

La morfología de los deseos: interpretación semiótica y psicoanalítica de “La trilogía de los 70” de Alan Pauls¹

The morphology of desires: a semiotic and psychoanalytic interpretation of Alan Pauls’ “The 70’s trilogy”

YIYANG WU^a

^a China Foreign Affairs University (外交学院), Departamento de Filología Hispánica, China.
yiyangwu2666@gmail.com

El presente artículo propone interpretar la “Trilogía de los 70”, compuesta por *Historia del llanto* (2007), *Historia del pelo* (2010), *Historia del dinero* (2013) del escritor argentino Alan Pauls, situándose en el punto de intersección entre la semiótica, el psicoanálisis y la literatura. Los tres elementos cotidianos (llanto, pelo y dinero) ponen de manifiesto la política de lo simbólico que posibilita el proceso convencional de significación. Girando en torno a una falta estructural, los discursos sociales de los 70 alimentan representaciones fantásticas y dotan a los objetos cotidianos de una trascendentalidad fantasmagórica para que se conviertan en objetos de deseo. Se sugiere también cómo se desentraña la estructura gestáltica para reivindicar una autonomía corporal, pre-discursiva e imposible de precisar con el lenguaje. Sustentadas en lo real lacaniano, entran en escena dos estrategias (exceso y desasociación) para que el sujeto se desprenda de la lógica simbólica que esconde una esencia volátil e irracional bajo una apariencia neutral e infalible.

Palabras clave: Alan Pauls, deseo, semiótica, psicoanálisis.

This article proposes an interpretation to “Trilogy of the 70s”, composed of *Historia del llanto* (2007), *Historia del pelo* (2010), and *Historia del dinero* (2013) by the Argentine writer Alan Pauls, situated at the intersection of semiotics, psychoanalysis, and literature. These three everyday elements (tears, hair, and money) reveal the politics of the symbolic that facilitate the conventional process of signification. Revolving around a structural deficit, the social discourses in the 1970s feed on fantastic representations and endow everyday objects with a phantasmagorical transcendence in order to present them as objects of desire. This paper aims to explain how a gestalt structure is unraveled by author to reclaim a corporeal autonomy which is pre-discursive and impossible to pinpoint with language. Based on the lacanian real, two strategies (excess and dissociation) come into

¹ Esta investigación está respaldada por la Universidad de Asuntos Exteriores de China mediante el Fondo de Investigación Fundamental para las Universidades Centrales (supported by the Fundamental Research Funds for the Central Universities, China Foreign Affairs University, 3162024ZYQA02).

play to detach the subject from the symbolic logic that hides its volatile and irrational essence under a neutral and infallible appearance.

Key words: Alan Pauls, desire, Semiotic, Psychoanalysis.

1. SEMIÓTICA, PSICOANÁLISIS Y “LA TRILOGÍA DE LOS 70”

Tradicionalmente la mirada semiótica ayuda a dar visibilidad a un sentido oculto que subyace a un conjunto de signos dispersos gracias a un entramado de significaciones que conecta el significado con el significante, lo concreto con lo abstracto. En las distintas disciplinas ya se aplica aquella perspectiva semiótica (Saussure, Greimas, Cassirer, Piaget) para dar con una conexión lineal que apunta a lo trascendental bajo una epistemología supuestamente estructuralista y universal. Dicho esfuerzo de síntesis y profundización se podrá remontar a un platonismo que aspira a una esencia profunda y eterna más allá de las puras apariencias, y también al pensamiento racionalista que pone la síntesis categorial por encima de las experiencias empíricas. En el formalismo kantiano, el nómeno se accede mediante la racionalidad deductiva, motivada por un deseo de trascendencia y el empeño constante en hallar una verdad única e incuestionable en las representaciones con los esfuerzos especulativos. Según Kant:

la psiquis no podría pensar, y menos *a priori*, la identidad del yo en medio de la diversidad de sus representaciones, si no tuviera presente la identidad de su acto, identidad que somete toda síntesis de aprensión (que es empírica) a una unidad trascendental y que hace posible su interconexión según reglas *a priori*... las llamo a todas representaciones *mías*, que forman, por tanto, *una sola* (1970: 133, 147).

Influido por el paradigma de correspondencia, linealidad y causalidad, la crítica literaria y el trabajo semiótico se dedica a buscar aquel *a priori* singular. La trascendentalidad identitaria se alcanza a través de diálogos unidimensionales y metonímicos entre lo representado y el representante (“De A se deduce B” o “B es la representación de A”). Se trata de una hermenéutica basada en “el cómputo de cierto número de relaciones que intentan ajustarse a los principios de la teoría que la sostiene originada en la estructura de enunciados concluyentes” (González Hortigüela y Canga Sosa 2022: 296)². Por lo tanto, las actividades hermenéuticas se despliegan a modo de criptoanálisis, ofreciendo interpretaciones a raíz de un sentido eterno y totalizador fraguado por la cadena de significantes, rechazando los desplazamientos fuera de la estructura cognitiva. Aquel origen inquebrantable provoca el deseo de fijar la unidad textual mediante el trabajo interpretativo apoyado en el poder

² Para el autor haría falta distinguir la interpretación semiósica, relativa al significado, y la semiótica, que tiene que ver con las reglas que la hacen posible (293).

hermenéutico de lenguaje: “el sujeto del deseo está ahí capturado, en la articulación misma de la palabra” (302). Prevalece así el imaginario triunfal de un sujeto racionalista capaz de reflexión y autogobierno³.

No obstante, varios autores (Eco, Barthes, Foucault) intentan transgredir los límites ontológicos desde la segunda mitad del siglo XX con una mirada fronteriza y heterogénea, revelando la índole autoritaria de los conocimientos universales considerándolos como “tecnologías orientadas a imponerle al sujeto una determinada concepción” (Cabrera Sánchez y Bornhauser 2016: 113). La superación de las propias limitaciones en la semiótica permite excavar los elementos residuales y halar una experiencia que “no cuadra en la estructura del lenguaje” y que “se resiste y produce extrañeza” (González Hortigüela y Canga Sosa 2022: 294). La indagación genealógica en busca de fisuras disciplinarias quiebra poco a poco la estructura total fundada por un asociacionismo lineal que ofrece una garantía de verdad trascendental. Nos recuerda Foucault:

por ser un duplicado empírico-trascendental, el hombre es también el lugar del desconocimiento... que expone siempre a su pensamiento *ser desbordado por su ser propio* y que le permite, al mismo tiempo, recordar a partir de aquello que se le escapa. Ésta es la razón por la que la reflexión trascendental, en su forma moderna, no encuentra su punto de necesidad, como en Kant, en la existencia de una ciencia de naturaleza (2005: 317).

Al descifrarse los constructos sociales que circunscriben los conocimientos “naturales”, se revela automáticamente el resquicio de esquema de representación. En el campo hermenéutico, surge la necesidad de incorporar una lectura sintomática que deriva del psicoanálisis, con el fin de hallar las incongruencias y discontinuidades en la conexión causal entre la enunciación y lo enunciado sustentada paradójicamente por una falta fundamental. Se cuestionan el imaginario de un “sujeto perfecto” y su deseo de alcanzar el saber supuestamente trascendental mediante las experiencias empíricas: “el todo de la cosa bien podría obedecer a su propio valor, concreto o teórico, de agujero” (Didi Huberman 1997: 88). La carencia fundamental caracteriza lo que Lacan llama lo simbólico, un esquema intersubjetivo del Otro que funciona a partir de la articulación del significante y del significado basada en un sistema lingüístico “plurívoco, superpuesto, sobredeterminado” (1953: 11)⁴. Se resquebra una obscena meta-estructura que suelda el deseo con la carencia cada vez que fracasan sus intentos de codificación a través del lenguaje: “el nombre del

³ Prevalece en el imaginario occidental el sujeto biempensante cartesiano (*Res Cognitans*) o un sujeto kantiano que cumple con la ley moral objetiva y universal basado en la agencia del yo y el ejercicio del derecho propio (*Sui iuris*) conforme con “las leyes éticas necesarias de una voluntad libre en general” (Kant 1970: 102).

⁴ Las palabras-significantes cobran sentido al remitirse a otros significantes, configurando una estructura metonímica donde la conexión entre significantes hace posible “la elisión por la cual el significante instala la carencia de ser en la relación de objeto, utilizando el valor de remisión de la significación para investirlo con el deseo que apunta hacia esa carencia a la que sostiene” (Lacan 2009: 482).

padre crea la función del padre” (35), de modo que la epistemología contemporánea trata de desmitificar una perspectiva “total”: “al subordinar a su perspectiva todos los datos psíquicos, falsea el análisis de estos y empobrece su sentido” (Lacan 2009: 84). Se pretende narrar una experiencia difícil de verbalizar que reestructura los lazos intersubjetivos y anula la lógica totalizadora de una hermenéutica tradicional que busca una connotación estable, desmantelando “una visión del mundo con aspiraciones a revelar las claves secretas del universo” (González Hortigüela y Canga Sosa 2022: 304).

Entre los autores que tratan mejor la transgresión del paradigma representativo se destaca el escritor argentino Alan Pauls, caracterizado por una escritura experimental que produce extrañezas y que capta y al mismo tiempo tergiversa y desvía los síntomas colectivos de la sociedad argentina de los 70. Resulta desafiante encasillarlo en una categoría precisa, y aún más difícil hallar su afinidad con una estética idiosincrásica estrictamente argentina. No obstante, cabe recordar que Pauls, a través de su experimentación, distancia crítica, alteración constante y anacronismo (como lo describe Rodríguez Montiel), se inserta en una genealogía de narradores argentinos (Borges, Fernández, Piglia y Saer) que, al modificar y profundizar las temáticas locales/nacionales a lo largo de distintas épocas, logran articular una crítica más universal y cosmopolita que trasciende lo meramente argentino. Es el autor de la denominada “Trilogía de los 70”, compuesta de tres novelas: *Historia del llanto* (2007), *Historia del pelo* (2010) e *Historia del dinero* (2013)⁵, en las cuales se refleja la quiebra del proceso de significación y la descomposición del “sentido único” que caracteriza los discursos monumentales y fosilizados de la izquierda latinoamericana. Al asumir una posición auto-referencial que no es propia sino impuesta por Otro, el significado de los tres objetos cotidianos (llanto, pelo y dinero) que rigen la sociedad conosureña de los 70 se quiebra automáticamente, mostrando la imposibilidad de un denominador común que ostenta naturalidad y puede “explicarlo todo”.

Son obras “políticamente incorrectas” que confrontan con versiones consensuadas sobre el pasado. Sugieren alternativas y estrategias de reubicación frente a las alegorías oficiales y totales que pertenecen a “relatos que reifican los sesenta como utopía incontaminada, interrumpida por una coyuntura externa, por un terror venido desde un afuera impensable” (Sabo 2015: 278). Diferente a la narrativa dictatorial que arremete contra el meta-relato sociopolítico, Pauls centra su mirada en los aspectos cotidianos para analizar cómo “el consenso tranquilizador y edificante respecto al pasado” forja los deseos y cómo éste “supedita la potencialidad de la vida a una forma que delimita sus contornos y la uniformiza” (Sabo 2015: 287). Sustentado en términos psicoanalíticos como lo simbólico, lo real y el goce, se examina cómo dicha trilogía muestra la paradoja inherente de lo simbólico, cuya artificialidad y carencia fundamental han sido puestas en evidencia a través de una escritura sintomática.

⁵ En las siguientes páginas se los denomina como *Llanto*, *Pelo* y *Dinero*.

2. LLANTO, PELO Y DINERO: LOS FALLOS DE LA REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA

En la epistemología moderna se suele aplicar un método estructuralista para conocer los símbolos a través de saberes preconcebidos. Ernst Cassirer, el filósofo neokantiano, señala la necesidad del ser humano de apoyarse en símbolos abstractos (banderas, tótems, eslóganes) que sintetizan y unifican las apariencias inmediatas y efímeras para asegurar la totalidad de los sentidos que corresponden a leyes universales: “cada cosa tiene un nombre... la función simbólica no se halla restringida a casos particulares sino que constituye un principio de aplicabilidad universal que abarca todo el campo del pensamiento humano” (1967: 63). Con una óptica más escéptica, el psicoanálisis lacaniano señala cómo la configuración de una estructura simbólica repercute en los deseos subjetivos. Sustentado en el lenguaje, lo simbólico adopta la forma de un entramado interpersonal donde los sujetos se remiten perpetuamente al Otro para alcanzar el deseo de ser reconocido de modo que las palabras-significantes se erigen mediante el procedimiento metonímico: “no se trata de que el otro sujeto le diga exactamente cuáles son los objetos que deben ser deseados, sino que lo fundamental es la operación mediante la que un sujeto intenta hacer reconocer su deseo” (Conde Soto 2019: 971).

Debido al carácter voluble de esta meta-estructura organizada como un cortocircuito cerrado, el deseo propio siempre está alienado por el otro hasta volverse desfigurado e inalcanzable: “el sujeto como tal se constituye por medio de un reconocimiento falso: el proceso de interpelación ideológica por medio del cual el sujeto se ‘reconoce’ como el destinatario del llamamiento de la causa ideológica” (Žižek 2001: 25)⁶. La castración simbólica hace fallar el esfuerzo del sujeto por atrapar un significado trascendental en medio de las representaciones simbólicas, porque el proceso de búsqueda, sometido siempre a las leyes del otro, hace fracasar el nombramiento del verdadero deseo: “del desfase entre lo que el otro desea realmente de un sujeto y la interpretación que este sujeto hace nace su deseo, un deseo que es móvil y estará en un continuo intento por atrapar el deseo del otro” (Conde Soto 2019: 972)⁷. De este desfase nace la carencia propia y la incertidumbre fundamental, de las cuales surge un cuestionamiento fundamental hacia el orden predominante. En la trilogía de Pauls, los elementos cotidianos (llanto, pelo y dinero) llegan a volverse trascendentales y *deseables*, al posicionarse momentáneamente en un lugar central del entramado simbólico de los 70. Funcionan como “denominadores comunes” condicionan la experiencia de una clase media latinoamericana venida a menos, castrada por el discurso social petrificado de la época.

En *Llanto*, la instancia colectiva de sentirse parte del dolor y perpetuar el duelo ante los desaparecidos se convierte en el único gesto permitido en una sociedad chilena

⁶ El crítico esloveno adapta la teoría lacaniana principalmente para su crítica anticapitalista: “El sujeto (\$) es atrapado por el Otro mediante un paradójico objeto-causa del deseo en pleno Otro (a)... la fórmula lacaniana de la fantasía” (75).

⁷ “Hay algo de lo que otro carece y que el sujeto cree poder tener o incluso ser... no se puede llegar a saber nunca qué cosa podría colmar, ocupar legítimamente ese lugar vacío o semivacío” (972).

traumatizada por la dictadura. El deseo de llorar juntos, inculcado en la sociedad post-dictatorial aparece como la única manera legítima de captar algo fundamental del pasado histórico del país. El llanto se convierte en un símbolo cada vez más deshumanizador e inseparable de un discurso de dolor que permite exclusivamente emociones unívocas sin dejar espacio a ninguna alternativa. La imperativa de llorar se materializa en la figura del “oligarca torturado”, un ex-presidiario que ostenta orgullosamente sus heridas y su intransigencia absoluta y cuya insistencia en negar las alegrías de los demás consolida una marca identitaria indeleble. Empeñado en imponer su trauma por encima del de los demás, la superioridad del “oligarca” constituye una estrategia identitaria para destacarse en el reconocimiento intersubjetivo y forma parte de una perspectiva predominante en el debate colectivo sobre la memoria histórica del país. Frente al prototipo de víctima y su legitimidad incuestionable, el narrador experimenta un cuestionamiento inhibido que se manifiesta de manera latente: “cómo liga su felicidad, en una palabra, con las cicatrices que el oligarca torturado esconde bajo el algodón de sus calzoncillos de marca... parecen existir para enrostrarle al mando la evidencia descarada de su dicha” (Pauls 2007: 59). El llanto colectivo constituye una “fascinación sugestiva” (Sánchez Idiart 2018: 87) que se origina en los discursos de la izquierda que predominan la sociedad chilena post-dictatorial.

En la novela, son los artefactos culturales predominantes (libros, radios, programas de televisión) los que promueven los intercambios simbólicos en el mercado cultural con sus “imágenes, textos, periódicos, libros, testimonios en primera persona, narraciones noveladas, versión vibrante, llena de sangre, pólvora y coraje” (2007: 116). Los simulacros mediáticos preceden a la realidad material, tergiversan los sentidos y borran las huellas de lo metafísico, teniendo como consecuencia una suplantación de lo esencial por los signos connotativos, *expropiando* el deseo *propio* mediante artefactos ideológicos. Las retóricas y semánticas del discurso de víctima constituyen un *a priori* histórico y epistemológico que prefigura la percepción, haciendo del llanto un instrumento con que se firman pactos simbólicos: “los deseos no son más que el reflejo del yo incompleto proyectado en la alteridad, mientras que el gran Otro los aprovecha y crea compromisos y simulacros fantásticos” (Wu 2019: 132).

Se trata de un proceso epifilogénico que administra la práctica corporal del individuo mediante consensos simbólicos: “resulta que la memoria mundial ha sido finalmente sometida ella misma a una industrialización que afecta directamente a los procesos psíquicos colectivos de identificaciones y de diferenciaciones, es decir, de individuación” (Stiegler 2002: 10). La subjetividad se cosifica cuando los artefactos simbólicos cancelan el saber-hacer y saber-vivir en la práctica real, lo que conduce al desencuentro entre el mundo interior y el de las representaciones. Frente al llanto de su amigo, un militante socialista profundamente compungido por el asesinato de Allende, y frente al bombardeo de La Moneda transmitido por la televisión, el protagonista de *Llanto* muestra una impasibilidad sorprendente:

antes de conectar todo lo que sabe de las convicciones políticas de su amigo, muy parecidas a las suyas pero, según la impresión que siempre lo ha *torturado*...

siempre se ha sentido de algún modo *como un impostor, el doble pálido de su amigo*, el farsante que repite en un lenguaje débil, *plagado de reflejos automáticos y fórmulas de segunda mano, todo lo que de labios de su amigo parece brotar en la lengua natural de la verdad...* mientras convoca a las apuradas las tragedias, todas *virtuales*, en las que confía para recibir la *bendición de una congoja instantánea*, se da cuenta de que no llorará... su amigo, sentado frente al televisor, con la cara, como buen miope, casi pegada contra la pantalla, *absorbe de tal modo el significado y la fuerza de la información que irradia el aparato...* (2007: 83-85, cursiva mía).

La incapacidad de seguir al pie de la letra la interpelación colectiva pone de manifiesto una mirada escéptica hacia los dispositivos ideológicos que codifican el llanto colectivo para convertirlo en objeto de deseo. Lo simbólico se encuentra corporeizado gracias a “la gestión de órdenes, comandos o instrucciones que conducen hacia una destinación específica” (Rubio y Rodríguez 2020: 174). La urgencia de llorar es la consecuencia de la demanda simbólica que castra la subjetividad por medio de “los principios de lugar, de tiempo, de causa y de identidad” (Coloma Arenas 2020: 11).

Al igual que el llanto, el pelo en *Pelo* es un denominador imprescindible que coordina la sintaxis simbólica. La novela arranca hablando de la obsesión del protagonista por un estilo de pelo idóneo y *apropiado*, el cual cobra una relevancia fundamental más allá de su implicación biológica. El fetiche refleja la búsqueda de lo eterno mediante sustentos simbólicos en un mundo alienador. Él piensa en el pelo “como otros en la muerte”: “lo que era invisible y sigiloso se vuelve material, de piedra, ineludible, un obstáculo oscuro que no llega a bloquear del todo el camino, pero contra el que no hay forma de no tropezar” (2010: 19). Influida por los movimientos de izquierda de los años 70, cambia su pelo lacio y rubio por el estilo afro como manera de proletarizarse y liberarse de su ascendencia burguesa. Lo simbólico estriba en el imaginario sobre una clase política de izquierda glorificada caracterizado por “la mano del fogón, la peña, la asamblea sindical, la militancia radicalizada” (23).

No obstante, se trata de una visión embellecida por el imaginario neoliberal que suscita una falsa autonomía engañadora del sujeto. La idea de un “yo” consistente, emprendedor de sí mismo y dueño de una identidad distintiva viene dada por la mirada mercantil y consumista del capitalismo que nos interpela como consumidores falsamente emancipados. Así es como un simple estilo de pelo está envuelto en un halo épico y seductor en la sociedad argentina de los 70, un “intervalo cargado de puras novedades, vertiginoso, en el que hasta dormir, comer o bañarse son pérdidas de tiempo imperdonables, único período, en verdad, digno para él de llamarse histórico, a tal punto los acontecimientos que lo pueblan, nimios o radicales, son siempre únicos” (28). El pelo afro que obsesiona al narrador aparece sucesivamente en la cabeza de actores televisivos, futbolistas y cantantes de tango, representantes de una sociedad de consumo que capitaliza el espíritu de resistencia para trasladarlo al sistema de carencia: “el que tiene pelo sabe que ha dejado de ser inocente” (54). Se trata de una inconsciencia colectiva que sólo se descifrará con una lectura

sintomática de la época: “A fin de cuentas, no es por ellos que ha renunciado a ser lacio... Es la época” (26).

En el caso del protagonista, la búsqueda de un estilo perfecto sirve para ser reconocido por su amigo-referente Monti: mientras que él se esfuerza por cuadrar con el entorno cultural de los 70, Monti parece concordar siempre con la estética vigente y lo “verdadero argentino” con su pelo viril y libidinoso que ostenta una “sobredosis de alegría” (46). Los efectos de lo simbólico se despliegan en símbolos materiales para aprisionar los sentidos abstractos en significantes concretos. Por lo tanto, el deseo deja de remitir a lo transcendental para volverse intersubjetivo y se repiten gestos de *impostura* que abusan de símbolos materiales, perpetuando así el desencuentro del sujeto con su ideal en un mundo alienador: “Por obra de la represión la verdad está disponible para el sujeto en otra parte: en los monumentos... los documentos de archivo... la evolución semántica... las tradiciones y leyendas y las huellas” (Kripper 2018: 660).

Cada estilo de pelo que usa para impresionar al otro y alcanzar el ideal resulta “irrisorio y patético” como “los blancos cuando usurpan papeles de negros” (Pauls 2010: 25-26)”. El corte espléndido que llevan los modelos convierte sus rasgos en “una estúpida cara de foto de revista” (56). Debido a que el pelo funciona como un significante que “circula por entre los significantes con los que es expresado” (Conde Soto 2019: 972), la búsqueda del sentido a través de los símbolos experimenta cambios constantes. Son múltiples los intentos de tapan el vacío estructural en un mundo simbólico en continua transformación y se abren fisuras lingüísticas y fallos sintácticos cada vez que se pretende “preservar parcialmente no colmado el lugar de la falta” (Conde Soto 2019: 974) y mantener el estado de insatisfacción, de modo que el desencuentro se convierte una experiencia fundamental que perpetúa la búsqueda:

«¿Qué querés que hagamos?»

Más de una vez se ha preguntado si hay alguien en el mundo... que pueda contestar esa pregunta.... *Contestarla, no balbucear*, irse en generalidades, distraerse con fobias vagas... «sabés qué ... me gustaría ... no soporto cómo... una vez, hace mucho tiempo, me hicieron...»

¿Dónde arranca esta maldición del pelo, la condena de decir con todas las letras qué quiere del pelo, qué es lo que él mismo quiere de su propio pelo? (Pauls 2010: 42-43, cursiva mía).

En *Dinero*, en vez de ser un instrumento que facilita los flujos mercantiles, el dinero sirve para el intercambio de créditos sociales y la articulación de relaciones interpersonales, un objeto-fantasma que gravita en torno a un núcleo vacío. Simmel considera el dinero como elemento configurador que moldea diferentes relaciones para mantener la homeostasis del sujeto con el mundo según el principio de reciprocidad⁸. De esta manera, “se regula la

⁸ Los intercambios monetarios ponen en marcha “una red de contenidos vitales personales y objetivos que, en su entrelazamiento ininterrumpido y en su causalidad estricta, se aproxima al cosmos de las leyes naturales...”

intimidad de sus personajes, su conducta, su habla, el modo de relacionarse con las cosas del mundo” (Rodríguez Montiel 2002: 409), delimitando múltiples subjetividades en una sola.

La historia comienza con especulaciones sobre el paradero de una valija llena de dólares misteriosamente desaparecida. La valija perdida pertenece a la figura crucial de un intermediador en un conflicto sindical. Al indagar en el recorrido de la valija, se desentraña el rompecabezas de una sociedad argentina de los 70 donde se confrontan las distintas ideologías entre sí. El dinero se relaciona intrínsecamente con la construcción identitaria de los diferentes componentes sociales: (el protagonista) “no consigue hacer coexistir la amistad y el dinero sin escandalizarse” como si “dos reinos radicalmente extranjeros se interceptaran en una provincia inaudita, de la que quién sabe qué especies, qué plantas aberrantes nacerán” (2013: 49). Sin el dinero sería imposible firmar los pactos simbólicos, o en términos psicoanalíticos, articular la red de las significaciones connotativas. Él paga con una solemnidad extraordinaria y un deleite sibilino” para poder integrarse en el Sistema: “la plata está pero no se ve... Tal vez desaparecer no sea un accidente indeseado... sino la lógica misma del dinero”; el dinero “está siempre traducido o encarnado en algo: ropas, revistas, comidas, edificios...” (Pauls 2013: 71).

Lo simbólico es considerado como un sistema alienador e irracional amparado en el dinero, lo que se refleja en las sucesivas crisis inflacionarias que golpean la sociedad argentina: “Qué criterios siguen, a qué estimaciones se atienen, cómo razonan esa peripecia contable... Vuelve a leer la cifra y piensa: si al menos hubiera una lógica” (83-84). Desde la perspectiva peculiar del narrador, el dinero pierde su propiedad de valor para hacer funcionar una política fantasmagórica del deseo. Es la historia de *la nada*, la de “desconfiar de cualquier ilusión de transparencia” o la de una “etiqueta que no comprende” (Sánchez Idiart 2018: 91, 93). El autor afirma en un pasaje: “el dinero es lo que está siempre *antes que el dinero*” (Pauls 2013: 106, cursiva del autor).

Como forma de emancipación, el narrador-niño idolatra y mitifica a su padre ludópata, creyendo que su capacidad de jugar con el dinero le permite escapar plenamente del entramado simbólico. Con un “estilo desafiante y sobrador de un verdadero artista del peligro” (57), la figura paterna se sitúa así en lo imaginario, llenando temporalmente el vacío existencial del hijo, para quien el padre aparece siempre como un *flaneur*: “si hay alguien competente para decidir dónde está la vida, ése es su padre” (65) y “para un verdadero jugador la plata *nunca* es un problema” (63)⁹. El resto parece inanimado por comparación con su padre: “El que escribe a máquina con dos dedos: muerto. El vendedor de café: muerto. La fea que te saluda como si tuvieras tres años: muerta, muerta, muerta” (66). La obsesión por imaginar una figura que ejerce dominación sobre lo simbólico refleja el

a través de la regularidad de su esencia definitiva y de la transformabilidad de todas sus manifestaciones, vincula a todo, convirtiendo a todo en condición de todo lo demás” (Simmel 1977: 540).

⁹ “Nadie muestra ese aplomo, esa eficacia elegante y altiva que transforma el gesto de pagar en un acto de soberanía y hace olvidar el carácter siempre secundario... *cuenta dinero es como si lo contara por contarlo, por amor al arte, como se dice: porque es un acto bello, nunca porque se lo exija la lógica de la transacción*” (34-35).

deseo de desarticular la lógica neoliberal, evidenciando un mecanismo imaginario que, en términos lacanianos, genera “un desplazamiento fuera del ciclo que asegura una necesidad natural” (Lacan 1953: 9). A través de lo imaginario, se configura un deseo somatizado que le ayuda a escapar del entramado simbólico: el protagonista de *Dinero* gasta una suma mensual en las revistas trotskistas para adquirir una dosis infinitesimal de “terror de ser identificado, encapuchado, torturado, terror de motor como un perro” (Pauls 2013: 200).

Sin embargo, lo imaginario no trasciende realmente el propio sistema representativo. El ideal paterno se construye con base en los halos triunfales que exhalan las figuras místicas de la cultura popular. Aquella vía imaginaria para permanecer fuera del orden simbólico se desmorona cuando descubre el hecho de que su padre, hundido en la precariedad económica, vive más pendiente del dinero que nadie. Los juegos de casino se atan también a la lógica irracional y caprichosa del dinero. Por lo tanto, las figuras marginadas e idealizadas por el narrador (comunistas, mendigos, niños) tampoco quedan exentas de un mundo transaccional que “sólo obedece las órdenes que él mismo se dicta” (125). El esfuerzo imaginario por crear un espacio alternativo tampoco tiene éxito, ya que este se mezcla inevitablemente con el Otro simbólico.

Cobra suma importancia una escena final que parece no tener nada que ver con el dinero: el narrador trabaja de presentador en un cineclub privado para unos ancianos acomodados, entre los cuales se destaca el “Rey de la Cinta Magnética”, quien no deja de preguntar compulsivamente por el significado de cada plano cinematográfico para trascender las imágenes superfluas: “Así empieza el desastre, la epidemia, el efecto dominó. ¿Qué quiere decir el trineo azotado por la nieve en la burbuja de vidrio que cae de la mano del moribundo? ¿Qué quiere decir la vieja bota de trabajo sin cordones abandonada en el refugio antiaéreo en ruinas?” (155). Esta forma de “hacerse responsable del significado de las cosas” (155) refleja un pensamiento lineal que se obliga a encontrar significados mediante significantes representativos. Sin embargo, durante la proyección de una película rusa, surge algo que rompe cabalmente con el sueño de trascendencia:

...acaban de coronar al joven y resistido zar... apuntando al televisor, dice: «*Profesor, ¿qué quiere decir?*» ...volviendo del brevísimo *black out* donde se interna en busca de bibliografía sobre rituales de coronación, ve ocho rostros desfigurados por el estupor, ocho máscaras atónitas y una, la del Rey, que, suspendida en una mueca de espanto, enrojece de golpe y estalla en un ataque de tos... Entonces se vuelve y descubre en el televisor un primer plano descolorido, con el grano inflado de una filmación de aficionados, donde *dos vergas colosales, nudosas como troncos, embisten sincronizadas contra una mujer acostada boca abajo*... Un cambio de plano... la cascada de oro que diluvia sobre el joven zar de todas las Rusias... *un semental mulato de pie, con las piernas ligeramente flexionadas, abastece el agujero del culo* (157-158, cursiva mía).

Fracasa la ilusión de suturar los significantes fílmicos para remitirlos a “algo” más profundo mediante la cadena de causalidades: “cuando atravesamos la fantasía tenemos

la vivencia de cómo esta fantasía-objeto (el secreto) sólo materializa el vacío de nuestro deseo” (Žižek 2001: 99)¹⁰. Como aquella película llena de incongruencias, el sentido del dinero se escabulle cada vez que es cuestionado y examinado. En varios pasajes del libro, el autor compara el dinero con el porno, porque ambos son cosas indecibles que sólo existen paradójicamente detrás del sistema de normalización: “si le preguntaran qué quiere decir «algo», cómo mide ella «algo», no sabría qué decir. *Nadie* sabría qué decir” (2013: 161)¹¹. La imposibilidad de encontrar un sentido definitivo y trascendental mediante los símbolos conduce a la fractura subjetiva “el sentido denotado es una metáfora muerta, cristalizada, resto de una metáfora viva” (Kripper 2018: 662); “El *dar sentido*, propiamente, no da nada, ya que se ve reducido al mínimo acto de puntuar... la puntuación *sanciona ese sentido*” (658).

3. EL EXCESO Y LA DESASOCIACIÓN: ESTRATEGIAS DE EMANCIPACIÓN

Como se menciona anteriormente, el prototipo de un sujeto triunfal y poseedor de la verdad ha sido cuestionado por los postestructuralistas y la resistencia radica en la confrontación del sujeto con el fundamento de su propia creencia, acto que se presenta como una ética contemporánea y “un trabajo de inquietud respecto de sí mismo que no se agota en la máxima del conócete a ti mismo, sino que apunta a la posibilidad de una transformación del sujeto en el encuentro con la verdad” (Cabrera Sánchez y Bornhauser 2016: 117). En términos psicoanalíticos, la resistencia no se encuentra dentro sino *fuera* del sistema de significaciones, en lo no-dicho y lo corporal. *Lo real* lacaniano trata de precisar aquel reino prohibido cuya aparición deriva en una experimentación gozosa, plena y conflictiva que desaparece al intentar verbalizarla. Forcluye cualquier intento de definirla con lengua: “lo real es, o la totalidad, o el instante desvanecido” (Lacan 1953: 34). Para Lacan, de aquel espacio entrecruzado surge una especie de vértigo innombrable y el sujeto “experimenta la necesidad de alejarlo” (13) o una sensación de extrañamiento “fuera de su aprehensión y de su alcance” (3) que libera al sujeto de las experiencias condicionadas y le hace enfrentarse al núcleo traumático del ser, generando un goce extraño. Se crea una “coincidencia de límite y exceso, de falta y de plus” que pone en movimiento el mecanismo de deseo, mostrando “el poder excesivo como la forma de apariencia de una *impotencia* fundamental” (Žižek 2001: 85)¹².

¹⁰ La sutura funciona como forma de reunir y dar sentido a hechos dispersos en lo simbólico. Se trata de un concepto psicoanalítico resignificado para la crítica capitalista de Žižek: “la apuesta de la fantasía ideológico-social es construir una imagen de la sociedad que sí existe, una sociedad que no está escindida por una división antagónica, una sociedad en la que la relación entre sus partes sea orgánica, complementaria” (173).

¹¹ En la contratapa del libro, se compara el dinero explícito con “el porno de sexo explícito”. En la entrevista con el periódico *El economista*, confirma que considera *Dinero* como una novela porno sin escenas de sexo.

¹² “en este punto de fracaso, la Ley pública está obligada a buscar apoyo en un goce ilegal. El superyó es la obscena ley nocturna que necesariamente duplica y acompaña... una forma específica de transgresión de la Ley, de suspensión de la Ley” (2001: 87-89).

Por lo tanto, el trabajo psicoanalítico-semiótico se hace cargo de descifrar el verdadero deseo hallando fisuras en un sistema alienador que intenta *apropiarlo* para su estructura de falta. De ahí viene la famosa frase lacaniana de “no ceder al propio deseo”: la hermenéutica del deseo no se limita a “descubrirle al sujeto la verdad acerca de quién es, sino a confrontarlo con el problema de una satisfacción que cada vez que se pone en juego es capaz de estremecer los cimientos del yo y todo el andamiaje de identificaciones que lo sostienen” (Cabrera Sánchez y Bornhauser 2016: 122). Ante una tradición psicoanalítica que neurotiza y culpabiliza a un sujeto incapaz de buscar solución para sus carencias y que toma los objetos de consumo como la única alternativa para colmar el vacío¹³, la resignificación del pelo, llanto y dinero modifica la base cognitiva del sujeto para que este establezca nuevas sintaxis empíricas y epistemológicas.

Se produce al mismo tiempo *un exceso* y *una desasociación* en el orden de las palabras: el exceso por la intrusión de lo no-dicho en lo simbólico que produce “cambios de la posición del sujeto respecto a sus fijaciones libidinales, a sus modos de goce” (González Hortigüela y Canga Sosa 2022: 306); la desasociación por el alejamiento del sujeto del “buen orden de esa significación que los analistas suelen buscar para controlar el texto y apaciguar su angustia” (297).

En *Llanto*, al fracasar en disfrazarse de Superman, el máximo representante de los dispositivos culturales estadounidenses de los 70, el narrador-niño descubre prematuramente la vulnerabilidad intrínseca de lo heroico y conoce así la artificialidad de las identidades simbólicas: se quiebra la existencia de “un héroe absoluto, un monumento” y de “las proezas que lo encandilan” (2007: 12). El niño empieza a empatizar con los escasos momentos en los que el héroe norteamericano muestra sus debilidades quedando “completamente a merced de sus enemigos” (2007: 12). Al atravesar los conceptos abstractos e incompletos, se entrevé una obscenidad *real* más allá de las propagandas neoliberales que fabrican identidades preconcebidas: “el dolor es lo excepcional, y por eso es lo que *no se soporta*” (11); “siempre parece interponer entre él y ella [la felicidad] una distancia, la misma, probablemente, que lo separa de *cualquier libro, película o canción que representen o giren alrededor de la felicidad*” (16). Debido a la mirada distante, el niño se convierte en el confesor secreto de los adultos, todos dueños de cierta identidad simbólica: “en todo uniformado no ve una persona sino dos... una que promete seguridad y otra que roba y viola a punta de pistola, una que vigila las fronteras de la patria y otra que se hace pajear por monaguillos en el confesionario” (65-66)."

Se produce así un efecto *excesivo* y *desasociativo* del concepto “llanto” para que se remita a una subjetividad corporal desbordante en vez de representar la figura prototípica de víctima. El narrador desconfía de las lágrimas del cantautor de protesta que capitaliza su fracaso, por “la humanidad empalagosa de sus canciones... el suave dialecto de calle de clase

¹³ Deleuze niega la falta y la sustituye por “pura energía y pura producción en la que no falta absolutamente nada” (Conde Soto 2019: 967). Para el pensador francés, el rol predominante que desempeña la falta en el psicoanálisis freudiano y lacaniano impide la libre desterritorialización y el pleno desenvolvimiento del sujeto. La misión fundamental es “dejar de lado el Lacan estructuralista para permitir que aflorase este Lacan esquizofrenizante” (979).

media” y los espíritus subversivos de sus canciones que “a fuerza de estar a la vista se han vuelto invisibles” (2007: 40). Empapadas de matices idealistas y falsamente subversivos, son canciones que complacen a una clase media argentina que idealiza la revolución y forja una identidad fantasmagórica mediante la toma de posición pública. Las letras repiten tópicos consensuados como “«de estar vivo», «de estar juntos»” (51) y ostentan una legitimidad pronunciada que se desequilibra: “Quien dice dolor dice secreto, dice doble vida” (61). El narrador deja de utilizar el llanto para complacer al padre, mejor dicho, *al nombre del padre*, y el llanto pasa de ser “una especie de moneda, un instrumento de intercambio con el que compra o paga cosas” (32) a convertirse en una expresión auténticamente humana.

En la novela, el llanto *real* del niño se dirige al comandante Silvia, un vecino-militar que le cuida de vez en cuando en ausencia de su madre. Durante el primer encuentro entre ambos, en vez de fijarse en su traje impecable, “una fachada trampa” (77), lo que el niño nota en el militar es su forro de chaqueta levemente descosido “que deja escapar una lengua lánguida debajo del ruedo” (77). A medida que los contactos cotidianos entre ambos se vuelven más profundos, la imagen del vecino se escabulle gradualmente de las cualidades violentas de los militares que existen en el imaginario social argentino. Una sensación corporal y ambigua surge hasta que se estalla el llanto *real* del niño frente al cadáver mutilado del vecino-militar, que resulta ser una peronista travestida de hombre e infiltrada en los militares de la dictadura, una clara parodia de las identidades preconcebidas acuñadas por un discurso político que propaga “la clásica biografía de la que está llamada a vencer o morir” (122). La congoja desmesurada ante la muerte rebasa lo simbólico y desafía la lógica pública para volverse *obscena*: “Se pregunta qué habría sido de él, qué vida tendría, si la comandante Silvia lo hubiera tocado... lo hubiera obligado a meterle una de sus manitos de niño abandonado hasta el fondo último, húmedo, de la concha (123).

Después del llanto, el niño encuentra a su madre llorando en la oscuridad. Se forja así un lazo madre-hijo al compartir el gesto universal de llorar, un sentimiento afectivo despojado de cualquier simulacro verosimilizante que “desnaturaliza algo asumido como natural” (Sabo 2015: 288). El llanto final *excede* una expresión colectiva preconcebida y despoja al narrador de cualquier saber *a priori* para confrontarse con el “compromiso total que se exige como marca de pertenencia” (Sánchez Idiart 2018: 87). En un pasaje de *Llanto*, Pauls habla de la tensión reflejada en la creación de la ficción en el intersticio entre lo *real* insoportable y la narrativa simbólica: “Puig, que no soportaba que lo real estuviera tan lejos, que llegaba a lo real acelerando, acortando camino por la vía de la ficción... Él, la ficción, la usa al revés, para mantener lo real a distancia, para interponer algo entre él y lo real, algo de otro orden” (2007: 73).

En *Pelo*, el exceso radica en la presencia hiperreal e indiscutible de la *peluca*, parte del legado generacional del “Veterano de Guerra”, hijo de un montonero desaparecido por el gobierno militar. Símbolo de la resistencia comunista, perteneció a la famosa revolucionaria Norma Arrostito, la montonera que asesinó a Pedro Eugenio Aramburu, dictador argentino en los 50. Al principio, el Veterano insiste en reclamar la peluca perdida como herencia incuestionable de la generación de los padres porque “conserva intactos su sentido, su valor

simbólico” y “su poder de provocación” (Pauls 2010: 185). Es atesorada como uno de los *archivos históricos* imprescindibles porque obliga a los hijos de la dictadura a rememorar y conservar una y otra vez la identidad de sus padres: una izquierda latinoamericana que intenta perpetuarse en la historia y ejercer influencias aplastantes rechazando cualquier disidencia. La peluca parodia con aquella narrativa petrificada y enquistada como “la supervivencia de los restos cristalizados del pasado de la militancia y la represión” (Sánchez Idiart 2018: 85). Se utiliza la metáfora de búnker para referirse a la obsesión compulsiva de los hijos por un pasado reificado e indiscutible y un discurso político intransigente convertido en la única fuente de deseo de los hijos de la dictadura:

Nace en respuesta a la posibilidad de los bombardeos aéreos, pero siguen obstinadamente vigentes una vez que el tiempo ha pasado y se ha llevado lo que los había hecho necesarios... en el culto de un *espíritu de cuerpo incondicional, sin fisuras*, aun cuando afuera no quede nada ya que justifique que los conserven y el aire que respiran, que alguna vez, cuando el mundo era pura opresión, fue el único saludable del que gozaron, ahora se haya vuelto tóxico (158-159, cursiva mía).

La presencia autoritaria y paródica de peluca muestra una identidad nacional “demasiado transformada por la influencia del pensamiento representativo” (Coloma Arenas 2020: 19). La cosificación de los sentimientos subjetivos en objetos forma parte de “los efectos negativos de la ideología: empobrecimiento en la significación, presentación de la parte por el todo, alejamiento de la historia, apelación a la naturaleza” (Margulis 2006: 36). Es una objetivación o “reificación” de la subjetividad que “se cree autárquica frente a todas las condiciones no epistémicas” y hace perder “la capacidad de percibir su origen en el reconocimiento previo” (Honneth 2007: 91), de modo que aquella peluca, excesivamente simbolizada, se vuelve artificial e hiperreal y está despojada de cualquier sensibilidad espontánea.

Se emprende así el proceso de desasociación: al final de la historia, el Veterano decide renunciar a la peluca y raparse todo el pelo en una discoteca periférica donde las identidades se disuelven en una anonimidad predominante. En la discoteca, se sienta “visible por primera vez” (2010: 174). El espacio se opone a cualquier esfuerzo de clasificación y el abandono de la peluca lo libera de los pesos ideológicos que le imponen los padres y la lógica lineal del neoliberalismo, un acto de “destete” que da lugar a nuevas poéticas de deseo: “a su cuerpo le ha crecido una parte nueva, todo un paño de piel virgen, flamante, sin edad... Qué bendición *no tener un pasado común*. Qué bendición *no verse obligados a progresar*” (178, cursiva mía). No niega el dolor que atraviesa Argentina durante la dictadura sino el traumatismo convertido en la seña de identidad indestructible.

Al igual que el Veterano, el protagonista también emprende su camino de desasociación: cuando descubre que Monti, su antiguo punto de referencia, adolece de un cáncer terminal, se produce en él un sentimiento de empatía y se pregunta “cuánto tiempo deberá pasar hasta que el pelo se les una y cuánto hasta que *las marcas secretas de la cabeza*

vuelvan a ver la luz” (193, cursiva mía). Decide entregar su pelo a Monti para poner fin a una obsesión por las marcas identitarias fantasmagóricas que sólo generan divisiones, con el motivo de “recuperar la ilusión” y “ofrecer la esperanza de la vida” (Martínez M. 2019: 5). Frente a la muerte indecible, el pelo deja de representar modas preestablecidas y crea un espacio de intensidad afectiva donde se reconcilian distintas identidades. Se alcanza “la verdad que le enseña sobre la composición del mundo” (2007: 135), es decir, una verdad corporal similar a la *parresía* foucaultiana:

el sujeto se arriesga a una presentación ante un otro... un acto que requiere el coraje de un sujeto que se pierde... una práctica que descentra y desgaja al sujeto de su anterior posición por medio del juego de habla al que se ha entregado... una práctica que en lugar de finalizar con un saber completo, busca establecer un principio de duda permanente y repetitiva sobre el estatuto de lo que es (Cabrera Sánchez y Bornhauser 2016: 119).

El significado de dinero en *Dinero* se vuelve *excesivo* debido a los múltiples intentos del protagonista de resemantizarlo: mete objetos íntimos ajenos a la órbita del capitalismo en la caja fuerte del banco, que incluye las fotos de infancia y una rana verde que “se pone a saltar como loca entre títulos de propiedad, fajos de libras esterlinas y estuches de terciopelo con collares de perlas” (2013: 127). Dicho efecto excesivo llega a dismantlar toda la estructura semiótica cuando el dinero, mezclado con una afectividad extraña, desborda la lógica simbólica de transacción: después de dilapidar todos los ahorros en un proyecto inmobiliario fantasmal que nunca se consuma, la madre del protagonista se refugia en un hotel y pasa a depender económicamente de él. En lugar de recibir una transferencia periódica, prefiere que el hijo venga a darle la suma exacta en efectivo, tratándolo como “a un empleado irreprochable e insípido” (192) y manteniendo por apariencia una relación maternofilial de carácter recíproco. La mayor sorpresa sucede cuando el protagonista descubre que su madre no ha gastado ningún dinero que le ha dado. Desbordado por el apego más primitivo de la madre hacia el hijo, una relación de parentesco sustentada en la reciprocidad muestra su propio límite:

Es el importe exacto de la cuenta de luz que recoge del piso apenas entra en el departamento, para la que su madre le pide la última dosis de dinero. Es *esa* plata... Encuentra más dinero, nidos de dinero sembrados entre pulóveres, en el cajón de los corpiños, disimulados entre medias, en el estante de las remeras... Siempre *su* dinero... como las piezas de un rompecabezas, sólo encajan en ciertos huecos, una hora, un lugar preciso, donde *la vida de su madre se anuda con la suya...* (184)

La presencia inesperada de los billetes destaca “una intimidad frágil, obscena” (Ibíd) y choca con la política virtual del capitalismo. El hijo halla en este momento preciso lo que se escapa de lo simbólico y desde allí surge toda una serie de vivencias extrañas e indecibles

sentidas en primera persona: el recuerdo de los olores de su madre, la sensación de orfandad en el funeral de su padre... Se configura una intensidad afectiva que resiste las retóricas utilitarias que administran y cosifican las subjetividades. De esta manera, nos adentramos en una historia en minúscula desde la introspección y el escepticismo. Constituye “excesos de la vida y desvíos que no se identifican con la figura de un yo ni se someten a la normatividad de los dispositivos del biopoder” (Sánchez Idiart 2018: 93).

Dinero cumple así una función que “no es la denotación de la cosa, sino el desvelamiento del sentido, un desocultar que oculta a la vez” (Kripper 2018: 650)¹⁴. Es una forma de enfrentarse a las carencias fundamentales y hallar en ellas una intensidad afectiva que evoque lo dinámico de una vida desnuda¹⁵. Indaga en una verdad desnuda que se compromete con “un decir veraz que induce la transformación del sujeto en el propio decir” y “emprender una relación con la verdad capaz de comprometer su propio ser” (Cabrera Sánchez y Bornhauser 2016: 118). La fuerza intensiva y afectiva libera los deseos del espacio dogmático y representativo de lo simbólico, instaurando asociaciones inmanentes y rizomáticas. Constituyen para los psicoanalistas “leyes de participación” que sitúan los seres distintos en un espacio pre-semiótico: “seres y fenómenos puedan ser al mismo tiempo ellos y otra cosa de lo que son”, dando lugar a “una simbiosis donde las identidades comparten su esencia” (Coloma Arenas 2020: 15). Se entabla un tipo de asociaciones primitivas que no logra el pensamiento lógico y que “es ante todo un asunto afectivo que representativo... (corresponde a) estados mentales colectivos de extrema intensidad emocional” (17).

4. CONCLUSIONES

Este artículo propone interpretar la morfología de los deseos en “La trilogía de los 70” de Alan Pauls desde la óptica psicoanalítica y la semiótica contemporánea. En vez de indagar en la implicación social de los tres significantes (pelo, llanto y dinero) e interpretarlos según fórmulas alegóricas convencionales bajo una óptica metonímica del lenguaje, la narrativa de Pauls se sitúa en las grietas y fisuras del saber representativo al mostrar la errancia del narrador por el intersticio de lo cultural y lo corporal y las incongruencias que subyacen en los aparatos ideológicos de los 70. Gracias al análisis sintomático y psico-semiótico de los deseos subjetivos en la trilogía, se reivindican una autonomía corporal y un anacronismo literario que se dedica a “retrasar el tiempo para que éste no llegue a la hora convenida por lo

¹⁴ Kripper utiliza el concepto lacaniano de resonancia para revitalizar la morfología muerta de las palabras. En vez de castrar al sujeto con cierto conocimiento, los analistas hacen “resonar” y “desbordar” el sentido enmascarado: “es el espacio que se abre al infinito, lo desconocido en el umbral o la partida matutina del paseante solitario” (Lacan citado por Kripper: 649).

¹⁵ La vida se entiende de dos formas: *bios* representa la esfera pública, cargada de identidades, y mientras *zoé* ha sido tradicionalmente excluida del terreno político porque representa “el simple hecho de vivir, común a todos los seres vivos” (Agamben 1998: 9). La política moderna logra someter la vida desnuda a la pública mediante el ejercicio del estado de excepción, por lo que se vuelve urgente liberar la vida de *homo sacer* del *bios*.

actual” (Rodríguez Montiel 2022: 389)¹⁶. Lo indecible y lo intempestivo que proliferan en su escritura y alteran la apariencia de una cotidianidad fisurada, reflejan la faceta “más libre, menos institucional y más impune” de la escritura de Pauls. Rodríguez Montiel la describe como “porosa y permeable, apta para ser filtrada, viciada y/o contaminada por mil discursos y saberes” (2022b: 620).

La trilogía constituye así un aparato excesivo y desasociativo que se desmarca de lo políticamente correcto y lo dogmático del discurso post-dictatorial para formar una saga de ficciones que problematiza las visiones políticamente consensuadas y “señala la inestabilidad del imaginario que se desprende de lo privado y lo íntimo” (Martínez M., 2019: 189). Se muestra que el llanto, el pelo y el dinero dejan de ser el *delimitador* o el *denotador* de un sentido fijo para convertirse en el transgresor y liberador del mismo, rompiendo con una estructura fantasmal de deseos que impone demandas simbólicas en nombre de lo trascendental. Al liberar los significantes de una materialidad engañosa y artificial en el esquema gestálico del Otro, la narrativa de Pauls nos invita a reflexionar sobre el fracaso automático del deseo de lo trascendental en la sociedad de los 70 donde conviven las utopías ideológicas y las fantasías capitalistas.

Se evoca así un sentido oblicuo, indeterminado y presemiótico que transgrede una política identitaria que cosifica los deseos y divide con contundencia el bien y mal y la víctima y el victimario. Se pone de manifiesto la necesidad de retrospcción y desterritorialización de los discursos culturales. Para Sánchez Idiart, la narrativa de Pauls muestra la trayectoria de “vidas errantes, signadas por la inadecuación y el extrañamiento antes que por la adhesión incondicionada a un dogma” (2018: 84). Mediante la poética de exceso y desasociación, se proponen alternativas para acceder a la memoria histórica latinoamericana “entrecomillando sus sentidos cristalizados” (Rodríguez Montiel 2022: 420). Se destaca el carácter autocrítico de las novelas contemporáneas que no dejan de desbordar los sentidos y que forman parte de “sistemas que se complejizan a partir de su propio funcionamiento” (Rubio y Rodríguez 2020: 188), de modo que la “Trilogía de los 70 de Pauls” enriquece el imaginario de la literatura postdictatorial al revelar, desde sus márgenes, el fallo inherente que sustenta el tejido cultural y simbólico de una época impregnada de deseos convulsos.

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. 1998. *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Cabrera Sánchez, José & Niklas Bornhauser. 2016. “Entre *scientia sexualis* y *ars erotica*: Poder, resistencia y subjetivación en psicoanálisis”. *Atenea* 514: 111–124.
- Cassirer, Ernst. 1967. *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.

¹⁶ El autor también considera a Pauls como un semiólogo y señala que el distanciamiento en su obra se logra mediante “el carácter anti-memorialista, la perspectiva tangencial y el estatuto ficcional del testimonio narrado” (396).

- Conde Soto, Francisco. 2019. “El objeto del deseo: producción deseante en el esquizoanálisis de Deleuze y Guattari o falta en la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan”. *Pensamiento* 75.285: 963-982.
- Coloma Arenas, Manuel. 2020. “El valor artístico del pensamiento pre-lógico en la psicosis del caso Aimée de Jacques Lacan”. *Atenea* 521: 9–24.
- Didi-Huberman, Georges. 1997. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Foucault, Michel. [1973] 2005. *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI.
- González Hortigüela, Tecla y Manuel, Canga Sosa. 2022. “La interpretación como práctica textual entre semiótica y psicoanálisis”. *Signa* 31: 293-313.
- Honneth, Axel. 2007. *Reificación: Un estudio en la teoría del reconocimiento*. Buenos Aires: Katz.
- Kant, Immanuel. [1781] 1970. *Crítica de la Razón Pura, Tomo I*. Buenos Aires: Losada.
- Kripper, Agustín. 2018. “De la resonancia a la metonimia. La temprana teoría del sentido de Lacan”. *Signa* 27: 647-664.
- Lacan, Jacques. 1953. “Lo simbólico, lo imaginario y lo real”, Conferencia pronunciada en el Anfiteatro del Hospital Psiquiátrico de Sainte-Anne. [En línea] Consultado: 02/05/2023, <https://www.lacanterafreudiana.com.ar/>
- _____. 2009. *Escrito I*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Margulis, Mario. 2006. “Ideología, fetichismo de la mercancía y reificación”, *Estudios sociológicos* 70: 31-64.
- Martínez M., María Luisa. 2019. “Huellas de yo en *Historia del pelo* de Alan Pauls”. *Letras-Lima* 90.131: 189-208.
- Pauls, Alan. 2007. *Historia del llanto: un testimonio*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2010. *Historia del pelo*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2013. *Historia del dinero*. Barcelona: Anagrama.
- Rodríguez Montiel, Emiliano. 2022. “Anacronismo de la Historia. Alan Pauls y sus historias del llanto, del pelo y del dinero”. *Catedral Tomada* 10.19: 387–423.
- _____. 2022b. “Pauls crítico: la forma, la ética y los usos de un lector anacrónico”. *Revista Chilena de Literatura* 106: 617–645.
- Rubio, Roberto. y Pablo Rodríguez. 2020. “¿Un nuevo *a priori* Histórico? Análisis de propuestas de renovación de las Humanidades centradas en la noción de información”. *Co-Herencia* 17.33: 167-196.
- Sabo, María José. 2015. “Acariciando a contrapelo los 70. El archivo en *Historia del llanto* de Alan Pauls”. *Revista Chilena de Literatura* 90: 275-300.
- Sánchez Idiart, Cecilia. 2018. “La captura de lo imperceptible. Vida, política y afecto en las ficciones de Alan Pauls”. *Anclajes* 22: 83-96.
- Simmel, Georg. 1977. *Filosofía del dinero*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Stiegler, Bernard. 2002. *La técnica y el tiempo. II, La desorientación*. País Vasco: Hiru.
- Wu, Yiyang. 2019. “Resignificando a Lacan: Uso del psicoanálisis en la crítica literaria y cinematográfica de Žižek”. *Esferas Literarias* 3: 129-148.
- Žižek, Slavoj. 2001. *El sublime objeto de la ideología*, Madrid: Siglo XXI.