

HISTORIA DEL LLANTO DE ALAN PAULS: INTERTEXTUALIDAD Y FRAGMENTACIÓN DISCURSIVA

ÓSCAR GUTIÉRREZ¹

Resumen:

Historia del llanto (2007), la quinta novela de Alan Pauls, se plantea como un ejercicio en clave, en el cual el espacio de la infancia funciona como una relectura y reescritura del denominado Proceso de Reorganización Nacional. Pauls, valiéndose del uso de ambigüedades discursivas, construye una historia intimista, en la cual la figuración del recuerdo reconstruye la historia institucional y no institucional de los años setenta, archivando sucesos y vivencias relacionados al crecer en dictadura. Estos fragmentos, son dispuestos en una narración que articula intertextualidad y experiencia, a la vez que metafóricamente, y valiéndose de una estructura fragmentaria, cifra en la vida de un niño la experiencia ciudadana del país.

Palabras clave: dictadura, intertextualidad, memoria, fragmentación.

Abstract:

Historia del llanto (2007), the fifth novel by Alan Pauls, is presented as an exercise in code, in which childhood functions as a mechanism for re-reading and re-writing of the so-called national reorganization process. Pauls, making use of discursive ambiguities, constructs an intimate history, in which the figuration of memory reconstructs the institutional and non-institutional history of the seventies, archiving events and experiences related to growing up under military control. These fragments are arranged in a narrative that articulates intertextuality and experience in a metaphorically way, using a fragmentary structure that figures in the life of a child the experience of the whole citizen.

Keywords: dictatorship, intertextuality, memory, fragmentation.

¹ **Óscar Gutiérrez Muñoz** (Los Ángeles). Bachiller en Humanidades, Profesor y guionista de narrativa gráfica. Actualmente se desempeña como traductor y corrector de pruebas en DailyArt Magazine y desarrolla un proyecto de investigación doctoral sobre literatura y posmemoria en el contexto de las dictaduras chileno y argentina. Publicó en 2015 *Líneas de Fuga*.

En el presente artículo trabajaremos sobre la novela *Historia del llanto* (2007) de Alan Pauls. Buscamos evidenciar cómo los conceptos de intertextualidad y memoria son empleados como núcleos de un relato que se desarrolla a partir del escenario político social argentino de los años setenta. Paralelamente, la estructura de montaje, dualidades y ambigüedades discursivas describe lo que identificamos como estética de la elisión, elemento que le otorga el carácter de indefinición al relato.

La novela, una suerte de testimonio de época, se articula en torno a la experiencia de un protagonista que asiste de manera oblicua a los entresijos del escenario social latinoamericano durante las décadas de los setenta. Este niño (el cual nunca es individualizado) y cuya principal virtud es su facilidad para el llanto producto de una extrema sensibilidad, nos permite observar la dialéctica antagónica de la lucha política durante este periodo. El joven, hijo de padres separados y criado en un acomodado barrio de clase alta nos entregará un relato fraccionado, una retrospectiva de los tópicos de la lucha revolucionaria, revisitando en un tono irónico la gran tragedia social de aquellos años, cifrando en su experiencia infantil sucesos como la caída del gobierno de Salvador Allende o el rapto y asesinato de Pedro Eugenio Aramburu.

El autor argentino entrega el discurso a un “narrador en tercera persona que por momentos sabe más que los personajes y por momentos deja ver su limitación en el conocimiento de la historia que relata, acerca de la experiencia de ese sujeto que si bien vivió la época que da marco a la novela, parecía estar ajeno a ella” (Di Meglio 21). Esta cualidad genera una especie de bruma respecto a la posición de este último en el relato. Como señala Di Meglio, la posible reducción a un binomio narrador/autor, queda dislocada en la irresolución del lugar de enunciación y en la identidad difusa de quien habla. Esta característica de la narración se “configura como sintomática del locus simbólico desde el que se constituye el texto: el terreno de lo que en apariencia semeja ajeno y conocido a medias. Pero que a la vez es vivido de manera cercana” (21).

Pauls estructura la disposición memorial de su *Historia del llanto*, con la intención de generar indefinición respecto al contexto histórico al que alude. En cierta medida, el juego de montaje apunta a problematizar la decodificación del texto. No pudiendo identificar si el narrador es un adulto rememorando (presumiblemente Pauls), un niño, inserto en la experiencia infantil, o es una ensoñación que se intercala a través de los intersticios de la narración. El argentino se vale de estos procedimientos retóricos para enmascarar una identidad y proyectar su intención narrativa de quiebre con la idealización setentera², desacralizando el patrón emocional con el que se recuerda aquel momento histórico. La estructura fragmentaria de la novela, por tanto, le “sirve para desmontar cualquier discurso ideológico” (Adriaensen 61), mostrando la realidad desde una visión crítica que en gran medida se cifra en la facilidad e incapacidad del protagonista para estallar en llanto.

² Con idealización setentera nos referimos a la suerte de añoranza respecto a la década de los setenta. Época que románticamente se percibe como único espacio posible en el cual hacer la “verdadera” revolución. En cierta medida, este dejo de nostalgia sigue sosteniendo una lectura a través de la dialéctica de la guerra fría, analizando los procesos sociales latinoamericanos desde una óptica similar. El quiebre respecto a este modo de ver la historia se presenta en la narrativa latinoamericana contemporánea en la medida que estos “hijos de la dictadura” comienza a elaborar su propio discurso, el cual fisura la rigidez de una literatura militante, y permite la inclusión de elementos como la sátira (caso paradigmático es el de Félix Bruzzone), el empleo de la autoficción (el caso de Nona Fernández), o el uso de registros íntimos acompañados de ironía, visibles en el presente trabajo de Alan Pauls.

Quizás la situación más esclarecedora en torno a la crítica a la época es el recuerdo del encuentro con el cantautor de protesta. Personaje al cual precisa y reduce a una suerte de estereotipo latinoamericano, posproducto del mayo del 68, y la vía latinoamericana al socialismo.

De ahí en más, todo lo que rodea al cantautor de protesta, no sólo su letrista y sus amigos cercanos sino sus contemporáneos, sus coetáneos, sus, como se dice en la época, “compañeros de ruta”, como también la época que lo encumbra, los valores que defiende, la ropa que usa, todo se le aparece rancio, viciado de la pestilencia singular, tan tóxica, de esos manjares que más allá de cierto umbral de tiempo, cuando se descomponen, irradian una fetidez bestial, difícil aun de concebir en las cosas en que la putrefacción es el único estado de existencia posible. (Pauls 47).

La caricatura diseñada por Pauls no busca únicamente denostar³ a la figura del cantautor de protesta. Su construcción narrativa y su retorno permiten cifrar en su arquetipo la fisura que presenta el exilio en la configuración social y política del contexto. Entendiéndolo desde perspectivas deleuzianas, el exiliado como tal se constituye en una particularidad molecular, al ser exhortada a abandonar el campo de acción social en el que se desenvuelve. Este exordio lo desterritorializa de un grupo base en el cual no puede reinsertarse al regreso. El agenciamiento social, y por sobre todo la interpretación política del contexto ha mutado, y la figura del exiliado se presenta anacrónica respecto al porvenir de la sociedad. Estatizado en su exilio, el recuerdo de la idea de revolución se enfrenta al choque cultural de la desazón y el miedo de aquellos que se quedaron a padecer el horror. De ahí la descripción del narrador, al que la situación le parece rancia o fuera de lugar. También le parece ambiguo el estatuto de la presentación, cuestionando el valor real de esta “protesta”, visible, publicitada, poco práctica y hasta cierto punto, excesivamente autorreferencial:

De entrada, tiene la impresión, no sabe si agradable o desagradable, de estar participando no de un acto ilegal, porque mal que mal él ha leído acerca del concierto en algún diario, y si estuviera amparando alguna actividad reñida con la ley, el “pub” no tendría las puertas abiertas de par en par ni esos faroles de un amarillo pálido encendidos en la entrada. (Pauls 37).

Sin embargo, y ante la imposibilidad de ubicar temporalmente el concierto, tampoco podemos descartar la presencia de agentes militares en las calles, o en el mismo bar. La situación se vuelve kafkiana, en el sentido que la apelación a la revolución para el narrador es atemporal, ambigua (dual), espuria, pero a la vez peligrosa, en gran medida la sátira que se realiza del cantautor pareciera condensar la crítica al discurso atemporal de la izquierda.

El encuentro con el trovador también está cargado de la ambigüedad que presenta este tipo de textos. La rumorología se hace notoria en el tipo de relación que mantiene el padre del narrador con el trovador. Su cercanía, y la razón de que él sea un invitado estelar despiertan la curiosidad del niño, quien se sorprende al analizar las implicancias del contexto.

³ Ilse, ha señalado que la figura a la que Pauls parodia es el artista argentino Piero, conocido cantautor y trovista ítal argentino, radicado en el país trasandino, y afín a diversas causas sociales. Su tono excesivamente naif, serían alguna de las razones, para los dardos de Pauls. “El blanco de la sátira despiadada de Pauls se llama Piero, cantautor de protesta que retornó a la Argentina tras un largo exilio como una manifestación anacrónica, y que figura en la novela como doble del escritor comprometido” (Ilse 168).

Curiosidad, incluso envidia, su padre exhala un largo suspiro y él entiende exactamente lo que hay que entender: que se trata de “una historia larga”, “complicada”, “imposible de resumir”, de la que en los minutos que siguen su padre, sin embargo, con un arte que él nunca dejará de admirar, a tal punto le parece específico, se las arregla para hacer aflorar, en medio de un relato que multiplica los rodeos, las marchas y contramarchas, los puntos suspensivos, una serie de términos inquietantes, “aguantadero”, “línea clandestina de teléfono”, “pasaporte falso”, “Ezeiza”, que quedan flotando en él como boyas fosforescentes, vestigios de un incalculable mundo sumergido que él ya no puede sacarse de la cabeza. (Pauls 42).

La atemporalidad también se vislumbra en el montaje que se desarrolla en torno a los recuerdos. El texto juega con la imposibilidad de definición temporal, la historia se relata a través de la ubicuidad del narrador, el que se disgrega en el archivo emocional que despliega la ficción. Pauls describe espacios, los materializa volviéndolos identificables, y en dichos escenarios desarrolla la narración, superponiendo planos (recuerdos), en un ensamblaje que propicia la ambigüedad discursiva, dificultando la posibilidad de situar líneas temporales, favoreciendo el tono de fluir de la consciencia que ostenta el relato. Los escenarios, fluyen, se contrastan y vuelven a aparecer sin un esquema fijo. A modo de ejemplo, nos podemos encontrar tanto con espacios intrínsecamente relacionados a la infancia, como el living (departamento) descrito en la apertura de la novela:

Tiene cuatro años, o eso le han dicho. Ante el estupor de sus abuelos y su madre, reunidos en el living de Ortega y Gasset, el departamento de tres ambientes del que su padre, por lo que él recuerda sin ninguna explicación, desaparece unos ocho meses atrás llevándose su olor a tabaco. (Pauls 7).

Así como también con otros, inubicables en una escala temporal:

El gag, que no tarda en volverse clásico, consiste básicamente en llamarlo por teléfono cada jueves, día de estrenos de cine en Buenos Aires, y antes de decirle nada, antes incluso de saludarlo, preguntarle a boca de jarro: “¿Y? ¿Al final fuiste a ver Bondad humana?”, así cada jueves de cada semana, hasta que él alcanza la mayoría de edad y al jueves siguiente. (Pauls 18).

¿Cuándo comienza el gag?, en su infancia, en una primera juventud, en la adolescencia, y en qué momento se ubica el narrador para desarrollar esa imposible línea de tiempo, definida en torno a la preposición “hasta”, palabra que cuaja su mayoría de edad⁴. Sumado a estas alusiones, nos encontramos con otros pasajes, vividos a través de la difusa capacidad mnemotécnica del niño:

No es su madre, de todos modos, la persona que ve cuando levanta los ojos, o al menos no la reconoce del todo en la mujer que, vestida sin embargo como su madre, lo suficientemente parecida a su madre para poder hacerse pasar por ella, mira durante un segundo el abanico de vómito que se despliega en el piso, la cara desfigurada por una mueca de disgusto, y después de decir dos veces algo sin sonido, una frase que él descifra leyéndole los labios, Qué horror, qué horror, anuncia casi sin voz, como si también ella estuviera a punto de vomitar, que sube

⁴ El año 2009 se promulgó en Argentina la sanción de ley N° 26.579, decretando la mayoría de edad a partir de los 18 años. Anteriormente esta categoría se conseguía a los 21 años. Tomando en cuenta la referencialidad de época, podemos identificar esta mayoría de edad del narrador en los veintiún años, lo que estructura una ambigua línea de tiempo en relación al lugar del protagonista/narrador en la remembranza de aquel hecho.

en busca de un trapo mientras se precipita hacia el ascensor y lo abandona en brazos del desconocido. (Pauls 80).

La figura del vecino militar resulta paradigmática en el proceso de presunto vaciado de memoria que se lleva a cabo en el texto. Este joven conscripto es una figura cuestionable, pues pone en entredicho la concepción clásica de masculinidad. Pese a pertenecer a la rama castrense, espacio donde las virtudes varoniles se exaltan y exacerbaban, el vecino no presenta rasgo alguno de la hombría belicosa que pudiéramos esperar de él. El carácter parco y distante que el oficial manifestaba en los encuentros casuales en el pasillo, se difumina en el momento de intimidad que establece con el niño. Este último, al ser dejado a su cuidado, por la siempre displicente figura materna, descubre en aquel departamento, idéntico al suyo, una sensibilidad varonil diametralmente opuesta a las que conoce. La delicadeza, el cariño y el cuidado que le entrega el joven conscripto se ubican en las antípodas de la explotación sentimental que realiza su progenitor, quién antes de preocupación o entendimiento prefiere aprovecharse de la facilidad para el llanto de su primogénito, utilizando al infante como recurso para ligar o para realzar su rol de padre.

En su interacción con el soldado, el chico se ausenta en ensoñaciones personales, facilitadas por lo etéreo de la figura del cabo, “¿La tarde en que el vecino se ducha con la puerta abierta y con una voz cuya dulzura vuelve a hechizarlo canta, velado por la cortina opaca del baño, “Ora che sei già una donna” de Bobby Solo?” (Pauls 111). Lo angelical de la capacidad vocal, el suave tenor de su registro: “demasiado débil para la orden que acaba de impartir” (Pauls 106); sumados a lo delicado de su tacto y voz, terminan por hundir al narrador en un sueño maternal: “lo hace dormir, con el último aliento que le queda, antes de sucumbir a la canción y caer dormido” (Pauls 82), experiencia, que pese a ser positiva lo llevará a cuestionar la figura de su amigable vecino. Su esencia, y su divergente corporalidad, “lo asombra que el cuerpo del vecino le resulte más pequeño de lo que era en su recuerdo, más menudo y sobre todo más vivaz, más maleable, y también que todo lo que sucede en esos “ratos”, que es más bien poco” (Pauls 107).

Las consideraciones respecto al físico cobran relevancia en los pasajes finales del libro, y vienen a reafirmar la dualidad discursiva, tan presente en la estética de la elisión. Aquel uniforme, que resultaba tan provocador para el niño, era en realidad un disfraz, no una implementación de grado. La imperfección del traje, auguraba la revelación de la dualidad, “le detecta la falla en el uniforme, o incluso su bigote, que la tarde del sueño, mientras duerme y sueña en su presencia, se le suelta y va deslizándose por la piel suave hasta quedar encallado sobre los labios, tachadura fraudulenta que se estremece como una pluma con cada ronquido” (Pauls 114). Aquel detalle y la organización espacial de los departamentos, narrados como antítesis, prefiguraban la futura revelación del narrador.

Es la primera mujer real que ve desnuda en su vida —no cuentan las chicas años cincuenta de las cartas de póker, no cuenta la mujer pintada de oro que James Bond descubre muerta en su cama en Dedos de oro, no cuentan las bailarinas del Crazy Horse de París que posan en Oui, no cuenta la negra con el sexo afeitado de Penthouse— y aun así, viéndola no sólo desnuda sino baleada, sucia de tierra, como si, ya muerta, la hubieran arrastrado boca abajo por el terraplén del destacamento militar donde cayó, según dice el epígrafe que acompaña la foto, y borroneada por la mala calidad de la impresión, que podría convertirla en un cadáver más, indigno de atención —aun así esa cara, la cara de la comandante Silvia, como la llama el epígrafe, le dice algo. Es algo que quizá no sea capaz de decirle a nadie más en el mundo, pero se lo dice en un idioma que él no ha escuchado nunca y que no entiende. (Pauls 122).

Al contemplar el deplorable estado del cadáver el joven sufre un proceso de anagnórisis⁵, se percata que la guerrilla ajusticiada, individualizada en la revista como la comandante Silvia, participe del secuestro del General Aramburu es también el vecino militar que lo cuidaba en su infancia. Aquel gentil conscripto en realidad era solo el disfraz de la que ahora identifica como la vecina guerrillera. En el develamiento, el narrador sufre una catarsis situacional. Los descubrimientos de la época afloran y se recodifican en la misma dimensión que la revelación materializa y esclarece sus recuerdos. La incerteza referente a los sucesos que el mismo planteaba en la narración se disipan ante la revelación de la guerrillera/vecina, que ahora descubre muerta. La estructuración binómica de la identidad de la combatiente evidencia el mecanismo de dualidades presente en varios elementos:

El texto instala todo un juego metafórico en torno a los uniformes, que proyectan la imagen de la ciudad militarizada de Buenos Aires en los años setenta: el uniforme imperfecto del vecino que fascina al protagonista y que refleja a los otros uniformados que el texto convoca, los otros militares, los uniformes de los montoneros disfrazados que secuestran al uniformado Aramburu, el traje de Superman con el que se viste él mismo. (Ilse 168).

El uso de la identidad secreta es un elemento recurrente en la narrativa de Pauls. En su texto *Historia del pelo*, la trama gira en torno a la posesión de la peluca que usó Norma Arrostito⁶ en el rapto de Aramburu. La exégesis textual planteada a la usanza de la comedia de errores, vuelve a poner en la palestra el tema de la identidad (dual) y de los alcances de la militancia en torno a un elemento tan fútil como la cabellera. En relación a la nomenclatura del disfraz, igualmente afloran dualidades que apelan a figuraciones de contextos, entregadas en pequeños retazos de texto. Estas son las dualidades presentes en *Historia del llanto*, las cuales remiten a amplios campos hipotextuales⁷ que podemos diferenciar en artístico-

⁵ La anagnórisis o agnición es un recurso discursivo descrito por Aristóteles en su poética, el cual apunta a la identificación o reconocimiento de la identidad de un personaje mediante características o circunstancias discursivas. La anagnórisis se considera una figura retórica, la RAE la define como "Reencuentro y reconocimiento de dos personajes a los que el tiempo y las circunstancias han separado". Real Academia Española. (s.f.). Anagnórisis. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 11 de febrero de 2021, de [anagnórisis | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE](#)

⁶ Norma Arrostito fue una activa guerrillera y activista político-militar, miembro fundador de Montoneros. Estuvo involucrada en la captura y ajusticiamiento del General Pedro Eugenio Aramburu, quien ejerció como dictador entre 1955 y 1958, luego del derrocamiento de Perón. El secuestro y posterior homicidio del militar por parte de montoneros tuvo lugar en el periodo de tiempo denominado "guerra sucia". Las décadas de los setenta y ochenta en Argentina condensaron una fuerte violencia política, un espacio en que la autoridad militar, declarada en rebeldía y desligada del poder ejecutivo mantenía una pugna contra la sociedad civil y las organizaciones guerrilleras como montoneros. Este enfrentamiento constante terminaría con el proceso de reorganización nacional, dictadura de corte cívico-militar. Para ahondar en el periodo, sus alcances y comprender la estructura antagónica de los bandos recomendamos el libro; *Política y/o violencia una aproximación a la guerrilla de los años setenta* de Pilar Calveiro. En relación al rapto y ejecución de Aramburu consideramos indispensable consultar la nota publicada el 3 de septiembre de 1974 en la revista *La causa peronista* titulada *Mario Firmenich y Norma Arrostito cuenta cómo murió Aramburu*, disponible digitalmente en el siguiente enlace ;Mario Firmenich y Norma Arrostito cuentan COMO MURIÓ ARAMBURU « (ruinasdigitales.com).

⁷ Nos parece prudente describir conceptualmente el término empleado, así como también las nociones de paratexto e intertexto elementos teóricos que se articulan discursivamente en el análisis textual. En las tres categorías nos ceñimos al marco conceptual propuesto por Genette en *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (1989). De esta forma entenderemos intertexto como toda relación de presencia en un texto, de obras o trabajos que lo precedieran, el paratexto en tanto apunta a las presencias complementarias de un texto desde una perspectiva contextual: "el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto" (11).

literarios, los netamente figurativos y otros históricos, como referencias paratextuales a contexto.

Partamos por el elemento que remite al periodo de tiempo más lejano, al espacio de la infancia. Etapa marcada a fuego por la influencia de la cultura pop, dimensión que es cifrada en el uso y sacralización de un decadente disfraz del alter ego de Clark Kent, “el patético traje de Superman que acaban de regalarle, y con los brazos extendidos hacia adelante, en una burda simulación de vuelo, pato entablillado, momia o sonámbulo, atraviesa y hace pedazos el vidrio de la puerta-ventana que da al balcón. Un segundo después vuelve en sí como de un desmayo” (Pauls 8). El traje, que en el imaginario infantil cumple un rol de amparo, protegiéndolo de accidentes, y todo su imaginario superheróico, que lo acompañará en la primera infancia, con los años pasará a ocupar un rol de enemigo, mediado a través de las lecturas de corriente Marxista. El crecimiento cultural y la apelación a referentes de la izquierda redefinen la presencia del hombre de acero en su vida:

A los catorce está entregado a una rapacidad marxista que no deja títere con cabeza: Fanon, Michael Löwy, Marta Harnecker, Armand Mattelart, la pareja Dorfman-Jofré, que le enseña hasta qué punto Superman, el hombre de acero que siempre ha idolatrado, que aún idolatra en esa especie de vida segunda, ligeramente desfasada, que corre paralela a la vida en la que se quema las pestañas con el pensamiento revolucionario latinoamericano, es en verdad incompatible con esa vida y uno de sus enemigos número uno, enemigo disfrazado y por lo tanto mil veces más peligroso que los que aceptan que un uniforme los delate como tales. (Pauls 115).

La referencia al libro *Superman y sus amigos del alma* y a la corriente de pensamiento de izquierda le permite abstraerse del contexto de época y conocer los alcances propagandísticos de las historietas. En dicho sentido, la referencia permanente al Clark Kent, de la época dorada, busca, a través del fragmento, resignificar las implicancias de la guerrilla cultural. Superman, al igual que las primeras encarnaciones del Capitán América⁸, en gran medida, funcionaban como propaganda pedagógica de los valores americanos. El hecho de expresar, “enemigo disfrazado y por lo tanto mil veces más peligroso”, no sólo apela al juego de disfraces que termina con múltiples muertes como las de Aramburu, Arrostito y la comandante Silvia, sino

Finalmente, hipotexto es el trabajo referenciado al que alude un hipertexto y en torno al cual construye una relación dialógica, Genette señala, “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario [...] *La Eneida* y *el Ulysses* son, en grados distintos, dos (entre otros) hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea*. Como puede comprobarse a través de estos ejemplos, el hipertexto es considerado, más generalmente que el metatexto, como una obra propiamente literaria (14).

⁸ El aspecto de propaganda desarrollado por la industria editorial del cómic americano ha sido cuestionado y reconstruido en varias fases. El reconocido guionista Mark Miller, reescribió la historia del hombre de acero en su afamada novela gráfica *Superman Red Son*. La historia es una ucronía en la cual la cápsula que contenía al pequeño Kal-el, escapando cual Moisés de una condenada Kriptón, cae en una granja Ucraniana y no en Kansas alterando las estructuras de poder en la configuración de la guerra fría. El mundo es rojo, no azul. Miller igualmente ha jugado con reconversiones del Capitán América, en su serie *Ultimate Avengers*, el Steve Rogers de Miller, descongelado después del año dos mil, presenta, en un trabajo de “realismo”, todos los vicios de un sobreviviente de la segunda guerra mundial. El estrés postraumático de la guerra es encarnado en una visión de justiciero que presenta marcados rasgos de racismo, violencia y misoginia. Muy alejado del ideal heroico expuesto en la gran pantalla. Rogers, a lo largo de la historia igualmente ha tenido otras reinterpretaciones, de acuerdo al contexto político. Por lo menos antes de la adquisición de Marvel por parte del, parafraseando a Adorno, el hombre más peligroso del Planeta (Walt Disney). Rogers tuvo su propio desencuentro con el gobierno estadounidense en los setenta. Desilusionado por el escándalo Watergate, y los manejos políticos de Nixon. Rogers, abandona su disfraz de Capitán América, pasando a ser el Nómada, “el hombre sin patria”. Quizás el más acabado trabajo de comics donde se analizan los alcances de la propaganda cultural y la geopolítica de la guerra fría sea *Watchmen* de Alan Moore, a esta altura un clásico del noveno arte.

también a la concesión de la Operación Cóndor, en una figuración de un proceso de amistad, a través de los referentes pop, que más parece coerción.

La presencia de la guerrillera, igualmente, permite a Pauls referenciar un episodio histórico del contexto de guerrilla vivido por la sociedad argentina en los 70. A través de la dislocación de la narración en la ambigüedad de la dimensión onírica del recuerdo “¿O el sueño —el sueño que el vecino sueña una tarde en su presencia, en vivo, hundido en el sillón, y que, al despegar los párpados, no al despertar, porque quién que oiga la voz con la que habla, que viene de cualquier lado menos de la vigilia, puede decir que se ha despertado, se pone a contarle?” (Pauls 112).

El recuerdo no es identificable, ni siquiera su materialidad es identificable, es una ensoñación, es una memoria, es un *flashforward*, es una superposición de recuerdos en la cual el narrador confunde sus lecturas y conocimientos con un retazo de su infancia:

Pasaba en el futuro. Éramos cuatro, yo con una peluca rubia y tres compañeros, todos de uniforme. Insignias, gorras, pantalones, medias, toda la ropa la habíamos comprado en una sastrería militar. Íbamos a secuestrar a un famoso fusilador del ejército para juzgarlo. El plan era ir a su casa a ofrecerle custodia y llevárnoslo, y si se resistía matarlo ahí mismo. Subíamos, era en un octavo piso, nos atendía la mujer y nos ofrecía café mientras esperábamos que el tipo terminara de bañarse. Al fin aparecía y tomaba café con nosotros mientras le hacíamos la oferta de la custodia. Después de un rato nos parábamos, desafiábamos y le decíamos: “Mi general, usted viene con nosotros”. (Pauls 112).

El procedimiento de montaje, en el cual el fragmento se articula en torno a una idea de futuro, que a la vez es un recuerdo o la posibilidad de un recuerdo de parte del narrador, condensa un variado juego de *flashbacks* y *flashforwards*, en el cual las subjetividades tanto del infante como de los personajes que (aparentemente) toman voz por el narrador (vecina guerrillera) cobran relevancia. Podemos explicar la utilización de esta modalidad valiéndonos de la referencia antes utilizada por Pauls a *Bondad Humana*⁹ de Kurosawa. La apelación de contexto al trabajo de Kurosawa, bien puede ayudar a interpretar la lectura de *Historia del Llanto* desde la óptica del *Efecto Rashomon*¹⁰. La estructura de montaje, utilizada por el cineasta japonés, define una casuística fractal en la interpretación de sucesos. En la película, la utilización de *flashbacks* y las diferentes interpretaciones de un asesinato y violación, permiten apreciar el impacto de la mediación y espacio de enunciación. El relato magníficamente expuesto a través del punto de vista de víctimas, victimarios y testigos, conjuga la idea que la vivencia es mediada a través de un filtro personal, filosófico, político, estético y experiencial. La experiencia del “futuro” secuestro de Aramburu, es mediada, inclusive en la forma en cómo se presentan. La técnica, fundada por Kurosawa, expresa la efectividad de la subjetividad y la mediación en el proceso narrativo:

Rashomon nos muestra que todas las historias que construyen la película, desde un particular ángulo, son verdaderas, pero esa verdad es contingente y se explica en función del contexto, antecedentes y condicionantes de cada personaje. Desde el ángulo de la antropología, Heider (1988) señala que en las ciencias sociales

⁹ *Akahige* (1965), conocida como *Bondad Humana* en Argentina y Uruguay, y en el resto de Hispanoamérica como *Barbaroja* es una película japonesa dirigida por el aclamado director nipón Akira Kurosawa. El *film* cuenta con las actuaciones protagónicas de Toshirô Mifune como el Dr. Kyojô Niide y Yûzô Kayama como su aprendiz, el Dr. Noboru Yasumoto.

¹⁰ *Rashomon* es “una de las obras maestras del cine japonés, dirigida por Akira Kurosawa en 1950. Basada en dos cuentos de Ryûnosuke Akutagawa, el filme *Rashomon* narra la muerte de un samurái y la violación de su esposa en el Japón del siglo XII, yuxtaponiendo los diferentes relatos de los implicados mediante el *flashback*. (Sanahuja, 2013:37)

el “efecto Rashomon” podría describirse como el efecto de la subjetividad en la percepción o en la recogida de información, por el cual los observadores de un acontecimiento son capaces de generar relatos del mismo substancialmente diferentes, pero igualmente plausibles. (Sanahuja 37).

El intertexto, apunta a la forma de producción y estructuración, en torno a vasos comunicantes de la alta cultura. La configuración palimpsésica del relato es evidente, amplificada en el sistema de superposiciones formativas que significa la adolescencia. Cecilia González, en su artículo “Diálogos entre arte e historia argentina reciente en Ezeiza pintant de Fabián Marcaccio y la trilogía de los 70 de Alan Pauls” (2017), apuntaba a las redes dispuestas por el autor argentino en la primera obra de su trilogía de los setenta. Por ejemplo, en el extracto del rapto de Aramburu la autora ha identificado “una reescritura parcial del comunicado de Montoneros¹¹ publicado en La causa peronista el 3 de septiembre de 1974, en el que se narran las circunstancias del secuestro y la ejecución de Aramburu. El narrador presenta este relato –única pieza documental reconocible de la novela– alternando la primera persona del singular y del plural” (12). El argentino alterna las modalidades volviendo a ocupar las superposiciones, explicitando la subjetividad del suceso al alternar el narrador.

Otro suceso de carácter documental, es el dantesco fin de la vía chilena al socialismo, momento en el que se cuestiona su militancia ante la incapacidad de llorar: “Esa tarde negra en casa de su amigo, cuando el Palacio de la Moneda arde tres veces, una en Santiago, otra en la pantalla del televisor, la tercera en su corazón comunista, precoz pero deshidratado, y él daría lo que no tiene por llorar, por hacer que aflore a sus ojos una, una sola” (Pauls 91).

La pregunta es válida, y vuelve a remitir a la subjetividad de la interpretación del periodo. El colapso, ante la imposibilidad del llanto, al enfrentarse al:

momento imborrable en que dos filas de bomberos sacan por Morandé 80, una de las puertas laterales del Palacio en ruinas, el cuerpo sin vida de Allende tapado por un chamanto, como él y su amigo se enteran entonces de que se llama esa manta en Chile, y su amigo vuelva a romper a llorar y él, en cambio, nada, ni una gota, no sólo no suelta una mísera lágrima, sino que tampoco pueda cerrar los ojos. (Pauls 87).

Definen la emocionalidad y el punto de mira respecto a la militancia del periodo, y vuelve a patentizar el extrañamiento narrativo del efecto Rashomon.

El llanto, como elemento simbólico igualmente se estructura en una referencia hipotextual. El autor:

según explican Micaela Cuesta y Mariano Zarowsky (2008), establece un diálogo intertextual con una leyenda de la militancia: Rodolfo Walsh. Asesinado por la Junta Militar, Walsh ocupa un lugar forzosamente trágico en la literatura argentina. [...] *Historia del llanto* remite a un mensaje que fue emitido en 1969 por la CGT de los argentinos, y que, aunque apareció sin firma, se supone fue redactado por Walsh. (Logie 173).

¹¹ Montoneros se formó en 1970 y su primera acción pública fue el secuestro del general Pedro Eugenio Aramburu, el 29 de mayo de ese mismo año y su posterior asesinato. El general Aramburu, además de haber sido la figura más importante del golpe de 1955 contra Perón, fue responsable sin juicio previo de veintisiete peronistas involucrados en un intento de levantamiento contra la Revolución Libertadora. (Calveiro 83).

En dicho documento, el aún desaparecido periodista, formuló una definición del intelectual bajo forma de la admonición: “El intelectual que no comprende lo que pasa en su tiempo y en su país es una contradicción andante, y el que comprendiendo no actúa, tendrá un lugar en la antología del llanto, no en la historia viva de su tierra” (Cuesta & Zarowsky, 2008). Pauls, pareciese jugar al deslinde con las palabras de Walsh. Concretamente lo cita y lo ubica en una posición tutelar, respecto al comienzo de su trilogía, pero la ironía y la forma ambigua en la cual presenta el desarrollo de su exégesis textual, bien parece plantear una lejanía, con una militancia tan acérrima y esbozar más bien un socialismo bromista, anclado en el humor negro.

Pauls construye sus propios *mise en abyme*, en torno a los cuales establece un campo hipotextual, de referencias pictóricas. El primero guarda relación con la composición que acompaña la cubierta. Un corte de la secuencia de *Ezeiza paintant* de Fabián Marcaccio¹². La obra de treinta metros de largo es una suerte de interpretación sobre imágenes de la masacre de Ezeiza, interviniéndolas digitalmente, generando ese efecto de difuminación, trabajado a la par con técnicas clásicas que evocan la materialidad y la violencia del episodio. El recorte del cuadro:

corresponde a la secuencia de la huida. El trabajo pictórico ha convertido las fotografías de los manifestantes en figuras espectrales y fragmentarias que remiten menos al registro o la certificación de un real ocurrido, propias de la narración factual, que a su reelaboración como sueño o rememoración. Algo semejante propone Pauls cuando retoma el término borgeano “afantasmar” para caracterizar su tratamiento narrativo de las historias del pasado reciente. (González 11).

El diálogo se remarca por lo tanto en la medida que la imagen funciona como paratexto. Su materialidad remite, no sólo a la huida y masacre de los simpatizantes peronistas, sino también a la huida y masacre del periodo de la historia. La noción pictórica de movimiento y la potencialidad del cuadro al elaborarse desde una matriz clásica, posteriormente editada; además del uso de un referente (fotográfico) real, como lo es la masacre de Ezeiza¹³, formulan en gran medida la lectura postmoderna realizada por Pauls.

La configuración marxista, queda tan deconstruida, como la imagen al reinterpretarse como pintura. El enlace con *Ezeiza Paintat* no es la única referencia plástica, también encuentra un lugar central la referencia al cuadro, *The Nightmare* del pintor y escritor suizo Johann Heinrich Füssli. En el texto, el fractal referente a la imagen del cuadro La pesadilla,

¹² Fabián Marcaccio es un artista plástico italo-argentino. Su trabajo es un cruce de técnicas pictóricas de corte más tradicional, sometidas a procesos de edición ligados a las culturas digitales actuales. El autor utiliza el término *paintant*, para definir esas obras híbridas que mezclan pintura, fotografía y edición digital. Se puede consultar más de su obra y biografía en su sitio web <https://www.fabianmarcaccio.com/about>.

¹³ Pilar Calveiro en *Política y/o Violencia una aproximación a la guerrilla de los años setenta* (2013), revisa la incidencia del actuar armado de grupos paramilitares, la forma en cómo su presencia influyó en las decisiones de control y desaparición por parte del estado. Además, expone de una manera historiográfica los alcances de los sucesos. Así es como la autora describe la masacre de Ezeiza, perpetrada por los altos mandos del estado, y el objetivo final de dicho suceso: “El 20 de Junio, el general regresó al país, en medio de una movilización sin precedentes, por el número y el fervor. Desde muy temprano, antes de que amaneciera, de las barriadas populares salieron columnas formadas por hombres, mujeres y viejos, gentes del pueblo, que, dada la vigilancia para impedir el acceso al aeropuerto internacional de Ezeiza, atravesaron ríos y campos para dar la bienvenida a Perón. Grupos parapoliciales y de la derecha peronista dispararon sobre las columnas afines a la JP, la Tendencia Revolucionaria, dejando un saldo que, aunque no hubo cifras oficiales, se estimó en doscientas víctimas. Al día siguiente, Perón emitía un discurso en el que no sólo no condenaba a los responsables, sino que avalaba implícitamente a la derecha quitándole a la JP su arma más importante: la movilización debía terminar. Era preciso “volver al orden legal y constitucional”. (41-42)

experimenta una dislocación figurativa a través de un procedimiento ecfástico¹⁴, en el cual las imágenes de la comandante Silvia y del propio narrador, otrora niño, se superponen en un caleidoscopio historiográfico que presenta más de una capa:

No vuelve a ver la cara de la comandante Silvia hasta mucho más tarde, en la cama, cuando el golpe de una llave contra una morsa hace estallar el sueño sin imágenes en el que flota se despierta y la ve de un modo brutal, imposible, como si la durmiente del cuadro de Füssli se incorporara de golpe y pudiera ver el rostro bestial del súcubo contemplándola entre los dos paños de cortinado, y reconoce en ella al vecino de Ortega y Gasset, el militar, el abusador que le ha cantado al oído, le ha dado asilo, ha leído en los hollejos de sus dedos el secreto de su dolor; ha soplado dormido su propio bigote, el bigote falso que eligió llevar durante meses para, como dice la crónica de La causa peronista, entrenarse, prófuga de la justicia, en el arte de vivir clandestina en campo enemigo, el más difícil y elevado en el que puede aventurarse el combatiente revolucionario. (Pauls 123).

La revelación significa para el narrador la reconceptualización completa del entendimiento de la época. Pauls busca generar un impacto estético y emocional, el cual es narrado a través de los rostros protagónicos, los que son superpuestos en un préstamo pictórico, al horror nocturno que sufre la mujer víctima de parálisis del sueño, de la obra pintada por Füssli. El protagonista, como en la pesadilla del cuadro, se despierta en medio de la noche, en media de las décadas de los setenta. Revelándosele en una cruel anagnórisis, su fallo como intérprete de la época, empujándolo a una imposibilidad emocional con su pasado inmediato: “Ya no llora. Siente una congoja seca, áspera, como si una espátula lo raspara por dentro. Es simple: no ha sabido lo que había que saber. No ha sido contemporáneo. No es contemporáneo, no lo será nunca” (Pauls 124).

La última apelación a Walsh, exterioriza, en gran medida el sentimiento de derrota de los hijos de la dictadura. La estructura de posmemoria entabla esa conexión pesimista que finaliza la primera estación del tríptico que conforman *Historia del llanto*, *Historia del pelo* e *Historia del dinero*.

¹⁴ Écfrasis es como se denomina a la figura retórica que apunta a la descripción narrativa o textual de un objeto artístico. Entendemos su uso como la descripción o representación de objetos o imágenes, ha sido ampliamente analizada, y empleada desde distintas miradas críticas. “Leo Spitzer la definía hace cuarenta años como “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica” (1962, 72); James Heffernan, de manera más abstracta, define la ecfrasis como “la representación verbal de una representación visual” (1993, 3), y Claus Clüver como “la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema sígnico no verbal” (1994, 26). Es interesante notar que las tres definiciones insisten en el carácter relacional del texto verbal con respecto al objeto plástico, lo cual permite extender el texto a una relación intersemiótica, y, puesto que el texto verbal asume la representación del objeto plástico, al que lee como si fuera un texto, la relación también se plantea como intertextual” (Pimentel, 282).

OBRAS CITADAS:

- Adriaensen, Brigitte. "Entre el escepticismo y la autenticidad. Dimensiones afectivas y políticas de la ironía en Historia del llanto de Alan Pauls". *HeLix. Dossiers zur Romanischen Literaturwissenschaft X* (2017): 55-67
- Calveiro, Pilar. *Política y/o Violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años setenta*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013.
- Di Meglio, Estefanía. "La guardarrropía revolucionaria en la escritura de Laura Alcoba". *El taco en la brea VI*, 1 (2014); 20-36.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Altea, 1989.
- González, Cecilia. "Diálogos entre arte e historia argentina reciente en Ezeiza paintant de Fabián Marcaccio y la trilogía de los 70 de Alan Pauls". *Anclajes XXI*, 1 (2017):1-20.
- Logie, Ilse. "A la búsqueda de un lugar de enunciación apropiado: la década de los setenta argentinos en Historia del llanto de Alan Pauls". *Memorias en tinta: ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013. Pp. 164-180.
- Pauls, Alan. *Historia del llanto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.
- Pimentel, Luz Aurora. "Écfrasis y lecturas iconotextuales" *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada* 4 (2003): 205-215.
- Sanahuja, José Antonio. "Narrativas del multilateralismo: 'efecto Rashomon' y cambio de poder". *Revista CIDOB d'afers internacionals* 101 (2013): 2-28.