

***Historia del llanto* de Alan Pauls: prueba de hermeticidad para el testimonio**

JULIA DE ÍPOLA

CECILIA REYNA

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – CRIIA-HLH
c.lepage@parisnanterre.fr

1. ¿Quién decide del valor de un libro: el lector, el crítico, el editor? La pregunta, que no deja de generar debate, atraviesa la elección de *Historia del llanto* (2007)¹ del último encuentro de Tinta en el ojo. Quien lo propuso buscaba explorar los motivos de la decepción que le causaba la lectura de un autor celebrado como “lo mejor que podría haberle pasado a la literatura argentina desde la estrella de Manuel Puig” por Ricardo Piglia, reconocido como “uno de los mejores escritores latinoamericanos vivos” por Roberto Bolaño y consagrado internacionalmente gracias a *El pasado* (2003), ganadora del Premio Herralde de Novela².
2. La experiencia general confirmó el desencanto. Si la historia parece en un primer momento prometedora, por el período histórico que se propone abordar -la década del 70 en la Argentina- y/o por la perspectiva anunciada -el protagonista es un precoz simpatizante de la lucha armada revolucionaria-, rápidamente las expectativas se frustran. A uno de los lectores le llegó a parecer, incluso, que los paratextos y el comienzo funcionaban como un tráiler engañoso que se quiere la punta de un iceberg y se descubre, en cambio, un compendio de toda la magra acción que habrá en la película. El final, por su parte, confuso y opaco para la mayoría, no produjo un efecto impactante capaz de salvar el volumen o de reconfigurar lo anteriormente leído.
3. Más aún, todos los integrantes del club coincidieron en los calificativos de “aburrida” y “tediosa” para describir esta lectura. Principal responsable:

1 Se trata de la primera entrega de una trilogía que se completa con otras dos *Historias, del pelo* (2010) y *del dinero* (2013). Alan Pauls, *Historia del llanto*, Buenos Aires, Anagrama, 2008.

2 Informaciones todas que el lector encuentra en la contratapa y en la solapa del volumen.

el estilo, hecho de una sintaxis tensionada por la acumulación de subordinadas y la extensión de las frases -no es raro que se desplieguen hasta llenar casi una carilla- que pierden al lector y esfuman los referentes. El problema, entonces, dictamina la mayoría, es una cuestión de forma: se trataría de lo que Vargas Llosa describe como una novela mala, en la que la forma se escinde del fondo en lugar de conformar una unidad con el tema³. A ello vendría a sumarse la ausencia de capítulos que guíen la lectura proponiendo unidades, conjuntos de sentido: el texto sin otro corte que el de los párrafos acentúa la impresión de estar sumergido en un fárrago sin centro. A pesar de la unanimidad de esta crítica, no faltó quienes rescataran la fuerza de algunas imágenes, el humor en determinados pasajes o el interesante efecto que produce el contraste cuando algunas frases cortas aparecen:

Si hay algo en verdad excepcional, eso es el dolor. Sólo hay una cosa en el mundo que puede causarlo, y esa cosa, mucho más que todas las acciones providenciales por las que Superman es reverenciado, es lo que pronto él pasa a temer, a esperar, a prever con el corazón en la boca cada vez que vuelve del kiosco y mientras camina sin detenerse, a riesgo, como más de una vez le ha pasado, de llevarse algo por delante, abre la revista recién comprada y se zambulle en la lectura. [...] El dolor es lo excepcional, y por eso es lo que no se soporta. (11)

4. Falla de estilo y orden, entonces, que los lectores de Tinta en el ojo no atribuyeron a una falta de habilidad del autor: su competencia, su potencial se vislumbra en la construcción de ciertas escenas y personajes. La del ascensor, entre todas, fue destacada como un ejemplo, por su capacidad para lograr que el lector participe de la historia, crea en los personajes y las situaciones, en síntesis, para lograr la ilusión referencial. Este encuentro con el vecino militar narrado desde la perspectiva del niño de cuatro años y la del joven o adulto que será, los detalles evocados, las actitudes y acciones atribuidas a cada personaje que redistribuyen rasgos maternos de un modo curioso conquistaron momentáneamente el interés y la atención. El mismo efecto tuvo la descripción inicial de la familia, que consigue retratar a cada uno de sus integrantes -abuelos maternos, padres divorciados- con espesor y profundidad psicológica mediante detalles, anécdotas breves, términos característicos: el dinero ahorrado y escondido en la media por la abuela (26), el tirón de pelo del abuelo acompañado de la incitación amenazante a cortarse “este pelo de nena” (26-27), el ejército de “reanimadoras

3 Mario Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, Planeta, 1997.

profesionales” al que recurre la madre para dejar de ser una muerta en vida (25), el “tono crispado” de la voz del padre en el portero eléctrico los sábados (7).

5. Acerca del protagonista, que de niño juega a ser Superman en las primeras páginas, las observaciones fueron menos unánimes. Por un lado, se lo reconoció como un representante de la denominada “generación ausente”, aquella que transita su infancia durante la dictadura y que, sin ser partícipe de los hechos, tiene una perspectiva privilegiada sobre ellos. Al mismo tiempo, esta figura del niño que mira el mundo con extrañeza fue leída como una puesta en escena del acceso a la realidad por medio de la ficción y, en ese sentido, como un *alter ego* del autor, cuando no un reflejo del lector, que como él, recibe las historias. Más allá de estas posibles interpretaciones, para muchos, el punto de vista infantil resultó problemático, poco convincente; para otros, el escollo fue la falta de empatía hacia el personaje, por cuya suerte no llegaron a interesarse. Para explicar la primera impresión, podría pensarse que los saltos en el tiempo que se producen por medio de la memoria, hilando episodios a través de ciertas imágenes como las de las yemas gastadas de los dedos o la escena reiterada de la catarsis/ escucha/ llanto, junto con las analepsis, generalmente encabezadas por “más tarde”, impiden la instalación de la perspectiva inocente que se espera de un niño al exponer el correlato del desengaño. Así, las escenas reconstruidas parecen sobreinformadas, consecuencia quizá de la precocidad del niño en cuestión, cuyo don consiste en provocar la expresión de las penas ajenas, de sus miserias secretas y dolorosas, pero también a causa de lo que se sobreimprime al recuerdo desde el después. En el relato del “librarse” de un amigo de su padre, por ejemplo, resulta difícil atribuir al juicio de un niño la evidencia de que el hombre use las palabras “amor”, “soledad”, “tristeza” por primera vez así como su caracterización como “profesional del disimulo” (54). La indiferencia hacia el personaje, por su parte, quizás sea efecto de la elección de la tercera persona en lugar de la primera, de la renuncia a reforzar la identificación con el personaje superponiéndole la del narrador para colocar, en cambio, sus vivencias y sentimientos a distancia. Frente a este funcionamiento, en la discusión surgió la pregunta por el trabajo sobre el punto de vista infantil: ¿se trataría de reconstruir las vivencias tempranas para darles sentido desde la madurez, de comprender a posteriori sumando nuevas piezas al puzzle biográfico-histórico?

6. Tal vez en la cuestión del disfraz pueda hallarse una respuesta. Presente desde un comienzo en el traje del superhéroe, vuelve a aparecer en el vecino militar para amalgamarse al final con el uniforme en una paradoja: lo que debería denotar una identidad, connota doblez. Los dobladillos descosidos de ambos trajes dicen tal vez esa decepción. La del fracaso de las ideologías o de la capacidad para “ser contemporáneo” que se reprocha al final el protagonista cuando descubre que la acción revolucionaria le ha pasado muy de cerca sin que lo advirtiera: “Es simple: no ha sabido lo que había que saber. No ha sido contemporáneo. No es contemporáneo, no lo será nunca. Haga lo que haga, piense lo que piense, es una condena que lo acompañará siempre.” (124) El reproche parece poco razonable para un niño de cuatro años: ¿cómo entender, entonces, esta revelación final?, ¿deberíamos ver en los adultos los responsables de la miopía (o mejor, presbicia) sociopolítica del personaje? El final con su madre llorando sola en la oscuridad de su cuarto y su negativa a recordar junto al hijo el episodio del vecino militar podrían interpretarse en este sentido. De la misma manera, la amistad superficial y voluble de su padre con el cantautor de protesta, cuyo tema “Soy pan, soy paz, soy más” se convierte en el emblema de la cercanía nauseabunda e irrisoria desde el punto de vista político, que ha incentivado y alentado en el hijo.
7. ¿Se trata entonces de una novela familiar parricida más, malograda por un estilo que obstruye, entorpece la historia de los reproches intergeneracionales en torno a uno de los períodos más oscuros de la historia argentina? Tal vez haya que buscar más allá del contexto histórico, la memoria individual o la microhistoria y considerar el estilo no como un ejercicio literario desafortunado sino como parte del plan auctorial.
8. Para ello, el título y la condena a no ser nunca contemporáneo ponen al lector sobre una nueva pista, ahora intertextual: una frase del programa escrito por Rodolfo Walsh para la presentación de la CGT de los Argentinos. Dirigida a “a los universitarios, intelectuales, artistas”, establece que “el campo del intelectual es por definición la conciencia. Un intelectual que no comprende lo que pasa en su tiempo y en su país es una contradicción andante y el que comprendiendo no actúa tendrá un lugar en la antología del llanto pero no en la historia viva de su tierra⁴.” El lector informado,

4 Se trata de una parte del párrafo 7, en el que se llama a distintos sectores a unirse a la lucha. El programa, titulado “Mensaje a los trabajadores y al pueblo argentino”, fue presentado el 1 de mayo de 1968 en el Córdoba Sport Club, en un acto encabezado por

capaz de reconocer esta referencia, comprenderá entonces que la novela se inscribe ~~parece buscar~~ inscribirse en la línea del debate respecto de la literatura sobre la última dictadura argentina (1976-1983) que atraviesa al medio intelectual argentino de comienzos del s. XXI, en particular en torno a la tendencia que Beatriz Sarlo calificó de “giro subjetivo”, que supone el izamiento del testigo en “ícono de la Verdad” y, por consiguiente, el tratamiento del testimonio como relato fundamentalmente verdadero e indiscutible⁵.

9. Si las décadas posteriores a la recuperación de la democracia habían visto emerger una serie de relatos más bien orientados a la denuncia del terrorismo de Estado y, un poco más tarde, a la reflexión sobre la militancia setentista de quienes la llevaran a cabo, la entrada en el nuevo milenio coincide con el llamado *boom* de la memoria, un auge de producciones testimoniales de una nueva generación, a saber aquella de los hijos de quienes habían sido protagonistas de los hechos en cuestión.
10. Este fenómeno de “posmemoria”, retomando la expresión acuñada por Marianne Hirsch, se caracteriza así, en el plano literario, por miradas que oscilan entre la reivindicación y la interrogación del compromiso de los padres, y que adoptan expresamente el punto de vista del niño, como es el caso en las obras de Laura Alcoba, Félix Bruzzone o Mariana Eva Pérez, entre otros⁶. Es en este contexto en donde surgen entonces, en el ámbito académico, una serie de cuestionamientos sobre la capacidad del testimonio -y, en particular, del testimonio literario- para fundar la verdad histórica. La interrogación es doble en la medida en que apunta a la vez a la ambición hermenéutica de la literatura respecto de la historia y a la legitimidad de la experiencia subjetiva para garantizar el establecimiento de una verdad.
11. Alan Pauls parece buscar resolver el debate académico desde el plano literario. Así, la novela cuenta con una serie de procedimientos que parecen ser la transmutación, ante todo, de un *parti pris* teórico. *Historia del llanto* se propone, en resumidas cuentas, demostrar el carácter siempre parcial del

Raimundo Ongaro y Agustín Tosco. El programa fue publicado, íntegro, en el número uno de CGT, el periódico de la CGT de los Argentinos, que dirigía Rodolfo Walsh. Martín Caparrós y Eduardo Anguita, *La Voluntad 1. El valor del cambio (1966-1969)*, Buenos Aires, Booket, 2006, p. 277.

5 Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2005.

6 Marianne Hirsch, “The generation of postmemory”, *Poetics today*, 2008, vol. 29, no 1, p. 103-128.

testimonio, categoría en la que el paratexto de la portada intenta forzar la inscripción genérica del texto. Parcial, por un lado, por subjetivo: el protagonista es un niño de clase media-alta, cuyos padres no tienen una militancia activa durante la dictadura, que no tiene entonces una visión ni absoluta ni particularmente privilegiada (entiéndase, informada o de primera mano) de los hechos. La subjetividad del protagonista no puede fundar ninguna verdad absoluta porque es una subjetividad expresamente imperfecta, ilegítima para hacerse portavoz de la verdad histórica. Parcial, por otro lado, por incompleta: la reiterativa (a primera vista, curiosa y confusa) presencia de corchetes con puntos suspensivos, código que indica una laguna, vendría a plasmar gráficamente la brecha que separa el texto que leemos de un supuesto e imaginario texto-fuente, de un original que antecede al texto y que vendría aquí a ser, sencillamente, la experiencia. El uso de los corchetes pone así de manifiesto los silencios, los recortes y las elecciones del narrador del testimonio y, en ese sentido, el carácter construido de un discurso que nunca puede confundirse plenamente con los hechos brutos.

12. Finalmente, al dejar a la vista las costuras, las falencias de su propio testimonio literario, Pauls busca dar cuenta de los límites de, finalmente, todo relato testimonial. Y no deja de decirlo:

Así como más tarde, transcurridos los años que las ruinas del pasado necesitan para apuntalar una ficción que siempre habla de otro, él ve las fotos de esa tarde, que su abuelo ha tomado para probar la cámara recién comprada, y las imperfecciones flagrantes del traje de Superman le arrancan carcajadas, no sólo las que trae de fábrica, el dobladillo descosido que él arrastra al caminar y a veces aplasta con el talón desnudo, los botones demasiado visibles, las costuras abiertas en las axilas, la tela que sobra y cuelga en el pecho, sino también las que él mismo le ha inferido... (68-69)

13. Sin embargo, las marcas de fabricación que quedan en evidencia en la novela no solo se vuelven particularmente tediosas a la lectura sino que dan a ver, también, y tal vez demasiado sistemáticamente, las costuras del proyecto del autor.
14. Así, su inscripción en un debate localizado permite explicar, al menos en parte, el hermetismo de la novela. Las referencias al contexto histórico en que transcurre la trama son alusivas, el universo en que se mueve el personaje es visto por momentos casi de reojo por lo que el lector debe conocer, para adivinar, aquello a lo que se hace referencia: el cantautor de protesta, Piero, y su tema, consagrado en la voz de Mercedes Sosa; el funeral de Kennedy en la televisión con el que llora el vecino, etc. El estilo y la disposi-

ción, ya comentados, refuerzan la dificultad de la lectura y acaban de delinear una toma de partido narrativa que parece reflejarse en el tema nuclear de la imposibilidad de llorar del niño ante los acontecimientos del 11 de septiembre de 1973 en Chile. Aparece, tanto en el protagonista como en el texto, una impermeabilidad que sugiere una dificultad de acceder a algo –la experiencia primaria.

15. La narración lleva y reproduce de este modo la marca del carácter mediato de todo contacto de segunda mano con la historia. Para el niño, suerte de *alter ego* del autor, es el televisor; para el lector de Pauls es la novela misma, que tiende a adoptar además una narración heterodiegética que lleva al texto al terreno de la autoficción, diciendo también, de algún modo, la imposibilidad de la autobiografía, de fundar la verdad histórica en un discurso en primera persona.
16. Ahora bien, esta lectura contextual de la novela de Pauls obliga a presuponer que el lector ideal de *Historia del llanto* conoce, o incluso participa de, los debates en cuestión. Los pasajes metaliterarios, como la referencia a Manuel Puig y los vínculos entre lo real y la ficción o las reflexiones en torno de “Lo Cerca”, son guiños, cierto, pero que no pueden decodificarse completamente si no se conoce esta polémica sobre la literatura testimonial. El autor, como hemos mencionado, parece buscar dialogar con el campo intelectual desde el ejercicio mismo de la literatura, y no de la crítica. Un gesto que, antes que vulgarizar el debate en sí mismo, da lugar a una literatura más bien inaccesible -resultado un tanto contradictorio para aquel que buscaba inscribirse en la línea de la literatura de la democracia. Si la novela resultó opaca y pretenciosa a varios de los lectores del grupo -con formación, cabe aclarar, literaria-, puede decirse tal vez que Pauls prueba su punto (la falibilidad del testimonio) a costa de su propia obra (la falla de su novela). El lector, como el protagonista, no podrá llorar leyendo este testimonio, alejado del registro sentimental; pero tal vez tampoco llegue a completar la lectura, tanta es la distancia abierta entre él, la historia, los personajes. Novela malograda o para unos pocos iniciados, *Historia del llanto* renueva la pregunta por la legibilidad: ¿escribir contra la ingenuidad de cierta fe en los poderes referenciales del lenguaje implica necesariamente volverse opaco y aburrido? ¿Hasta dónde se puede incomodar al lector sin perderlo? La novela parece haber cruzado ese límite.