura e a engenhosidade da linguagem literária para dizer muito mais do que aparenta. Sua significação é latente em nós precisos do texto e da relação que estabelecem entre si. Dentro de tudo o que foi lido sobre a escritura desse texto, o próprio Pauls nas demais entrevistas que chegou a conceder sobre a obra destacou sempre seu interesse pela problematidade das coisas e como essas coisas ocupam, na maioria das vezes, grande parte do tempo das pessoas: o amor, a doença, a lembrança, o que vem depois do amor – o sofrimento. O problema e toda sua complexidade das relações que se dão no mundo é o que lhe interessa:

Me interesa el momento en que una lógica se obstruye en que un funcionamiento empieza a complicarse. Me interesan los cortocircuitos, los desperfectos, los desarreglos. Para que algo me resulte estimulante, en el sentido de inspirarme para ideas para una ficción, es necesario que haya un circuito que empiece a funcionar mal. No puedo escribir o inspirarme a partir de algo que funciona naturalmente, fluidamente... necesito que algo empiece a renguear, y cuando ocurre eso me da curiosidad. En ese sentido digo problema, algo que plantea preguntas, algo que obliga a interrogarse sobre una situación

⁶ _____. *Escribir es una práctica extrema*. Blog Lee por gusto. Peru. Abril, 2011. Entrevista concedida à Jaime Cabrera Junco. Disponível em: <http://blogs.peru21.pe/leeporgusto/2011/04/alan-pauls-escribir-es-una-pra.html>

que de otro modo sería natural y pasaría inadvertida. Me interesa el problema en el sentido de que vuelve extraño algo familiar. (PAULS, 2011)

Além disso, no desvelamento de *El pasado*, e nos horizontes possíveis de significação que o texto de Pauls abre para nossa compreensão, podemos afirmar ainda que toda esse modo ímpar de escritura, essa preocupação com a realidade do Outro, a preocupação em encontrar uma problematização como apoio artísitico, e etc., não só a aproxima de uma tradição literária, desde a década de 90, bastante forte em toda a América Latina e na Argentina, principalmente, como também trata de “problemas” tão vivos na cultura das e na memória do Outro, que torna-se muito pouco provável ler *El pasado* e não perceber determinadas nuances sobre a história. Pauls é parte de uma geração de escritores da década de 90 que também veem na literatura lugar, senão o único, propício a rever o viés de representação da realidade e, em contrapartida, expor, pensar e discutir a experiência de oposição à ditadura que muitos desses escritores vivenciaram. Vamos mostrar a seguir, esses gesto de produção tradicional presente em *El pasado*.

Com o fim da ditadura em 1986 uma realidade ficcional diferente se abriu nas obras iniciais da década de 90. Os escritores que, assim, as compunham buscavam um caminho para se posicionarem politicamente, para manifestarem seu pensamento, para falarem do silêncio que por tanto tempo habitou a vida daqueles que vivenciaram o horror dos anos de ditadura. O caminho encontrado – para pôr em prática o pensamento e, também, criticar o horror de ter vivenciado o chamado *Período de Reorganização Nacional* – após o golpe ao governo de *Isabela Perón* em 24 de março de 1976 e instauração do governo militar assumido por *Jorge Videla* - de maneira tão subversiva, autoritária, flagelada e, de certa forma, omissa diante da realidade que se impunha como verdade – foi subverter a linguagem ficcional na tentativa de sobressair ao dizível que, muitas vezes, não dava conta dos relatos que esses escritores procuravam reconstruir.

O *Proceso*, que perdurou até 10 de dezembro de 1983, foi caracterizado por violência política e perseguição aos opositores, notadamente as facções de esquerda e direita do movimento peronista. O governo militar sequestrou, torturou e assassinou milhares de dissidentes e suspeitos políticos de todos os tipos, incluindo médicos e advogados, que ofereciam apoio profissional aos perseguidos e estabeleceu centros clandestinos de detenção para executar tais tarefas dessa guerra suja. Aproximadamente 30 mil pessoas foram assassinadas pelo regime militar, sendo contabilizados como "desaparecidos".

Os escritores dessa década, então, eram artistas da margem, de uma classe intelectual que debatiam entre si os resultados de um processo político-social que não apenas dissolveu-se estruturalmente como também contraiu e disseminou o rancor, a dor, o sofrimento e a dúvida da sociedade argentina quanto à validade dos sistemas políticos. Eram pessoas que punham em

prática uma memória rediviva que, mesmo diante do fim da ditadura, não cessava de se apresentar buscando respostas para o horror do passado. A forma de escritura desses intelectuais, então, não chegou, inicialmente, a se estabelecer por completo como um “movimento literário” a ser seguido já que, nesse momento, não havia também nenhuma referência política ou estética para se falar da realidade ou para se questionar essa realidade. O próprio Alan Pauls – em entrevista concedida a um *web site* de literatura – nos dá uma ideia de como essa relação acontecia entre os escritores nesses anos:

Me parece que nuestro único proyecto grupal, que ni siquiera era explícito, era la excitación, el modesto frenesí de, a los 25 ó 26 años, estar todos hablando en primera persona del plural. Era eso: una toma de palabra, una actitud. Y también una toma de posición entre dos aguas. Habíamos quedado entre dos mundos: los 70 y los 90. Entre la Argentina del mito de la revolución y la Argentina del cinismo y de la transmutación de los valores. Yo me siento totalmente entre esas dos cosas, no perteneciendo a ninguna y siendo, por lo tanto, hiperporoso y sensible tanto a la utopía como a la liquidación de cierto dogmatismo y despotismo acerca de cómo se hacen y piensan las cosas. Nuestra actitud, entonces, ya era suficientemente ambivalente e histórica. Nos decían 'dandies de izquierda', y era un poco eso. Después de la revolución como trabajo, como causa, como misión, venía la revolución como hedonismo, como placer, como diversión. Naturalmente, esa posición era muy incómoda para los demás. O éramos criticados por hedonistas o por izquierdistas. Para los izquierdistas de los 70, éramos un mamarracho. Y para los modernos, los que después serían los posmodernos, éramos unos viejos que creíamos en los libros, que leíamos a Marx o a Nietzsche. Pero no hubo, además de una actitud, ningún proyecto ni esperanza grupal, más allá de alguna cosa puntual, como fue la revista Babel o, para algunos, y durante no mucho tiempo, la Universidad. Éramos un grupo de amigos, muy amigos: Sergio Chejfec, Martín Caparrós, Daniel Guebel, Sergio Bizzio, Luis Chitarroni. (PAULS, 2010)⁷

Assim, em virtude da posição política tomada por esses escritores, o modo de narrar o mundo – e buscar sentido para as ficções que produziam – era baseado, nitidamente, em novas perspectivas – em oposição àquelas da ditadura – que os faziam questionar a realidade da própria ficção e a ficção da própria realidade. Os escritores, então, viam na literatura desse momento, a possibilidade de falarem de um “novo porvir” e, ao mesmo tempo, a necessidade de reverem o discurso que moveu e, também, destruiu toda uma ideologia sócio-política construída ao longo da história. Essas narrativas implicavam em reformular os acontecimentos onde “*lo que se planteava era la posibilidad de que todo pueda volver a ser contado de distinta manera y, especialmente, la posibilidad de borrar el gesto reverente que acompaña a los mitos culturales, políticos e históricos.*” (RUIZ, 2005:81)⁸

⁷ _____. *Entrevista com Alan Pauls. Blog tomashotel.com. Argentina. Outubro, 2010.* Entrevista integral disponibilizada na edição impressa da Revista Mexicana La Tempestad, Ed. Artes, nº 79. Disponível em: <http://www.tomashotel.com.ar/archives/3624>

⁸ RUIZ, Laura. *Voces Ásperas: Las narrativas argentinas de los 90.* 1ª Ed. Buenos Aires: Biblos, 2005.
Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação. São Paulo, v. 6.n.12, dez. 2020.

Nesse momento, o que havia se passado na Argentina nas décadas de 70 e 80 interessava aos intelectuais de 90 como ponto de partida para um novo viés literário. Era preciso “verificar” até que ponto o escritor ainda possuía esse caráter de disseminador e de uma discursividade que apreende e persuade. O que ser escritor implicava para o que se produzia naquele momento já que a própria imagem de ser escritor também havia sido dissolvida nos anos iniciais que anunciavam *O Processo*. Beatriz Sarlo é bastante clara nesse sentido:

Quando acabaram as ditaduras do sul da América Latina, lembrar foi uma atividade de restauração dos laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência de Estado. Tomaram as palavras, as vítimas e seus representantes (quer dizer, seus narradores: desde o início, nos anos de 1970, os antropólogos ou ideólogos que representaram histórias como as de Rigoberta Menchú ou de Domitila; mais tarde, os jornalistas). [...] Os crimes das ditaduras foram exibidos em meio a um florescimento de discursos testemunhais [...] as vítimas falavam pela primeira vez e o que contavam não só lhes dizia respeito, mas se transformava em “matéria-prima” da indignação e também em impulso de transições democráticas, que na Argentina se fez sob o signo *Nunca Mais*. [...] quando desapontaram as condições da transição, os discursos começaram a circular e demonstraram ser indispensáveis para a restauração de uma esfera pública de direitos. (SARLO, 2007:45-47)⁹

Desse modo, importava, então, retratar e, também, apontar as omissões, as negligências e as repressões sofridas pela sociedade nos anos escuros da ditadura, mas sem o tom mimético da representação do real. Como alternativa, os escritores dos anos 90 passaram a fazer uso de uma linguagem *instável* – dada suas possibilidades de superar a si mesma no universo ficcional do texto – como caminho para retratar as novas relações entre homem e mundo que o período pós-ditadura passou a estabelecer nessa recente realidade literária e aquela que a antecedeu. Quer dizer, ao mesmo tempo em que a escritura dos autores dos anos 90 desestabilizava uma tradição até então forte, a literatura produzida nesses anos herda, inevitavelmente, o tom ideológico de obras que foram escritas nos anos anteriores, porém muito mais presas ao âmbito discursivo do texto e não apenas na necessidade de criar um relato ou uma mensagem para ser decodificada pelo leitor, por exemplo.

Nesse sentido, “a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*.” (SARLO, 2007b: 24). O narrador dos anos 90 precisará ultrapassar a tradição estética até aí seguida para fazer da linguagem lugar de inúmeras questões acerca do mundo e da realidade que passarão a permear o pensamento do senso comum argentino. Em contrapartida, esse modo de narrar irá exigir leitores cada vez mais dispostos a desvendar o não-dito sob a aparência de uma linguagem carregada de metáforismos que evidencia, inclusive, o caráter duvidoso do passado. Assim, os

⁹ SARLO, Beatriz. *Tempo presente*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

escritos traziam, dentre outras características, um apelo crítico constante à memória sendo passado e o presente dramatizado de maneira alegórica em confronto com aquilo que foi ou poderia ter sido.

A memória sobre aquilo que se foi e não o é mais, sobre o que ficou em comparação ao que se esvaiu, sobre o sofrimento da ditadura e o que restou dela, sobre o que se acreditou e não se acredita mais, será uma marca vertiginosa a habitar a narrativa desses anos. O que será impresso no trabalho com a linguagem narrativa irá referir-se, essencialmente, à dificuldade em se determinar a realidade, em se determinar o presente diante do passado e o passado diante do presente; em se determinar o que, de fato, é tido ainda como verdade num mundo que tornou-se fábula. Ou seja, “se já não é possível sustentar uma Verdade, florescem em contrapartida verdades subjetivas que afirmam saber aquilo que, até décadas atrás, se considerava oculto pela ideologia [...] Não há Verdade, mas os sujeitos, paradoxalmente, tornaram-se cognoscíveis.” (SARLO, 2007:39)¹⁰

Metaforizações, alegorias, intertextos, deslocamentos discursivos – onde o espaço literário também servirá, inclusive, como seara para discursos de crítica e teoria literária – irão constituir o arcabouço das obras pós-ditatoriais. Andrés Avellanada endossa o que dissemos, nas linhas a seguir:

[...] Reaparece así en la narrativa argentina de los noventa la fuerte tradición de los tránsitos semánticos alusivos o alegóricos que habían sido característicos en la literatura producida durante la dictadura; pero ahora esta tradición está conectada con otras expectativas escriturales: no existe para decir lo indecible-prohibido, como a fines de los setenta, sino para articular lo que es indecible porque aún no tiene nombre. Ya no se trata de revelar un sentido que se sabe ausente, sino de producir un sentido que se ignora o cuya existencia es incierta; [...]. Si el recurso setentista de la alegoría implicaba referir el significado a un código oculto de mayor importancia semántica, la estrategia alegórica típica de los noventa es la que pone em contacto dos zonas de igual rango cuyos elementos (los de la alegoría y los del sentido “recto” o “serio”) se corresponden en igualdad semántica. La tradición estética de mezcla que arranca desde Puig ha impuesto sus condiciones a la década: tanto el discurso “de superficie” como el oculto de referencia poseen el mismo valor semántico; el desciframiento del enigma funciona entonces en ambas direcciones y esa mezcla resulta en um desplazamiento de escritura y lectura: desde practicar la descodificación, a permanecer en la incógnita; desde buscar una respuesta, a perdurar en la pregunta. (AVELLENADA, 2003:129)¹¹

Para darem conta de tudo o que era preciso ser questionado, criticado, posto em xeque para ser pensado a partir do espaço literário, o texto dos anos 90 recupera a *quebra dos modos*

¹⁰ SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

¹¹ AVELLENADA, Andrés. *Recordando con ira: estrategias ideológicas y ficcionales argentinas a fin de siglo*. Revista Iberoamericana, Vol. LXIX, Núm. 202, Jan-março, 2003, pp. 119-135. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5689/5836>

Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação. São Paulo, v. 6.n.12, dez. 2020.

tradicionais de narrar que Manuel Puig já vinha experimentando em suas narrativas desde a década de 60 com a incorporação de aspectos musicais, do cinema e de outras áreas da arte em consonância com a cultura *pop* que se manifestava já nesses anos. Há, a partir de então, uma mudança na perspectiva narrativa fazendo do espaço literário um conjunto eclético de vozes em tensão significativa. Essa composição poética vai brincar com o jogo discursivo; experimentar a paródia, a metáfora, a alegoria em que “*proponen una circulación incesante de discursos, un fluir permanente de lo distinto*” (AVELLANEDA, 2003:130)¹². Mescla a arte com a crítica; a literatura com o pensamento filosófico; a crítica com a ficção. Laura Ruiz também destaca outros traços dessa “nova cara” da literatura dos anos 90:

Las formas narrativas que eligen los escritores del período [años 90] son también heterogéneas: pueden ser tanto de tipo confesional como impersonal, sin clara predominancia de ninguna de las dos. Los moldes sobre los que se escriben las novelas de la década sufren también una torsión que resulta en el rechazo o desvirtuamiento del modelo: se puede afirmar la existencia de cierto interés por el enigma en los escritores al elegir *thrillers* para narrar sus historias, [...] pero estos enigmas nunca se resuelven verdaderamente. De la misma manera, los relatos en forma de *Bildungsroman* [...] conducen a la destrucción del personaje o a su infelicidad pero nunca a una culminación positiva de su desarrollo. (RUIZ, 2005:80)¹³

Desse modo, parece que esses são pontos que aproximam a obra *El pasado* dessa tradição “mezcla” (AVELLANEDA, 2003)¹⁴ – que instaura um discurso ficcional preenchido de alusões, intertextos e metaforizações – elevando-a, ao mesmo tempo, a outro degrau de escritura literária já que consegue reformular essa tradição pela capacidade que o jogo da linguagem instituído na narrativa tem de se renovar, de metamorfosear-se. Pontos precisos do texto legitimam a relação de *El pasado* com a tradição “mezcla” dos anos 90 como, por exemplo, o personagem *Riltse* – se o pensamos como um *enigma* a ser desvendado e a compor a significação do enredo –; a frase *o amor é uma torrente contínua* que aparece e reaparece em momentos diferentes do texto, como se fosse um *thriller* a exercer uma significação mais ampla com o enredo; *a memória/lembrança do passado* que torna-se pilar da construção narrativa do texto – vertiginosa e circundante; *O sequestro de Lúcio por Sofia* e o desespero de Carmem que, implicitamente, faz referência aos filhos desaparecidos na ditadura; *O próprio tempo/espço em que se desenvolvem as ações dos protagonistas* – década de 70 – resgata o “caráter funcional” do texto literário dessa época: lembrar para *Nunca Más* esquecer.

¹² AVELLANEDA, Andrés. *Recordando con ira: estrategias ideológicas y ficcionales argentinas a fin de siglo*. Revista Iberoamericana, Vol. LXIX, Núm. 202, Jan-março, 2003, pp. 119-135. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5689/5836>

¹³ RUIZ, Laura. *Voces Ásperas: Las narrativas argentinas de los 90*. 1ª Ed. Buenos Aires: Biblos, 2005.

¹⁴ *Idem*.

Além disso, algumas cenas, em especial, ilustram uma proximidade sutil do enredo com o político que nos remete à década de 70, período vivenciado pelos personagens e que o narrador deixa claro logo na primeira parte da obra. Essa referência aos ares dos anos 70 ao longo dos acontecimentos que se narra é condensada de forma disfarçada para lembrar os anos de *O Processo* sem perder, no entanto, a oportunidade de criticá-lo e de expô-lo. O leitor precisa perceber e ativar seu universo político daqueles tempos para identificar como isso acontece. O narrador, nas páginas 57 e 58, apresenta-nos Rímimi cortando os cabelos e, ao mesmo tempo, imaginando a repercussão que isso causaria em Sofia que, na narrativa, é a materialização do passado, de uma utopia que não podia ser exposta para a realidade, mas que era cultuada na relação amorosa que viviam:

Unos días más tarde, como si hubiera pasado toda la noche para rumiar, él se despertó con una idea fija: para cortar el pelo. Él decidió cortarlo muy, muy corto, y puesto que pondría fin a quince años de pelo largo - un dogma que su padre le inculca desde niño, atrapado por la liberalización del capilar de los años 70 que la calvicie le impedía poner en él la práctica Sofia y que fue confirmada posteriormente y se celebra - todo el día estaba reuniendo argumentos para sofocar el escándalo que se dispuso reaccionar. [...] Y cuando llegó el barbero, cortando una tijera de color de rosa de cable cerca de su cabeza, simplemente decir, "muy por debajo". El resto de [...] fue dedicado al arrepentimiento. (PAULS, 2007:57)¹⁵

O fato de Rímimi tomar a decisão de cortar os cabelos revela-nos um dos discursos mascarados do texto em que o que se diz se diz justamente não dizendo. Rímimi decide cortar o cabelo não só para mudar e ser outro, mas também para romper com o passado, seu *fundamento* ideológico que, até então, o aprisionara. Desse modo, podemos pensar em muitas das ações dos protagonistas como uma espécie de interdiscurso político a corroer um enredo que, a princípio, não tem nada de historiográfico ou testemunhal. Numa entrevista concedida revista alemã DW-WORLD.DE em 2009, o entrevistador tocou nesse ponto com Pauls perguntando-lhe “*se podría decir que la historia de Rímimi y Sofia sería también un producto de la sociedad argentina de aquella época [década de 70], una historia política*” em que ele responde o seguinte:

En cierto sentido sí. Es una novela que transcurre a lo largo de más de veinte años. Empieza sobre finales de la década de los 70, a principios de la dictadura militar, y sigue hasta los años 90, y es una novela en la que la política argentina está maníaticamente ausente. Quiero decir que no sólo está ausente, sino que hay en el libro casi un plan deliberado de dejar afuera la política. En ese sentido, la novela puede ser leída como una novela testimonial de la época de la dictadura militar. En el sentido de que la mayoría de la población, sometida al terror de la dictadura se veía obligada a remplazar una vida pública por una vida privada que fuera una especie de asilo. Y creo que la novela funciona un poco de ese modo, con la idea de que una de las experiencias absolutas, totalizadoras, que podría remplazar a la política en una situación de extremo terror puede ser la experiencia amorosa. Efectivamente hay algo en la novela,

¹⁵ PAULS, Alan. *El Pasado*. Buenos Aires: Editorial Anagrama S/A, 2007.

el amor, que siempre sentí que funcionaba como una especie de refugio antiatómico. Arriba están bombardeando la ciudad, y abajo, en el sótano, los amantes tratan de sobrevivir como pueden hasta que la tormenta pase. Y mientras tanto, ese refugio en el que viven se va convirtiendo cada vez más en una pesadilla. (PAULS, 2008)¹⁶

Numa outra entrevista para a *Editorial Hylas*, dessa vez na própria Argentina em 2008, Pauls nos elucida esse jogo em *El Pasado*:

El pasado" reconstruía a su manera una superstición endémica de la época de la dictadura militar: la ilusión de que la intimidación (en este caso amorosa) podía ocupar el lugar del mundo, de un mundo que el terror ha vuelto inhabitable. Es cierto que lo político no estaba dicho en la novela, pero la novela estaba trabajada por lo político todo el tiempo. En "Historia del llanto" se articula de un modo más deliberado ese trabajo subterráneo que operaba en "El pasado". Está el gesto más explícito de tomar el toro por las astas y asomarse a una época y una sensibilidad política extremadamente traumáticas, pero siempre desde la perspectiva de un imaginario que nunca deja de recrear, deformar, alterar y poner en escena a veces hasta el delirio todo aquello que reconstruye. (PAULS, 2008)

Outro ponto que dá ensejo às essas colocações é a prática do conhecimento acadêmico que Rímimi e Sofía põem em prática no convívio com Frida Breitenbach demonstrada ao longo do enredo. Eram pessoas engajadas intelectualmente; questionavam o mundo, as coisas, o outro; estudavam psicanálise, filosofia; eram *althusserianos*. O caráter dos protagonistas, assim, diz respeito não só a eles mesmos enquanto personagens, mas necessariamente a mais um interdiscurso que corrói o visível do texto para também ser lido e apreendido enquanto dizer que também fala, que também significa. Serem engajados na política, na academia; viverem em círculos de amigos como se fosse uma sociedade secreta; discutirem psicanálise, cinema, literatura e música de maneira velada os faziam personagens camuflados pela impossibilidade de se manifestarem naquela época, a década de 70. Seja por alusões e referências teórico-filosóficas que nos incita a questionar a materialidade do tempo e da memória; ou por metaforizações e discursos metaficcionais do campo artístico-literário que realizam um efeito paródico e que exige do leitor a revisão, inclusive, de seu papel enquanto produtor de sentido ao longo da mutagênese estético-literária.

Ao contrário do que lemos nas resenhas e críticas jornalísticas sobre essa obra de Pauls, sua narrativa não institui um modo novo de criação literária porque justamente resgata “modelos” anteriores de criação artística e mantém-se numa perspectiva de criação que vem sendo reformulada desde as duas últimas décadas. Nem tampouco pode ser tida como um marco

¹⁶ _____. *Me enorgullece que digan que soy un escritor denso*. Blogs Escribirte Editorial Hylas. Argentina. Janeiro, 2008. Entrevista concedida a Fernando Castro. Disponível em: <http://editorialhylas.escribirte.com.ar/1657/alan-pauls---me-enorgullece-que-digan-que-soy-un-escriptor-dendo--.htm>

para uma nova literatura argentina, embora possamos afirmar, seguramente, que a narrativa de *El Pasado* não se limita apenas ao enredo superficial de uma história de amor vivida por Rímini e Sofía. No decorrer da leitura de *El Pasado* as ações desses personagens estão constantemente nos remetendo às determinadas condições históricas – pertencentes ao universo ficcional onde as ações se desenrolam – e a um discurso específico que é posto em prática por Rímini e por Sofía que acabam por encenar, e dar visibilidade, a uma espécie de metarelatos (ideológicos e político-sociais) que orbitam em volta do enredo e se configuram como reais nós de significação sob um pano de fundo mais visível do texto: o amor.

O amor soa-nos, então, como aquele pretexto utilizado para habilitar outros discursos que perpassam a narrativa articulando a linguagem de forma que esta mesma linguagem sirva também de fundo crítico a possibilitar que outros dizeres ganhem voz no não-dito do texto. O amor entra no universo ficcional de *O passado* como um caminho de leitura que irá requerer do leitor uma dose a mais de atenção já que não apenas o amor, mas a memória que o ativa e o preenche, é quem irá sobrepor-se como significante maior na relação dos personagens. Tempo presente e tempo passado serão, dessa maneira, o que significam nessa relação: auge, ruína e lembrança.

Nessa tríade, por exemplo, auge – ruína – lembrança, é possível visualizar o quanto de substrato histórico artístico da tradição dos 90 é refletido no conjunto de discursos ficcionais que compõe essa narrativa de Pauls. Ou seja, a própria temática que funciona como arquétipo narrativo de *El pasado*, ou seja, o próprio passado, valida seu caráter “extensivo” de uma tradição que postulou técnicas narrativas específicas (metáforas, alegorias, paráfrases, ironia e paródia, por exemplo) para falar da realidade pretérita em concomitância com as possibilidades de (dis)torcê-las para se questionar a H/história, até então, tida com uma única versão possível de ser apreendida.

No tocante a essa relação, a obra *O passado* se evidencia ainda como espaço de desorganização da memória e dos registros criados ao longo do tempo pelas formações ideológicas dos personagens em uma determinada circunstância em que esses personagens vivenciam o mundo. Representada por Rímini e Sofía, essa memória é ativada pelas ações dos personagens no ato de escavar, de um lado, o passado, e de outro, tentar esquecê-lo, como se essa mesma memória fosse passível de esquecimento voluntário. Como não é possível reviver o passado de maneira pessoal, empírica, de novo e sempre, Sofía, essencialmente, conserva esse passado e o põe em prática através de fotos, cartas, lugares e emblemas como se fosse esse próprio passado em acontecimento.

O que nos é claro é a linguagem como ponto maior de exploração narrativa: na alegorização do tempo; na metaforização das cenas; no labirinto que as frases, períodos,

parágrafos montam sobre si mesmos; na intertextualidade latente que cobre um texto sobre outro por meio das ações que os personagens vão tecendo no enredo; na semelhança narrativa dos contos; da crônica; do jornalismo; dos grandes romances do século XIX. Nas próprias palavras de Pauls, “es una novela que cree en lo que cuenta, una novela creyente, podríamos decir [...] en una época en la que estamos acostumbrados a captar la ironía y la distancia que hay en todo, la doble perspectiva, esa especie de exterioridad en la que se escriben o se filman las cosas”. (PAULS, 2009)¹⁷

Por fim, deixamos um pouco *El pasado* de lado e fomos percorrer as obras que vieram a seguir: lemos *Historia de llanto*, *Historia del Pelo* e *Historia del Dinero*. Essas três obras formam um trilogia ficcional sobre década de 70; sobre um modo específico de se compreender o pranto, o cabelo e o dinheiro nesse período histórico argentino. E, presos, inicialmente, a essas perspectivas, partimos da premissa de que o pranto, o cabelo e o dinheiro estabelecem uma relação muito mais alusiva às questões sobre a ditadura, sobre a história contada, sobre a dissolução de uma verdade escondida nessa história contada e ainda não compreendida ou, tantas vezes ressignificada e questionada, do que simplesmente obras escritas para formação de uma trilogia sobre os anos 70 na Argentina como, tantas vezes, referenciada pela crítica. O fio condutor de toda a trama parece nascer em *El pasado* e perpassar todo o discurso ficcional de Alan Pauls. Sejam nas obras anteriores ao *El pasado*, seja nessa suposta trilogia.

Essas suposições ficam mais claras se pormos em evidência alguns aspectos do nosso corpus ressaltando as ideias principais desses textos: (1) Em HISTÓRIA DEL LLANTO, a narrativa nos traz um emaranhado de lembranças, de reminiscências que perpassam desde a infância à vida adulta do protagonista cujo nome, aliás, não nos é apresentado em nenhum momento do texto. Sabemos que ele é um garoto filho de pais esquerdistas divorciados, classe-média argentina, extremamente sensível e peculiar, que não conseguia chorar senão na presença do pai (ponto chave da narrativa essa relação dele com o pai...), e que era fascinado pelo herói Super-Homem. Assim como na infância, já na adolescência, gostava muito mais de ouvir do que de falar. Até que cheguemos a essa conclusão, nos deparamos com uma narrativa não linear, no estilo labiríntico de idas e vindas e em enormes parágrafos já que a estrutura do texto não é dividida em partes ou capítulos e sim momentos da vida da protagonista. O enredo mais se aproxima da educação sentimental e política desse personagem, que tem desde muito pequeno um talento raro de escutar, que sabe chorar e vai educando-se no sofrimento, do que de uma história de resgate da ditadura... Sem nos esquecermos do contexto cultural, histórico e político que essa escritura se insere, essa hipótese se justifica já que existe uma ideia na Argentina de que

¹⁷ _____. *En tiempos de terror, el amor funciona como un refugio antiatómico*. Edição eletrônica de La Deutsche Welle. Alemanha. Novembro, 2009. Entrevista concedida à Cristina Papaleo. Disponível em: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,4864607,00.html>

se a vida não é experimentada de uma forma meio sofredora, então não é vivida em toda sua completude e, quando se fala na década de 70, fala-se, necessariamente, na época da ditadura. Parece-nos, então, que em *História do Pranto*, interessa-se mais pelas experiências emocionais as quais o protagonista vivencia do que pelas experiências políticas dessa época: “A dor é sua educação e sua fé. A dor o torna crente. Acredita apenas, ou sobretudo, naquilo que sofre.” (p.11, tradução nossa) .

(2) Já em *HISTORIA DEL PELO* temos um personagem em busca do salão e do cabeleireiro que acerte o corte de cabelo perfeito. A obsessão com modelos, tratamentos e produtos capilares é o que move sua vida. Cada corte de cabelo — e o seu resultado — é como se uma obra de arte fosse feita ou admirada: É a lei do cabelo. Cada salão que não conhece e no qual se aventura é um perigo e uma esperança, uma promessa e uma armadilha. Pode cometer um erro e afundar no desastre, mas, e se acontece o contrário? E se encontra, por fim, o gênio que procura? E se por medo não entra e o perde? (p.21, tradução nossa) .

Ao longo de todo o enredo, a vida deste personagem — que também não tem nome — é menos contada e mais percebida de acordo com tudo o que acontece com seu cabelo. Ora loiro, em dado momento com corte *blackpower* – para romper, segundo ele, com o “dogma da beleza oficial” e mostrar que é rebelde e ousado – ora curto, bem curto. Ou seja, a mudança no cabelo parece-nos representar uma fuga na esperança de mudança de comportamento/realidade. Assim como em *História do Pranto*, tudo vai acontecendo, se misturando, indo, voltando, desenrolando, sempre com o cabelo servindo de propulsor das histórias, ações, reações, sentimentos e lembranças. A ditadura argentina está no pano de fundo da história influenciando, sutilmente, as decisões do protagonista — que não está preocupado com a situação política do país – mantendo-se, ao mesmo tempo, alheio ao que acontece ao seu redor. Só nas páginas finais que o governo militar passa a ser tratado de maneira mais explícita e relacionando-se com o mais recente corte de cabelo do personagem: “A pátria desse corte é a Argentina e [...] a época em que floresce é a época em que tudo o que nasce e cresce da terra é filho dos rios de sangue que substituem os adubos tradicionais com que se nutre a terra.” (p.72, tradução nossa) .

(3) Por fim, em *HISTÓRIA DEL DIÑERO*, já temos uma narrativa que trata da presença do dinheiro na vida de uma criança argentina, uma criança que cresce e que depois passa a refletir sobre seu passado. Esse passado tem uma localização histórica precisa: a Argentina dos anos 70, a inflação, a figura de Carlos Menem. Ao contrário das obras que a precedem, aqui os anos 70 é mais explícito e o “procedimento” mais interessante de Pauls é o de situar a sua história num ponto intermediário entre a vivência e a abstração. Não lemos nem um tratado sobre as trocas e os bens, nem uma ficção convencional sobre a infância, mas uma tensa mescla dos dois

(e de vários outros registros): “Ele lê tudo [...]. Basta que uma coisa se apresente escrita para despertar seu interesse, não importa se é uma bula de remédio, um folheto entregue nas ruas, uma candente promessa de sodomia garatujada na parede de um banheiro” (p.63, tradução nossa) , e aí irrompe a outra face do procedimento, “as correntes de auspícios agourentos – fortuna e prosperidade para quem perpetuá-las, ruína, dor, naufrágios para quem interrompê-las – que começam a vir escritas nas notas de cinco mil pesos” (p. 65, tradução nossa) . A narrativa privilegia esses momentos em que a história do dinheiro atravessa a história do personagem. A partir desse ponto, outro tema do romance fica em primeiro plano: o mistério da circulação do dinheiro, essa mecânica que faz o papel trocar constantemente de mãos....

Diante desses pontos, percebemos o quão complexo se mostra a estrutura ficcional dessa “trilogia” e, ao mesmo tempo, o quão peculiar se torna tomar o choro, o cabelo e o dinheiro – vitrines da modernidade e do espetáculo – como pontos de um processo alegórico por excelência e que convoca para dentro do discurso ficcional outros discursos para serem revistos enquanto realidades que se atualizam e se ressignificam por gestos de leitura postos em prática por essa mesma escritura que pede também um leitor atento às suas exigências de significação.

Diante da leitura dessa trilogia caímos em caminhos distantes do enredo de *El Pasado* e, a partir disso, inquietações passaram a constituir parte da problemática desse projeto. Outras marcas e elementos nesses textos de Pauls - *Historia Del llanto*, *Historia Del Pelo* e *Historia Del Dinero* – passaram a reclamar sentido, voz, espaço para serem ouvidas e pensadas. As três obras diferenciam-se completamente de *El Pasado* e abarcam fragmentos alegóricos que “reinventam” discursos pré-concebidos sobre a história e, sobretudo, sobre o declínio dessa história a partir do acontecer da ditadura e sua fase pós-ditatorial... o que veio depois dela, os discursos sobre ela e seu impacto num presente que não atingiu seus ideais de modernidade nas tentativas de apagar as marcas do passado.

Diante de tudo isso, como é possível pensar as obras de Pauls já que tantas as obras anteriores, e as que vieram depois de *El Pasado*, tem como temática clara esse desvalamento do passado? Que rosto tem esse passado, essa história? Como a produção das obras *Historia Del llanto*, *Historia Del Pelo* e *Historia Del Dinero*, de Alan Pauls problematizam o presente como espaço alegórico para escavar o passado – e a partir de seus fracassos, de seus destroços e de suas ruínas que reclamam uma identidade em meio aos anos 70 na Argentina– e acabam por ressignificar o próprio presente enquanto lugar, inclusive, de espectros de um pasado velado e não contado pela história oficial?

O choro, o cabelo e o dinheiro, são os pontos de partida para pensar no discurso dos anos 70 na Argentina que as obras *Historia Del llanto*, *Historia Del Pelo* e *Historia Del Dinero* tentam resgatar/recontar – pelo viés alegórico – e, tomados por Pauls como ruínas de uma história oficial que não cessa de clamar uma identidade própria que não aquela postulada pelos vencedores, põem em prática outros discursos e questionamentos que se entrelaçam, movimentam sentidos. E, junto a isso, não se trata apenas de denunciar as histórias não-oficiais, mas investigar como essas relações se estabelecem pela linguagem alegórica e suas possibilidades de (in)verdades.

Desse modo, procuramos entender o projeto literário de Pauls sob o horizonte de uma linguagem específica que constrói o romance; sob o horizonte de uma linguagem metaficcional e, como essa mesma linguagem também se planteia como metáfora da experiência moderna em sua estrutura narrativa e nas ações desencadeadas por Rímini e Sofía. Além do mais, levamos em conta que a formação escritora de Alan Pauls parte dos escritores jovens dos anos 90 e, com isso, partilha da noção de literatura como lugar de pensamento filosófico, de paradoxos, de hibridação do conhecimento tendo a linguagem como instrumento que modela, cria, recria e condiciona a realidade pela discursividade como único viés poético possível. De fato, *El pasado* é um grande texto e merecedor de todas as críticas acerca de sua magnitude. Infinitamente diferente das obras anteriores de Pauls.