



Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Arte – Programa de Magíster en Literaturas Hispánicas

El mal en *Historia del llanto* de Alan Pauls

Tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas

MATÍAS JACOBO FÉLIX CASTRO ARIAS
CONCEPCIÓN-CHILE
2016

Profesor guía: Edson Faúndez Valenzuela
Dpto de Español, Facultad de Humanidades y Arte
Universidad de Concepción

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	p.1
HISTORIA DEL LLANTO: REVISIÓN DE LA CRÍTICA	p.6
MARCO TEÓRICO.....	p.16
OPCIÓN, COMPROMISO Y FORMA.....	p.25
IDENTIFICAR EL MAL. NOMBRARLO. APRENDER DE ÉL	p.33
CONCLUSIONES	p.59
BIBLIOGRAFÍA	p. 63



INTRODUCCIÓN

En *Historia del llanto* (2007) se narra el desarrollo intelectual de un personaje cuyo nombre nunca conocemos. Alan Pauls (1959) publica esta novela en 2007, situándola junto a *Historia del pelo* (2010) e *Historia del dinero* (2013). Así articula una trilogía sobre la política y los movimientos sociales de Argentina y Latinoamérica. Este texto, junto a los dos que lo continuaron, convierte a su autor en un nombre a destacar dentro de la producción narrativa trasandina. Roberto Bolaño, años antes, ya señalaba: “Es uno de los mejores escritores latinoamericanos vivos y somos muy pocos los que disfrutamos con ello y nos damos cuenta” (Bolaño, 2006: 209).

El texto aborda un tema que es un importante punto de encuentro entre escritores latinoamericanos. Alan Pauls afronta el tema de los movimientos de izquierda latinoamericanos y su lucha por el poder con la extrema derecha recurriendo a un personaje que se mueve entre la niñez, la adolescencia y la adultez, disposición particular que encuentra referencias en otros textos. Casos cercanos como *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra, *Ruido* (2012) de Álvaro Bisama, *La edad del perro* (2014) de Leonardo Sanhueza o *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) del argentino Patricio Pron son ejemplos de cómo la literatura viene enfrentando este tema en la actualidad; sin embargo, el texto de Pauls presenta características que lo vuelven particular y, a su manera, único. La propuesta estética de Alan Pauls le permite destacar entre muchos otros autores con quienes presenta, en ocasiones, ciertas similitudes. Su escritura constituye una opción literaria que, mediante su complejidad

estructural, despliega una idea que aun cuando es compartida y desarrollada por muchos no pierde singularidad. La forma en que Pauls enfrenta estos temas y cómo *Historia del llanto* narra el mal evidente de una dictadura mediante el uso del testimonio constituyen espacios que pueden ser analizados en profundidad. Este segundo aspecto, el testimonio, se constituye en una forma importante de narrar la historia reciente latinoamericana. La literatura testimonial o aquella que trata la memoria mediante esta técnica se ha desarrollado prácticamente de la mano con los temas anteriormente señalados. Consideramos, igualmente, que el testimonio en este tipo de textos se desarrolla como la manifestación de una experiencia, generalmente política, y que junto a esto se nos presentan diversos aspectos que pueden llevar a cuestionar el texto de Pauls en parte como autoficcional, lo que abre un tercer aspecto de análisis.

La hipótesis que orienta esta investigación establece que el mal configura al protagonista. La relación entre literatura y mal es profunda y fundamental. El mal se presenta mediante la variable política que condiciona la sociedad en que se desenvuelve el protagonista, quien se aproxima al mal a través de su relación con otros personajes. Bondad Humana, su padre, su familia y los uniformados acercan, pues, al protagonista al mal mediante la confesión. Él es el oído, el confidente que reproduce la historia de los otros y los acerca a su parte maldita. Construye así su interioridad a través de la apropiación del mal y el dolor de los otros, produciendo un testimonio que rescata la memoria de un período concreto de una forma particular.

Los objetivos de esta investigación son los siguientes:

Objetivo general

-Identificar las formas que adopta el mal en *Historia del llanto*.

Objetivos específicos

-Determinar de qué forma el mal está presente en el contexto social y político textualizado.

-Analizar cómo el mal, identificado en el punto anterior, configura a los personajes del relato.

-Estudiar de qué manera se utiliza el testimonio o ficción testimonial, además de las formas autoficciones, para desarrollar el texto.

El marco teórico considera textos que estudian las relaciones entre literatura y mal, como *La transparencia del Mal* (2001), *De la seducción* (1993), *El pacto de lucidez o la inteligencia del Mal* (2008) y *La violencia del mundo* (2011) de Jean Baudrillard. Sumamos a ellos *Poderes de la perversión* (1988) de Julia Kristeva y *La literatura y el mal* (2000) de Georges Bataille. En paralelo, durante todo el cuerpo del trabajo, se añadirán otros textos teóricos como *Lo posible y el acontecimiento* (2008) de Claude Romano, *Pasado. Testimonio y memoria* (2005) de Beatriz Sarlo y *La autoficción. Reflexiones teóricas* (2012), recopilación de artículos realizada por Ana Casas.

Además, para abordar la crítica precedente, analizaremos, entre otros, los artículos “Después del final de la historia: la memoria de la militancia revolucionaria en la novelística argentina contemporánea” de Luis Martín Cabrera; “Apuntes sobre el territorio y la creación: vidas de Alan Pauls” de Teresa Orecchia; “Infiltrados: vida cotidiana y clandestinidad en *Historia del llanto*” de Elena Donato; “¿Posmodernos? ¿Apolíticos? ‘Grupo Shangai’: nuevas

narrativas sobre la última dictadura militar” de María Virginia Castro; “Un discurso a la deriva: digresión y violencia en *Historia del llanto* de Alan Pauls” de María Paz Oliver; y “A la búsqueda de un lugar de enunciación apropiado: la década de los setenta argentinos en *Historia del llanto* de Alan Pauls” de Ilse Logie, ambos presentes en *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú* (2013) de Lucero de Vivanco.

Para lograr los objetivos anteriormente planteados, estructuraremos la tesis en cuatro partes fundamentales. Primero trataremos lo que ha dicho la crítica sobre *Historia del llanto*, para así delimitar, en la segunda parte, un marco teórico que aborde el concepto del mal según la orientación que *Historia del llanto* exige y que sirva como base para las partes tres y cuatro, que comprenderán el análisis del texto. Una primera parte de este análisis, titulada “Opción, compromiso y forma”, analiza los motivos y aspectos estéticos del texto. En tanto, la última parte, “Identificar el mal. Nombrarlo. Aprender de él” abarcará la caracterización de la novela como testimonio, la problemática de *Historia del llanto* –situada junto a *Historia del pelo* e *Historia del dinero*- como texto autoficcional y el análisis de sus personajes como miembros insertos en una sociedad blanqueada, poniendo énfasis en el protagonista como confesor y cuerpo sensible.

HISTORIA DEL LLANTO: REVISIÓN DE LA CRÍTICA

Alan Pauls, escritor argentino, se introduce en la escena literaria con la publicación de *El pudor del pornógrafo* en 1985. Su obra, que destaca por una tendencia a la autoficción y al tratamiento del tema del cuerpo, se completa con las novelas *Wasabi* (1994), *El pasado* (2003), *Historia del llanto* (2007), *Historia del pelo* (2010) e *Historia del dinero* (2013), entre otros textos. Estos últimos tres libros componen un tríptico sobre la década de 1970, teniendo como foco cada uno de los aspectos que dan título a los textos, en los ojos de un personaje que perfectamente podría ser Pauls. Sobre *Historia del llanto*, texto que abre este tríptico, tratarán las siguientes líneas.

El texto de Pauls continúa la propuesta estética que ya se venía anunciando en *El pasado* (2003), es decir, frases extensas, enrevesadas, que superponen ideas hasta el cansancio, sin perder, vale decirlo, el foco de la narración. La prosa de Pauls es compleja y elegante: “sus frases son largas, complejas, proustianas casi; articulan una fina pero mordiente ironía dentro de sus antítesis y sinuosidades barrocas” (Boldy, 2010: 330). La construcción deliberada de un texto con esta forma anticipa la propuesta de Pauls hacia el lector, demandándole atención y concentración ante los movimientos estéticos, que también tendrán eco en la articulación temporal de los hechos que narran esta historia.

Historia del llanto lleva como subtítulo *Un testimonio*. El acercamiento a la narración de la época militar a través de los testimonios está justificado por la contingencia política y social, además de algunas cualidades del texto testimonial con las que Pauls se vincula. Beatriz Sarlo

(2005), además de posicionar el valor de la literatura, señala:

Las modalidades no académicas de escritura encaran el asalto del pasado de modo menos regulado por el oficio y el método, en función de necesidades presentes, intelectuales, afectivas, morales y políticas. Mucho de lo escrito sobre las décadas de 1960 y 1970 en la Argentina (y también en otros países de América Latina), en especial las reconstrucciones basadas en fuentes testimoniales, pertenece a ese estilo. Son versiones que se sostienen en la esfera pública porque parecen responder plenamente las preguntas sobre el pasado. Aseguran un sentido, y por eso pueden ofrecer consuelo o sostener la acción. Sus principios simples reduplican modos de percepción de lo social y no plantean contradicciones con el sentido común de sus lectores, sino que lo sostienen y se sostienen en él. A diferencia de la buena historia académica, no ofrecen un sistema sino certezas (Sarlo, 2005: 16).

La novela se constituye en una suerte de testimonio de una época, donde el foco parecería estar en lo político y social. *Historia del llanto* es el texto en que Alan Pauls se enfrenta más directamente con el tema político, a su manera particular, manteniendo el compromiso con la propuesta literaria en que es encasillado como miembro del llamado Grupo Shangai¹:

La ineludible comparación con “los predecesores” (“la juventud gloriosa de los 60”) es la que me interesa indagar, porque sospecho que es precisamente de este movimiento de diferenciación de donde surge la particular tensión entre ficción y política presente en una zona de la novelística de los babélicos, tensión que podría ser ya postulada como uno de los rasgos característicos del grupo (Castro, s/p).

El autor, aceptando su participación, directa o indirecta, en un período histórico, toma la necesidad de trabajar un texto con estos motivos, utilizando el testimonio, pero siempre dejando un espacio para cuestionar el valor de los métodos utilizados para llegar a tal fin. Luis Martín Cabrera propone que ya en las primeras páginas de *Historia del llanto* se dejan entrever las

1

Se denominó grupo Shangai a un conjunto de escritores argentinos, partícipes de la revista Babel, que compartieron ideas y propuestas literarias (Ricardo Ibarlucía afirmó que no eran una vanguardia, sino una retaguardia). Entre ellos se cuentan Jorge Dorio, Daniel Guebel, Sergio Chejfec, Alan Pauls, entre otros.

características que designan el texto bajo los parámetros antes mencionados, lo que termina estableciendo cierto matiz preponderante en el relato: “Consciente de los debates surgidos en torno al valor político y estético del testimonio en América Latina, Alan Pauls abre su novela descentrando las convicciones del género y sospechando de la capacidad del sujeto para poder testimoniar” (Cabrera, 2009: 312). Asimismo María Paz Oliver (2013) añade:

El interés del escritor argentino por alejarse de ese realismo exacerbado a la hora de llevar a la ficción los años de represión política entra, además, en sintonía con las ideas que el grupo Shangai venía desarrollando tanto en el terreno del ensayo, la crítica literaria y la ficción (Oliver, 2013: 136).

Ante esta posición del autor es válido cuestionar el porqué ahondar un tema político-social, cuando en general su producción literaria ha profundizado en otros temas, más cercanos al oficio de escribir. Al respecto, el mismo Pauls ha defendido esta opción validando su labor como productor de ficciones para abordar la realidad:

Creo que si hay alguien que tiene derecho a pensar y a discutir los 70 son justamente los que no los vivieron, porque son los que los heredaron, los que hoy, ahora mismo, sin comerla ni beberla, están tratando de abrirse paso entre sus ruinas (Pauls, 2010: s/p).

Y no solamente Pauls adscribe a esta opción de narrar esta época. Es toda una generación de escritores que, habiéndolo vivido o no, aceptan su herencia política y construyen una narrativa valiosa y arriesgada:

Lo que está en juego en esta reciente novelística argentina no solo es la reconstrucción del pasado militante como pasado, sino también el problema de la herencia de estas experiencias revolucionarias para las generaciones que no vivieron la época y que lentamente se despiertan al desastroso legado de las políticas neoliberales menemistas de los años noventa (Cabrera, 2009: 306).

De esta forma podemos develar parte de los rasgos que hacen de *Historia del llanto* un texto que afronta temas políticos sin abandonar la propuesta literaria del autor. Pauls es capaz de

entregar relevancia al plano político manteniendo elementos que son fuertes en su propuesta, como el trato del cuerpo o las referencias autobiográficas. Elena Donato (2008) incluye el texto de Pauls en una corriente argentina que tiende a encargarse de temas sociales que marcaron décadas atrás la realidad nacional²:

Hay una literatura argentina reciente que se hace cargo de lo político como quien asume una deuda ajena o el lugar de un tercero que señala con el dedo en todas direcciones (militares, colimbas, civiles, cómplices en cualquier grado) como si estuviera extrañamente lejos, lo suficiente como para no verse implicada (Donato, 2008: 142).

Destaca el rol de Alan Pauls en esta caracterización:

¿Qué es lo no dicho de la década que va de mediados de los años `60 a mediados de los años `70? Es justamente eso que *Historia del llanto* recobra al imaginarlo: la relación entre vida cotidiana y clandestinidad (Donato, 2008: 142).

Donato enfatiza la idea de Pauls desplegada en *Historia del llanto*: la historia política latinoamericana percibida por un niño que a la vez es un joven; un testimonio que es un conjunto de testimonios que rondan al protagonista, de quien no sabemos su nombre: “el nenito de cuatro, cinco, seis, siete, catorce, veinticinco años da testimonio citando voces ajenas como si fueran su pasado” (Donato, 2012: 138). El pequeño comprende que un hito social afecta hasta en las formas más particulares de la existencia, en lo habitual, en lo cotidiano:

En *Historia del llanto* el niño identifica como muñecos animados a los militares impecables con los que se cruza del mismo modo que registra el uso de bigotes postizos y el disimulo de las formas femeninas por su vecina guerrillera disfrazada de soldado, aun cuando esos datos sólo se vuelven conscientes varios años más tarde (Orecchia, 2013: 10).

La narración se vuelve confusa, inconstante, los episodios no son narrados de forma cronológica y el foco de la narración varía, jugando así con el carácter testimonial de *Historia*

² María Castro sugiere que hay que entender el subtítulo de *Historia del llanto* –Un testimonio– como una invitación a leer el texto en contrapunto con el abundante material testimonial que acompañó al vigésimo y trigésimo aniversario del Golpe.

del llanto: “La primera persona es transmutada en una tercera, una voz lúcida, irónica e implacable, que se adhiere a la desconcertada conciencia del protagonista en cada época de su vida” (Boldy, 2010: 330). Este relato manifiesta aquellas diferentes aristas no solo en la edad del personaje sino también, en consecuencia, en el tiempo en que se mueve el protagonista: “no hay un presente sino una serie de presentes admirablemente inmediatos, una simultaneidad seductora pero engañosa en el sentido que encubre a la vez que enfatiza el cambio, la pérdida, el tiempo” (Boldy, 2010: 330). La temporalidad en la historia, como señala Boldy, se vuelve resbaladiza.

La inconstancia del relato –inconstancia en relación a la edad del personaje o el tiempo en que se narra- obedece a su carácter testimonial. Beatriz Sarlo sugiere:

Las narraciones testimoniales están cómodas en el presente porque es la actualidad (política, social, cultural, autobiográfica) la que hace posible su difusión cuando no su emergencia. El núcleo del testimonio es la memoria; no podría decirse lo mismo de la historia (afirmar que es preciso hacer historia como si se recordara sólo abre una hipótesis).

El testimonio puede permitirse la anacronía, ya que se compone con lo que un sujeto se permite o puede recordar, lo que olvida, lo que calla intencionadamente, lo que modifica, lo que inventa, lo que transfiere de un tono o género a otro, lo que sus instrumentos culturales le permiten captar del pasado, lo que sus ideas actuales le indican que debe ser enfatizado en función de una acción política o moral en el presente, lo que utiliza como dispositivo retórico para argumentar, para atacar o defenderse, lo que conoce por experiencia y lo que conoce por los medios, que se confunde, después de un tiempo, con su experiencia, etcétera, etcétera, etcétera (Sarlo, 2005: 79-80).

Esta escritura testimonial que mencionamos como parte del texto, que produce un relato que muestra inconstancia, es abordada por Cabrera (2009), quien rescata el valor del texto testimonial enfatizando la forma en que este afecta al presente, más allá de su forma:

Nunca podemos recuperar un evento tal como fue, necesitamos mediaciones y eso es exactamente lo que ofrecen los discursos de la memoria, porque a la memoria no le interesa el pasado tal como fue, sino en tanto en cuanto éste puede afectar al presente para abrir nuevas posibilidades al futuro (Cabrera, 2009: 311).

Sin embargo, se adscribe una problemática a esta narración, que es la del rol de Alan Pauls en este período politizado de la historia. Ante la pregunta de cuánto puede aportar un texto firmado por quien no tuvo una incidencia política relevante –o de alguna importancia- se señala lo siguiente:

Historia del llanto, contrastada con las novelas de Caparrós, se erigía así como un intento logrado de hacer de la llamada generación ausente no sólo un lugar de enunciación, sino un lugar de contra-poder literario. Esto es: no de discutir con “los mayores” desde un lugar de carencia (“no fuimos militantes”) no de trágica constatación (“ustedes murieron por nada”), sino con los textos en mano (Castro, s/p).

Es decir, lo que el autor no posee en relevancia política o social lo sustituye adscribiendo al carácter literario de la novela. Se sugiere una valoración artística, poniendo, finalmente, el énfasis en lo que es literatura. Pauls conjuga en este texto ambas formas -lo estrictamente literario y lo biográfico- y lleva a confusión al lector, quien llega a cuestionar donde comienza una dimensión y termina la otra: “Al final el lector no sabe a ciencia cierta si los acontecimientos que se constituyen en el verdadero argumento de la obra sucedieron realmente o sólo habitaron el mundo fantástico de la infancia acomodada del narrador” (Quintero, 2007: 123).

El protagonista de *Historia del llanto* deja entrever el desarrollo de un problema literario: el acercamiento al texto. Es necesario mencionarlo ya que es un motivo que se repite en la producción del argentino. Ya en *Wasabi* (1994) se empieza a tratar el tema del escritor y la producción literaria como un problema. Igualmente en *La vida descalzo* (2006), donde el problema se trabaja desde la perspectiva infantil, como en varios momentos de *Historia del llanto*. Teresa Orecchia se refiere a estas características al analizar los títulos de algunos de sus textos –*El pasado*, *La vida descalzo*, *Historia del llanto*–:

Estos encabezamientos y algunos más sugieren repetidamente la silueta de un sujeto, y se abren sobre ficciones [...] que podrían ordenarse dentro de una isotopía cuyos nudos de sentido son la vida y el arte, o la obra y la vida, o el artista y la creación (Orecchia, 2013: 3).

A esto añade:

Las *Historia(s)*... ponen en escena la construcción de un sujeto en relación con una serie de aprendizajes y de experiencias de lo sentimental, del contexto social, de las ideologías y los hábitos de la época que le ha tocado vivir. Anunciado en la última secuencia de *La vida descalzo*, el enfoque supone una mirada oblicua o velada sobre el origen de la obra, identificando a la vida (a momentos de la vida) del (futuro) escritor (ficticio/real). Ese sujeto que está en la mira se entiende entonces como una configuración del yo autorial y el discurso narrativo que lo toma por objeto como el montaje de una Imagen del yo (Orecchia, 2013: 9).

Es interesante la propuesta crítica de Orecchia, quien analiza la obra del autor argentino³ y sitúa a *Historia del llanto* como una parte importante de esta, como poseedora de los rasgos que vuelven particular su escritura; sin embargo, esta caracterización se presenta con reparos, pues –como ella lo entiende- el texto de Pauls es ante todo literatura:

Las *Historia(s)*... constituyen por el momento la última etapa de la ficción de Pauls. En ellas se indica claramente que es la experiencia imaginaria, propia de la literatura, la única que puede dar cuenta de la existencia y de la verdad del sujeto. Lejos de la supuesta fidelidad del testimonio, sólo la invención ficcional, entre fantasía, recuerdo y biografía, está en condiciones ontológicas de proyectar las señales que apuntan a la tragicomedia de la experiencia humana y aun más la relación compleja y secreta entre la vida y la creación (Orecchia, 2013: 11).

Otra parte de la crítica describe el texto como un testimonio –como sugerimos anteriormente-, un escrito que proviene de la clandestinidad:

La clandestinidad puede hoy pensarse como una forma artística que descubre potencias transformadoras en dos zonas, la ficción y la intimidad, que los años sesenta y setenta pusieron bajo sospecha (Donato, 2008: 136).

Donato coincide con Orecchia al señalar el valor íntimo que posee el texto. Él lo

³ Para un detalle del trabajo señalado revisar el artículo “Apuntes sobre el territorio y la creación: vidas de Alan Pauls” (2013) de Teresa Orecchia.

entiende como una pieza importante que refleja una situación particular del autor: su relación con un período histórico, su juicio y valoración de los hechos. Respecto del posible carácter autoficcional del texto Donato señala:

El carácter secreto, por otra parte, del nombre del personaje que es fuente del testimonio intensifica deliberadamente el equívoco entre ficción y memoria sobre el que se sostiene un relato que reclama ser leído, barthesianamente, como si Alan Pauls fuera un personaje de novela. Esa simulación inicial afecta tanto al sujeto (marcado por la duplicidad, quien así testimonia no puede sino hablar de sí en tercera persona) como al tiempo de la narración: sólo hay tiempo presente en la novela, pero ese presente designa tanto 1964 como 1973 (como 1982) (Donato, 2008: 137).

María Castro aporta lo siguiente:

La renuncia ostentosa a la primera persona para el testimonio conduce – paradójicamente- a que éste sea leído en serie con otros relatos de Pauls donde es más obvio el giro autobiográfico (Castro: s/p)

Conciente de esta problemática añadimos: “lo real, lo incomprensible, ha burlado quién sabe por cuánto tiempo las redes de las palabras, de las ficciones, de la simbolización” (Boldy, 2010: 333).

Surgen, entonces, diversas perspectivas ante un problema del que es difícil distinguir un punto de partida. Es complejo diferenciar si se trata de una escritura autoficcional. Ante esta problemática Julio Quintero sentencia:

Esta novela es al mismo tiempo una especulación sobre las consecuencias que conlleva el aumento o la disminución de la distancia que media entre realidad y signo artístico, hasta el punto que los referentes vitales en algunos momentos parecen diluirse como si se tratara de meros pretextos (Quintero, 2007: 123)

En consecuencia, podemos señalar que, desde la mirada del autor, *Historia del llanto* se esfuerza en narrar una época social específica, para cuestionarla, ponerla en tela de juicio, mediante un estilo que manipula un recurso como el testimonio.

El objeto de la novela es, entonces, desenmascarar los lenguajes petrificados de la revolución y, a la vez, descentrar las convenciones de un género, el testimonio, que pese a su importancia política y ética podría haber perdido su capacidad de interpelación social (Cabrera, 2009: 317).

Como propone Luis Martín Cabrera (2009), para complementar esta idea, en *Historia del llanto* se nos presenta una novela de aprendizaje, donde encontramos un sujeto que, al final de la historia, no ha aprendido nada. Es importante recalcar que, contrario a lo que sugieren estos textos, consideramos que el protagonista sí aprende algo. De su experiencia logra aprendizajes significativos, los que provienen justamente de su relación con el mal, el eje de esta investigación.

Existe cierto acuerdo al definir *Historia del llanto* como un relato personal e íntimo, enfatizando su carácter testimonial: la inclusión autobiográfica condicionada fuertemente por la ficción literaria. No existen, por otro lado, perspectivas críticas que desarrollen cabalmente el tema del mal, de cualquier tipo de manifestación del mal, en *Historia del llanto*. Podemos destacar la propuesta de Annette Paatz, que en su artículo “¿Y si la foto estaba poseída? Hacia una estética del mal en *El pasado* (2003), de Alan Pauls” disponible en el texto *Culto del mal, cultura del mal. Realidad, virtualidad, repetición*, de Susanne Hartwig, sugiere que la narrativa funciona como campo ideal para la construcción de imaginarios del mal. Paatz incluye a Pauls dentro de los autores que desarrollan esta narrativa y añade, remitiéndose a *El pasado* (2003):

El pasado es, por un lado, una indagación en la psique humana que lleva a cabo una negociación interior que se ve forzada a aceptar el mal como parte integrante del ser humano. [...] El bien y el mal no funcionan como principios antagónicos, sino que se corresponden para poder incluir lo pasional (Paatz, 2014: 128).

La propuesta de Paatz aborda directamente el problema del mal, sugiriendo como

espacio la interioridad de Rímmini, el protagonista del texto, como un espacio para el mal, postura similar a la que desarrollaremos con *Historia del llanto*. Boldy, por otra parte, al desarrollar sus ideas sobre la forma del texto, ya volviendo a *Historia del llanto*, alcanza el tema del mal y el énfasis de este en el texto: “El estilo, en primera persona, es anti-retórico, deshilachado, con mucho diálogo y poca narración; carente de ideología. La cuestión del mal interesa más que las consignas políticas” (Boldy, 2010: 330). Donato (2008) alcanza a sugerir levemente una aproximación al tema, de manera casi casual:

La mirada ingenua del nenito que asocia la prolijidad de los uniformes con la perfección del traje de humanidad en el que están enfundados los alienígenas de la serie televisiva *Los invasores*, por ejemplo, le permite intuir el monstruo que ocultan los militares que ocupan las veredas de la calle en que pasea con su triciclo (Donato, 2008: 143)

Se identifica a las fuerzas policiales –que no son más que la imagen más pública y cercana de quienes protagonizan el conflicto político y social- con el monstruo. Tomamos de este acercamiento la necesidad de resaltar el rol que cumple el contexto en el que se desarrolla la acción: uno condicionante, que matiza la acción, la llena de muerte y produce dolor en el protagonista. El daño ejercido por este mal –la situación política- encuentra un receptor en el pequeño protagonista de *Historia del llanto*. Las formas que este mal adopta y cómo afecta –en los niveles más íntimos y cotidianos- al protagonista es el tema de este trabajo. Se pretende así aportar una nueva perspectiva al estudio de la obra de Pauls; una que, al menos en *Historia del llanto*, no se ha considerado aún.

MARCO TEÓRICO

Jean Baudrillard aborda el problema del mal en sus textos *La transparencia del Mal* (2001) y *El pacto de lucidez o la inteligencia del Mal* (2008). Introduce el concepto del mal describiendo la sociedad actual como una que busca blanquear su paso por la historia, que se orienta hacia el bien y se escuda en él, puesto que teme al mal. El temor es tal que no se le nombra: “tan grande es el miedo que le tenemos al Mal que nos atiborramos de eufemismos para evitar designar al Otro, a la desgracia, a lo irreductible” (Baudrillard, 2001: 92). En esta desesperada búsqueda de lo correcto se pierde la fuerza de nombrar el mal; y evadirlo, negarlo, constituye el punto de desmoronamiento: “a fuerza de expulsar de nosotros la parte maldita y de dejar brillar únicamente los valores positivos, nos hemos vuelto dramáticamente vulnerables” (Baudrillard, 2001: 91). Por ello “quien está manifiestamente al mando de la locomotora suicida no es el Mal, sino el Bien” (Baudrillard, 2008: 137).

No somos capaces de aceptar la complejidad del mundo: “solo mediante una negación radical podemos soportar este mundo capturado por la realidad “ (Baudrillard, 2008: 21). Pero se vuelve necesario nombrar el mal, pues está en todas partes. Negarlo es anular una parte importante de la existencia y constituye un atentado al orden del mundo. No se puede construir sólo aceptando el bien como unidad fundamental. Tanto el bien como el mal se conforman como elementos que funcionan conjuntamente y no cabe la posibilidad de establecer uno por sobre el otro: “esa veleidad de resolver la ambivalencia del Bien y el Mal y de saltar por encima de su

sombra, en la positividad absoluta, es una utopía” (Baudrillard, 2008: 45).

Baudrillard insiste, durante todo *El pacto de lucidez o la inteligencia del Mal*, en establecer el mundo como un espacio lleno de dualidades en constante pugna por un equilibrio prácticamente inalcanzable. Igualmente el bien y el mal caen en esta categorización.

El uno se nombra a través del otro. Por medio de uno es factible la existencia del otro; así como no puede haber vida sin muerte ni muerte sin vida. Son inseparables, no se puede promover el uno sin el otro: “no hay regla, ni para el Bien ni para el Mal: ambos se persiguen sin fin en el anillo de Moebius” (Baudrillard, 2008: 172). Es necesario aceptar que ambos funcionan en conjunto, puesto que el bien no puede preponderar: “el imperio del Bien, aunque no pueda ser derribado, también está condenado a un fracaso perpetuo” (Baudrillard, 2008: 124). A esto añade: “Sólo a través de las figuras distorsionadas del Mal se puede reconstruir, en perspectiva, la figura del Bien. Sólo a través de las figuras dispersadas y falsamente simétricas del Bien se puede reconstruir la figura paradójica del Mal” (Baudrillard, 2008: 136). Esta inseparabilidad del bien y el mal, la imposibilidad de promover el uno sin el otro, es definida por Baudrillard como *el teorema de la parte maldita*.

En *La transparencia del Mal* se define el teorema de la parte maldita, que sostiene la imposibilidad del imperio del Bien por sobre el Mal o la negación de uno de éstos. Baudrillard lo define así:

Si la negatividad engendra la crisis y la crítica, la positividad hiperbólica engendra, a su vez, la catástrofe, por incapacidad de destilar la crisis y la crítica en dosis homeopáticas. Cualquier estructura que acose, que expulse y exorcize sus elementos negativos corre el peligro de una catástrofe por reversión total (Baudrillard, 2001: 115).

Desde esta perspectiva, el bien, en su posición primordial, genera un mundo condenado a

derrumbarse: “mientras que en otro tiempo existió una trascendencia hacia lo alto, hoy existe una trascendencia hacia lo bajo. Se trata en cierto modo de la segunda caída del hombre” (Baudrillard, 2008: 19). No obstante, el hombre, en su profundidad, espera la aparición de un acontecimiento que introduzca algo de mal en esta sociedad “blanqueada”:

Hay en nosotros un inmenso deseo de acontecimiento. Deseo perfectamente sacrílego de irrupción del Mal, de restitución de una regla secreta que, en forma de acontecimiento en todo injustificado (como lo son también las catástrofes naturales), restablece una suerte de equilibrio de fuerzas entre el Bien y el Mal (Baudrillard, 2008: 129-130).

Se utiliza el concepto de acontecimiento siguiendo la propuesta teórica que Baudrillard construye en textos como *El pacto de lucidez o la inteligencia del Mal* (2008) y *La violencia del mundo* (2011): “El acontecimiento [...] es contraofensivo y de una inspiración más extraña: reintroduce la negatividad interna y la muerte en todo sistema llegado a su apogeo” (Baudrillard, 2008: 122). El acontecimiento, suceso primigenio e imprevisible⁴, como respuesta a la preponderancia del Bien: “Siempre habrá una oportunidad para la inquietante ajenidad del acontecimiento contra la inquietante monotonía del orden mundial” (Baudrillard, 2008: 132). Esta caracterización que se ofrece sobre el acontecimiento hace que se vuelva necesario y a la vez deseado, como forma de restitución de un equilibrio: “Deseamos violentamente el acontecimiento, cualquier acontecimiento, con tal de que sea excepcional” (Baudrillard, 2008: 130-131).

En relación al teorema de la parte maldita surge el concepto de principio del Mal. Baudrillard sugiere: “La energía de la parte maldita, la violencia de la parte maldita, es la del principio del Mal” (Baudrillard, 2001: 115). Se define al principio del Mal como:

4 Al respecto el autor ha señalado : “El acontecimiento está ahí antes que nada” (Baudrillard, 2011: 17). Complementamos esto con: “No es posible prevenir el acontecimiento [...] no entra en ningún cálculo de probabilidades” (Baudrillard, 2008: 122)

Un principio de desequilibrio y de vértigo, un principio de complejidad y de extrañeza, un principio de seducción, un principio de incompatibilidad, de antagonismo e irreductibilidad. No es un principio de muerte, sino muy al contrario, un principio vital de desunión (Baudrillard, 2001: 116).

Hablamos de un principio de desequilibrio y de vértigo, de complejidad y de extrañeza. Hablamos de un principio de seducción y esta última idea nos lleva al texto *De la seducción* (1993) del mismo Baudrillard. En este texto se aborda el problema del deseo y la seducción. Podemos relacionarlo con las ideas ya desarrolladas, partiendo del hecho de que “la seducción es siempre la del mal” (Baudrillard, 1993: 9). El autor fundamenta esta asociación entre ambos términos mediante la conceptualización que trabaja en torno a la seducción, una cercana a las ideas sobre el mal que busca delinear en los dos textos revisados: “La seducción vela siempre por destruir el orden de Dios, aun cuando éste fuese el de la producción o el del deseo” (Baudrillard, 1993: 10).

La seducción, como fuerza más allá del poder, dominadora y opuesta a la producción, se caracteriza como intangible: “La seducción es aquello que no tiene representación posible, porque la distancia entre lo real y su doble, la distorsión entre el Mismo y el Otro está abolida” (Baudrillard, 1993: 67). Esta imposibilidad de representación acerca los conceptos. Así como se vuelve imposible definir el mal, la seducción también se desliga de la posibilidad de comunicación: “La seducción [...] actúa a condición de no ser nunca dicha, nunca querida” (Baudrillard, 1993: 77). Entonces el mal o la propensión al mal no son simples de nominar.

Acercarse al mal, ser seducido, es ser movido de una posición de equilibrio individual. Seducir es fragilizar y desfallecer. Baudrillard rescata el pensamiento de Vincent Descombes, al asegurar que ser seducido es ser desviado de su verdad, que seducir es apartar al otro de su verdad.

La seducción, entonces, inserta en este mundo blanqueado, nos acerca al fulgor de la parte maldita:

La seducción forma parte de una cultura de la crueldad, es la única forma ceremonial que nos queda de ella, es en todo caso lo que nos designa nuestra muerte bajo una forma no accidental y orgánica, sino necesaria y rigurosa y consecuencia inevitable de una regla del juego: la muerte es todavía lo que está en juego en cualquier pacto simbólico, sea el del desafío, el del secreto, el de la seducción o el de la perversión (Baudrillard, 1993: 117).

El principio del Mal, como principio de reversión y adversidad, remite a lo siguiente: “el Bien consiste en una dialéctica del Bien y el Mal. El Mal consiste en la negación de esta dialéctica, en la desunión radical del Bien y el Mal y, por consiguiente, en la autonomía del principio del Mal” (Baudrillard, 2001: 149). El mal produce rechazo de parte de todos los sistemas de valores y se encuentra proscrito, en un mundo lleno de sentimientos positivos. Sin embargo, su posición no lo destruye, al contrario, se regenera, posee una vitalidad propia. Bajo esta conceptualización el mal se configura como una fuerza que libera las costumbres, los placeres y las leyes, conduciendo a la transgresión, al desequilibrio y a la inestabilidad.

En *El pacto de la lucidez o la inteligencia del Mal* se propone una conceptualización teórica que sigue la línea de pensamiento propuesta en *La transparencia del Mal* y añade términos que la complementan. Se define el mal de la siguiente forma: “el Mal es el mundo tal como es y como ha sido” (Baudrillard, 2008: 138). De esta manera se confirma la idea del teorema de la parte maldita, asumiendo el mal como necesario.

Se establecen, además, diferencias entre el mal y la desgracia. Desgracia es todo aquello que jamás debió ser en el mundo –en diálogo con la definición antes propuesta-. El mal

confirma al hombre en su disposición natural: “la hipótesis del Mal, hipótesis suprema, enuncia que el hombre no es bueno por naturaleza, no porque sea malo, sino porque es perfecto tal como es” (Baudrillard, 2008: 133). Se establece el mal como perfecto: “el Mal es perfecto cuando se lo deja liberado a su propio genio” (Baudrillard, 2008: 135). La desgracia, por su parte, es el accidente y se opone al mal y al principio del mal.

Baudrillard confirma la idea de la necesidad del mal y continúa insistiendo en la decadencia del mundo por el deseo de blanqueamiento. Se añade, igualmente, el concepto de la inteligencia del mal. Este concepto termina convirtiéndose en un punto de progreso entre un texto y otro. En *La transparencia del Mal* se nos indica que es tal el miedo que sostenemos hacia el mal que ni siquiera somos capaces de nombrarlo. En *El pacto de lucidez o la inteligencia del Mal* se introduce el concepto que entrega nombre al libro, que es finalmente lo que nos permite nombrar el mal.

Ante una sociedad blanqueada, venida a menos, que trasciende hacia lo bajo, se propone la inteligencia del mal:

A cada solución fácil, llevada a su punto extremo [...] responde una abreacción violenta [...].

Lo cual prueba que existe aún por doquier, en cada uno de nosotros, resistente a la beatificación universal, una inteligencia del Mal (Baudrillard, 2008: 43-44).

La inteligencia del mal se origina ante la necesidad del Mal, ante la inmoralidad de que todos ganaran: “el Mal es inmoral, pero no como un crimen, sino como lo es una forma. Y su inteligencia misma es inmoral; esta inteligencia no aspira a ningún juicio de valor, no hace el Mal: lo dice” (Baudrillard, 2008:156). La inteligencia del mal, presente en todos, dice el mal. El mal continúa siendo imposible de nombrar o pensar en su estado puro, sin embargo la inteligencia del mal ofrece una vía de expresión para este, puesto que no lo niega:

La inteligencia del Mal comienza con la hipótesis de que nuestras desgracias nos vienen de un genio maligno que nos es propio.

Seamos dignos de nuestra “perversidad”, de nuestro genio maligno; pongámonos a la altura de nuestra implicación trágica en lo que nos sucede (Baudrillard, 2008: 147).

La inteligencia del mal nos permite nombrar el mal. La imposibilidad comunicativa que se establece en *La transparencia del Mal* es puesta en condición. Siguiendo el concepto de inteligencia del mal, podemos situar la capacidad de nombrar el mal en la literatura, puesto que ciertos aspectos sólo pueden ser expresados por este medio. Enrique Lihn ha señalado: “Lo que se dice en literatura no puede ser dicho en ningún otro lenguaje” (Lihn, 1996: 466); encontramos certeza en esta idea, además de un diálogo directo con lo que propone Bataille en *La literatura y el mal* (2000). En este texto, Bataille ofrece una conceptualización amplia del tema del mal, al tiempo que analiza una serie de textos literarios. El pensamiento de Bataille se encuentra con el de Lihn en relación al carácter de la literatura: “La literatura es lo esencial o no es nada” (Bataille, 2000: 23). Esta cualidad le permite, justamente, narrar el mal:

El Mal –una forma aguda del Mal- que la literatura expresa, posee para nosotros, por lo menos así lo pienso yo, un valor soberano. Pero esta concepción no supone la ausencia de moral, sino que en realidad exige una “hiper moral”.

La literatura es comunicación. La comunicación supone lealtad: la moral rigurosa se da en esta perspectiva a partir de complicidades en el conocimiento del Mal que fundamentan la comunicación intensa (Bataille, 2000: 23).

Baudrillard se sitúa a cierta distancia de Bataille, cuando éste plantea la idea de hipermoral, pues para el primero el mal no es un tema que tenga relación con la moral. La inteligencia del mal nos permite nombrar el mal, en ningún caso se habla de hacer el mal. Ya lo señala Baudrillard:

El principio del Mal no es moral; es un principio de desequilibrio y de vértigo, un principio de complejidad y de seducción, un principio de incompatibilidad, de antagonismo e irreductibilidad. No es un principio de muerte, sino, muy al

contrario, un principio vital de desunión (Baudrillard, 2001: 116).

El valor de la literatura para nombrar el mal es claro. Esta capacidad de narrar el mal implica el alineamiento con lo que Bataille llama hiper moral, un acercamiento a la idea de lealtad que representa la comunicación. Sin embargo, a pesar de esta hiper moral el riesgo que constituye narrar el mal es claro: “La literatura representa incluso, lo mismo que la transgresión de la ley moral, un peligro” (Bataille, 2000: 43).

La idea que ofrece Bataille sobre el mal se fundamenta en su relación con el bien: “Lo mismo que el horror es la medida del amor, la sed del Mal es la medida del Bien” (Bataille, 2000: 195). Identifica, en los textos analizados, el vicio, el sadismo y la muerte como formas representativas del mal: “El sadismo es verdaderamente el Mal: si se mata por obtener una ventaja material, sólo nos hallaremos ante el verdadero Mal, el Mal puro, si el asesino, dejando a un lado la ventaja material, goza con haber matado” (Bataille, 2000: 30).

Esta necesidad del reconocimiento del mal como una parte fundamental de la existencia también encuentra su símil en el pensamiento de Baudrillard. La ineludible aceptación del mal, de las formas del mal, se vuelve compleja en las formas de comunicación convencionales. Pero la literatura, seducida, lo nombra, lo narra, posee la inteligencia del mal: “La ley rechaza una y otra [forma del mal] pero, en cambio, la literatura más humana es el lugar sagrado de la pasión” (Bataille, 2000: 51).

A las ideas propuestas por Bataille sumamos las que Julia Kristeva desarrolla en *Poderes de la perversión* (2006). En este texto valoriza la literatura como expresión de lo abyecto⁵: “Es

5 Kristeva define el concepto de abyecto de la siguiente forma:
Surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa. Un peso de no sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el

en la literatura donde la vi finalmente realizarse [la abyección], con todo su horror, con todo su poder” (Kristeva, 2006: 277). El alcance, entonces, de la literatura como forma de nombrar lo que se ha buscado no nombrar, es evidente: “La literatura, es la codificación última de nuestra crisis, de nuestros apocalipsis más íntimos y más graves. [...] la literatura es quizá también no una resistencia última sino un develamiento de lo abyecto” (Kristeva, 2006: 278).

Así, en una sociedad donde lo blanqueado ha funcionado, la literatura se convierte en un bastión para la inteligencia del mal. El mal es nombrado finalmente, y la literatura es el fulgor de la parte maldita.



linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura (Kristeva, 2006: 8-9).

A esto añade: “La abyección es, en suma, el reverso de los códigos religiosos, morales, ideológicos, sobre los cuales se funda el reposo de los individuos y las treguas de las sociedades” (Kristeva, 2006: 279).

OPCIÓN, COMPROMISO Y FORMA

Alan Pauls en *Historia del llanto* (2007) se hace cargo de un tema que parece ser el motivo de una generación de escritores, quienes movidos por diferentes razones, narran épocas cruentas que han marcado una historia personal y colectiva. Una forma de asimilar y enfrentar los procesos políticos vividos es a través de la literatura; al menos esa es la propuesta que apreciamos en Pauls y varios de sus contemporáneos, quienes, con mayor o menor profundidad, buscan relatar, recurriendo a un personaje que se encuentra en la etapa de la niñez, los acontecimientos sociales vividos por toda una generación. Pero, aun cuando el tema evidente de *Historia del llanto* parece ser éste, resulta injusto valorar el texto de Pauls solamente desde esta perspectiva, pues, según nuestra consideración, el libro ofrece lecturas que lo sitúan más allá. La complejidad que esconde el texto del argentino, sobre la base de un tema manoseado, sugiere un escrito acabado –continuando el proyecto literario propuesto en sus anteriores textos⁶- sobre el dolor y sobre el mal. A *Historia del llanto* se le suman dos textos que conforman una trilogía, en la que no existe continuidad de personajes, pero sí de formas y temas, titulados *Historia del pelo* (2010) e *Historia del dinero* (2013). Ambos textos, tal como el que nos convoca, sitúan el eje de la narración en los años sesenta y setenta, y nos presentan a un niño que progresivamente va creciendo y complejizando su percepción del entorno y la relación con sus padres y

6

Hacemos referencia, por ejemplo, a *Wasabi*, que aborda el tema de la literatura y la enfermedad, y a *El pasado*, enorme novela donde el tópico del amor y sus formas en la contemporaneidad es desarrollado en extenso. El tratamiento de estos temas lleva a profundizar en reflexiones que se presentan como necesidades tanto del autor como de la sociedad.

contemporáneos.

En *Historia del llanto* se nos presenta una serie de personajes de los que no llegamos a conocer, en la mayoría de los casos, sus nombres. Al protagonista lo identificamos sólo por su rol primordial en la narración; no conocemos su nombre y es complejo saber su edad, aun cuando el texto entrega lo necesario para identificarla, fundamentalmente a partir de los constantes saltos temporales. De esa forma se pasa de la primera infancia del protagonista, rápidamente, a escenas donde ya es un adulto, para luego volver a su adolescencia o niñez. El protagonista, declarado como abanderado de la vida interior, no sobresale mayormente entre quienes lo rodean, salvo en las ocasiones en que ejerce de confesor, y esto él mismo lo nota y destaca: “No tiene palabras. No es de hablar mucho” (12). Los otros personajes son encarados como entidades comunes, que fácilmente se podrían ubicar en este periodo histórico -padres divorciados, cantautores populares, compañeros de colegio, un militar-. La narración, por ello, remite a vidas que han pasado inadvertidas dentro de la gran historia oficial, es decir, vidas infames. El personaje infame por excelencia, en *Historia del llanto*, es el protagonista, quien cumple con los rasgos que sugiere el concepto de Michel Foucault:

Personajes [...] oscuros, que no estuviesen destinados a ningún tipo de gloria, que no estuviesen dotados de ninguna de esas grandezas instituidas y valoradas - nacimiento, fortuna, santidad, heroísmo o genialidad-, que perteneciesen a esos millones de existencias destinadas a no dejar rastro, que en sus desgracias, en sus pasiones, en sus amores y en sus odios hubiese un tono gris y ordinario frente a lo que generalmente se considera digno de ser narrado, que, en consecuencia, estas vidas hayan estado animadas por la violencia, la energía y el exceso en la maldad, la villanía, la bajeza, la obstinación y la desventura, cualidades todas que les proporcionaban a los ojos de sus conocidos, y en contraste mismo con su mediocridad, una especie de grandeza escalofriante o deplorable (Foucault, 1996: 124).

Podemos decir que el personaje principal de este texto se considera infame, si pensamos

en la preponderancia que tiene para la época narrada o en el rol que adopta en su propio círculo, o en la actitud que muestra, la que le impiden ser parte aun en niveles mínimos de lo que está sucediendo, de lo que marca al resto de sus contemporáneos. El personaje no se involucra, no es parte de esta historia. No está a la altura de las circunstancias. No es un héroe, no se abandera como luchador o figura de resistencia, al contrario de quienes protagonizan las portadas y artículos de *La causa peronista*; en parte, esa es su desgracia, desde la perspectiva de la historia, pero no según la del autor.

Alan Pauls, alguna vez miembro del grupo Shangai, intenta rescatar en *Historia del llanto* una forma de narrar la dictadura un tanto alejada del pensamiento político, acorde, justamente, con las ideas que tal grupo proponía⁷. Ilse Logie señala:

Reivindica el hecho de llegar muy tarde a la política y asume su condición de no contemporáneo postulando la inactualidad de plantear el dilema en esos términos, y la pertinencia para la sociedad argentina contemporánea de querer convertir una violencia física en una simbólica (Logie, 2013: 170).

Lo que es desgracia para el personaje, es motivo para el autor. A través de ella lo resalta y lo vuelve una voz a escuchar dentro de la historia. Su historia no es digna de ser narrada dentro de los parámetros convencionales en que la literatura había abordado el problema de la dictadura, porque la narración muchas veces esquivo el diálogo directo con los hechos que la caracterizan, y cuando es capaz de afrontarlos es el protagonista quien no es capaz de responder. No consideramos que esto sea, de todas formas, una posición apolítica. El texto es claramente político, pero lo que ofrece Pauls es una vía diferente a las expresadas con recurrencia, una vía más simbólica.

⁷ Ante las ideas de Rodolfo Walsh sobre la necesidad de estar al tanto de la contingencia, de ser contemporáneo y mantener una posición política consistente ante los diferentes acontecimientos sociales, *Babel*, revista ligada al grupo Shangai, publica el texto “Rodolfo Walsh: una herencia imposible”, con el que adquieren aquella fama de apolíticos.

De igual forma nos encontramos con personajes infames dentro de las otras dos historias. En *Historia del pelo* el protagonista, tal como en el texto que analizamos, se identifica y se caracteriza por cierta individualidad: “Acostumbrado a trabajar solo, a ser su propio patrón y no tener socios” (Pauls, 2010: 13). Igualmente destaca dentro de su círculo cercano, pues es el único entre sus hermanos y padre que posee pelo: “Pelados, todos. Irremediablemente pelados antes siquiera de cruzar el umbral que los hará hombres. A él, en cambio, le ha tocado tener pelo. Mejor: tiene pelo de más” (Pauls, 2010: 28). Pero, más allá de eso, su presencia pasa sin causar mayor revuelo, por lo menos para la historia política que vive su país⁸. Por su parte, en *Historia del dinero*, también encontramos un protagonista de características similares: “no encaja: todos los pasos que da son en falso, cada decisión un error. Vivir es arrepentirse” (Pauls, 2013: 10). E igual vive ligado a las acciones de su padre y cercanos, teniendo como foco siempre la relación que estos mantienen con el dinero, pues el título de cada texto identifica el motor de las vidas de los personajes que componen cada historia.

El protagonista de *Historia del llanto* es un personaje infame, repetimos, dentro de un contexto complejo que, visto desde una perspectiva más amplia, pasa inadvertido, pero que es visibilizado por la literatura. Pauls ejerce cierta resistencia a las formas convencionales de tratar el tema y reivindica la posición de un grupo específico, en un esfuerzo literario y estético que ha suscitado, como mencionamos anteriormente, diversas reacciones entre los lectores:

Un sujeto que no hereda nada, que no conoce nada y que no siente nada en relación a ese pasado militante sólo puede ser cómplice del final de la historia y de una estetización de la política que reclama el placer estético como modo

8 Al final del texto el protagonista vende la peluca que perteneció a una militante montonera, un importante objeto de colección que heredó de su padre. Esto lo conecta de manera más directa con la historia grande, pero no basta para insertarlo como un personaje preponderante.

privilegiado de la inacción política (Cabrera, 2009: 318).

La propuesta estética de Pauls, dejando de lado, por ejemplo, la opción de identificar nombres y cifras, se refuerza a lo largo del texto. La falta de una organización formal – considerando que tanto nombres como edades funcionan para agrupar y ordenar datos- se condice con la forma en que se ordena el texto. *Historia del llanto* carece de capítulos. El texto se ofrece como una narración continua que sólo presenta altos entre un párrafo y otro designados con un paréntesis y puntos suspensivos, los que generalmente indican un cambio importante de tema; la ausencia de capítulos que puedan marcar una distancia entre un episodio y otro se complementa con el hecho de que la consecución de hitos que van configurando la historia del protagonista no respeta una secuencia lineal: así nos vemos enfrentados, en un momento, a las complicaciones infantiles del niño que reflexiona sobre la humanidad de Superman, a la tormentosa vida amorosa del protagonista como adolescente y luego, nuevamente, a cómo el niño sobrelleva la relación con sus padres. La intencionalidad de esta organización, más la insistencia en la frase larga y la oración subordinada, marca una fórmula personal del autor, que exige un compromiso especial del lector.

Respecto de esto María Paz Oliver trabaja el texto de Pauls en relación al concepto de digresión, el que explica, según la conceptualización de Chambers (1999), como un desvío en la narración, como la introducción de un elemento subversivo que desestabiliza el orden y coherencia del relato. Complementa las ideas antes expuestas y propone:

En vez de establecer un vínculo con la literatura políticamente comprometida o que al menos pretende ser fiel a esa memoria colectiva, se desplaza hacia una

esfera privada donde la digresión, a través del desvío constante de la narración, entreteje el testimonio sobre la historia personal de un niño con una sensibilidad prodigiosa (Oliver, 2013:137).

Esta propuesta sugerida por Alan Pauls, que se repite de forma casi idéntica en *Historia del pelo* e *Historia del dinero*, textos donde de la misma manera encontramos un río de acontecimientos sin un orden cronológico estricto, pero que parecen obedecer a hitos que marcan una forma de apreciar -similar a cómo recuperamos ciertos hechos significativos mediante un ejercicio de memoria- encuentra conexiones con las ideas que desarrollan Deleuze y Guattari en *Kafka por una literatura menor*. En este texto se nos señala que: “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor [...] en ese caso, el idioma se ve afectado por una fuerte desterritorialización” (Deleuze, 1990: 28). Alan Pauls adecua el español a partir de usos menores de la lengua. De ahí se desprende la necesidad del autor por las oraciones de largo aliento y por ordenar el texto sin considerar capítulos o divisiones mayores que la puntuación. Pauls se aparta de las convenciones literarias dominantes, se aleja de la norma. Se ve así seducido por el mal. Y mediante esta seducción se producen perturbaciones en el lenguaje, ya que la seducción siempre busca destruir un orden preestablecido, pues es ante todo un principio opuesto a la producción, es un principio del mal. Este orden, entonces, corresponde a la norma, a la literatura que realiza, siguiendo los conceptos de Deleuze y Guattari, un grupo considerable dentro de esta misma lengua mayor. Y justamente de este orden es el que se aleja el autor, seducido por el mal, acercándose a una literatura menor.

Deleuze y Guattari también indican que en la literatura menor todo es político: “cada problema individual se conecta de inmediato con la política” (1990: 29). El problema político en

Historia del llanto es, pues, crucial: la confrontación entre los movimientos radicales de izquierda y derecha, reflejada en un hecho significativo como es el golpe de Estado de 1973 en Chile. El texto narra, en cierta forma, la formación de un pensamiento, la toma de conciencia y el desarrollo de una actitud –del protagonista-; y todo esto se ve condicionado por el contexto mencionado. La historia individual del personaje principal se construye mediante la asimilación de una realidad política, que lo toca de cerca:

Durante una semana, mientras los militares golpistas limpian las calles de Chile de todo brote opositor, reacondicionan los estadios deportivos como cárceles e imponen el aserramiento de manos como escarmiento para cantantes populares, él casi no hace otra cosa que ver a su ex novia llorar (92-93).

Situación que encontramos repetida en los dos textos que conforman esta trilogía, donde a menudo aparecen personajes que buscan un pasaporte falso o que han rozado de alguna forma esta realidad social. Se menciona, en los tres textos, la presencia del grupo Montoneros como un factor importante. La tendencia política de estos tres protagonistas, por lo tanto, se deja en evidencia, aun cuando en unos casos es más destacada que en los otros⁹.

El valor colectivo del texto de Pauls, como representación de una constante literaria y de una postura que a la vez es compartida y particular, se vincula con lo que Deleuze y Guattari indican como tercera característica de la literatura menor: el carácter revolucionario del texto, es decir, su distanciamiento del grupo mayoritario de textos que representan la literatura de dictadura. Pauls se relaciona con un grupo reducido, un grupo de autores alejados de dogmas políticos o comprometidos con la contingencia. Presenta, de esta manera, similitudes y diferencias respecto de lo conceptualizado por Deleuze y Guattari, porque existe la

⁹ El protagonista de *Historia del llanto*, de frentón, consume literatura marxista y se declara seguidor del movimiento de izquierda, lo que es algo más sutil en los otros textos mencionados.

representación de una colectividad, cuya postura política es un tema de discusión, pero no se descarta la parte estética en virtud de esta.



IDENTIFICAR EL MAL. NOMBRARLO. APRENDER DE ÉL

No conocemos el nombre del protagonista¹⁰ ni tenemos seguridad de qué edad tiene en cada momento específico, pero sí podemos decir con certeza que es argentino –tal como el autor- y que vivió en una época convulsa. Sabemos también sobre su interioridad y la forma en que ésta se manifiesta hacia los otros personajes y cómo condiciona su relación al contexto. En este punto Alan Pauls se mueve con desenvoltura; la descripción del mundo interior del personaje principal, el desarrollo que propone, es la mejor opción que tenemos tanto para conocerlo como para hacernos con una descripción clara del juicio que se hace del entorno.

Se caracteriza al protagonista como un niño que mostró una temprana e inusual sensibilidad que lo separó del resto, marcándolo como ajeno a una situación común que más tarde comprenderá:

Prefiere irse en actividades solitarias, lectura, dibujo, la jovencísima televisión de la época, indicios de que eso que normalmente se llama mundo interior y define al parecer a las criaturas más raras él lo tiene considerablemente más desarrollado que la mayoría de los chicos de su edad (Pauls, 2008: 8)¹¹.

Esta sensibilidad lo lleva a apreciar con más cuidado el mundo que lo rodea. El silencio

10 Que no se nos ofrezca el nombre del protagonista es una característica que encuentra una conceptualización que desarrolla Joan-Carles Mélich en su artículo “La disolución del sujeto en las novelas de deformación”. En él señala, teorizando la novela en la modernidad, que no existe el individuo: “Los personajes de la novela moderna carecen de identidad, viven perdidos en el espacio urbano así como en el interior de ellos mismos. Articulan monólogos que se deshacen en un murmullo ininteligible, diálogos sin sentido” (Mélich, 1998: 173).

Si se continúa con las ideas sugeridas por Mélich, es posible encontrar más similitudes entre el texto de Pauls y la caracterización de modernidad que el artículo presenta, como en la identificación de distintos personajes, que se reduce a su labor, como en el caso del cantautor de protesta: “El individuo moderno es un simple papel, una pieza de la inmensa y robótica maquinaria social. Los personajes son funciones, profesiones, no tienen nombre propio, no poseen rostro” (Mélich, 1998: 181).

11 Desde este punto en adelante todas las citas que hagan referencia a *Historia del llanto*, de Alan Pauls, se remitirán al número de página.

que marca su presencia se conjuga con una capacidad de análisis que encamina un juicio sobre su entorno, y produce un efecto extraño en quienes se le acercan, llevándolo a convertirse en un verdadero confesor. Esta cercanía con lo transgresivo y el dolor influye en su pensamiento, en el alejamiento progresivo de la configuración que por defecto se sugiere sobre Lo bueno: “En la felicidad, en cambio, como en cualquiera de sus satélites, no encuentra más que artificio” (16).

Desconfía en su totalidad de los sentimientos catalogados como positivos:

Todo cuanto haga con Lo feliz, como después, también, con Lo bueno, en general, está ensombrecido por la desconfianza –y por Bueno él entiende grosso modo el rango de sentimientos positivos que otros suelen llamar bondad humana (17).

La desconfianza y negación que vemos presente en el protagonista –marcadas ya en las primeras páginas como una declaración de principios- respecto de lo convencionalmente aceptado coincide con el juicio que hace Baudrillard de la sociedad. Una sociedad blanqueada en que se ha negado la posibilidad del mal. El protagonista entiende el artificio de un contexto en que se niega el mal, por consecuencia comprende la necesidad del mal. Anhela el mal, convirtiéndolo en la plataforma de su existencia: “El dolor es su educación y su fe. El dolor lo vuelve creyente. Cree sólo o sobre todo en aquello que sufre” (16). La necesidad de dolor se justifica en el hecho de que el protagonista considera que aquella felicidad de la que se jactan otros no es más que artificial, y que la verdadera felicidad estaría pasando más allá del dolor: “toda felicidad se erige alrededor de un núcleo de dolor intolerable” (18).

Este anhelo obedece a un pensamiento que lo acerca a lo más honesto, al equilibrio necesario para una sociedad devastada. Ante la falsedad reinante de una felicidad superficial, el protagonista se acomoda en una posición que privilegia el dolor como forma honesta de existir, rescatando su veracidad y justa posición en un sistema que solicita, siguiendo el pensamiento de

Baudrillard, el mal:

Descree de la dicha, como por otra parte de cualquier emoción que haga que quien la atraviesa no necesite nada. Por algún motivo se siente cerca del dolor, o desde muy temprano ha sentido la relación profunda que hay entre la cercanía, cualquiera sea, y el dolor: todo lo que hay de álgido en el hecho de que entre dos cosas, de golpe, la distancia se acorte, desaparezca el aire, los intervalos se eliminen. Ahí él brilla, brilla como nadie, ahí él encuentra un lugar. A Lo Feliz y Lo Bueno, él, si pudiera, les opondría esto: Lo Cerca (20).

El mundo de Lo Cerca, finalmente, es el mundo del detalle. El mundo del detalle es el mundo de la literatura. Encontramos así otra forma en que a través de la literatura no sólo se rescata una vida infame, una historia insignificante, sino también se potencia una vía para el desarrollo del protagonista, para lograr la madurez de su pensamiento, que finalmente marcará su accionar dentro del relato.

La interioridad de los protagonistas de las otras historias que completan esta trilogía es también evidente, pero no se llega a conformar como una parte que los dirija, pues el foco de la narración siempre está más cerca de los temas que nombran a ambos textos, el dinero y el pelo. Existe en estos personajes una tendencia a enjuiciarlo todo en relación a estos aspectos.

En *Historia del pelo*, por ejemplo, la dicha y el sufrimiento, los cambios e inestabilidades de una época o una serie de personajes se tratan en relación al cabello. La acción comienza y termina en una peluquería. El foco es claro: “No pasa día sin que piense en el pelo. [...] Está condenado a ocuparse del asunto una y otra vez. Así, esclavo del pelo, quién sabe, hasta reventar” (Pauls, 2011: 9). Es importante destacar que uno de los personajes cruciales de este texto es Celso, un hábil peluquero que se erige como una especie de gurú para el protagonista, como un sabio que lo puede orientar en momentos caóticos de su vida.

En tanto, *Historia del dinero* tiene en una posición principal al dinero, y el protagonista

está constantemente buscando saber *dónde está la vida*, cuestión que el autor hábilmente disfraza en la búsqueda de la maleta perdida de un trabajador asesinado, que estaba llena de dinero. La existencia se vive a través del dinero, en una época de inestabilidad monetaria, donde de forma constante la moneda está siendo devaluada y el protagonista se ve enfrentado, además de al contexto general, a lidiar con sus padres, cuya relación con el dinero es compleja. Su padre lo obtiene, su madre lo hereda. Él, por momentos, lo paga, lo aleja. Su padre, entonces, quien es el hombre que maneja el dinero, sabe dónde está la vida:

Con el correr del tiempo, él cree comprender que la vida -eso que parece tan común, tan ecuánimemente distribuido- es en realidad un bien escaso y aflora donde él en principio no habría esperado encontrarlo: niños, mendigos, perros vagabundos, dementes -los únicos, según su padre, que cumplen con la única condición que la vida exige para ser vida verdadera: atreverse a desafiarlo todo (Pauls, 2013: 66-67).

En este punto, expuestos algunos pasajes de los textos que conforman esta trilogía, y concientes de lo que ha dicho la crítica y el mismo autor sobre su contenido y producción, podemos preguntarnos hasta qué punto este texto corresponde a las vivencias de Pauls, hasta dónde el texto engarza elementos autobiográficos en una trama de la que debemos distinguir sus rasgos ficcionales. Alan Pauls justifica el motivo de su texto, no solo como parte de una generación, sino también dejando en claro su punto de vista sobre el derecho y valor de narrar una época más allá de un discurso militante:

No, no me identifico del todo, aunque me interesa lo que hacen [al ser consultado por otros autores jóvenes que escriban en español]. Es lo bueno y lo malo de los 70: seguimos flotando en esa órbita de intensidad y violencia, seguimos fascinados por ese agujero negro, pero cada uno hace con eso lo que quiere o puede. Salvo cierta ortodoxia militante, que se identifica con las consignas de esa época de una manera ciega, hay muchas versiones contemporáneas de los 70, todas distintas (Pauls, 2010: s/p).

Las ideas de Pauls, entonces, quedan claras: no hay un interés por narrar la historia

política de la forma convencional; pero sí por dejar un registro sobre esta perspectiva. Y las acciones de los personajes de la trilogía, lo que se nos cuenta de ellos, obedecen a este pensamiento. Pero podemos, tras esto, preguntarnos si los protagonistas de las historias, asumiendo que son tres personajes diferentes, a pesar de las coincidencias obvias que presentan, como la época vivida y otras más específicas, como el gusto por las historietas, el edificio en que viven y la condición de separados de sus padres, son una representación de Alan Pauls y los hechos narrados corresponden a situaciones vividas por el autor argentino.

Es justo decir que no es así, puesto que al tratarse de situaciones diferentes, el foco de la narración y los acontecimientos cambian, así como la actitud del protagonista. Es decir, hablamos de tres protagonistas distintos, por lo que debemos reducir este cuestionamiento al texto que analizamos con profundidad, *Historia del llanto*.

En esta novela se nos presenta a un protagonista sensible, que se relaciona con el arte en varios niveles -gusta de la literatura, de las tiras cómicas, del cine, y se ve envuelto en situaciones donde la música es fundamental-, lo que perfectamente calza con la historia de Pauls, de quien es sabida su relación con el cine¹² y, evidentemente, con la literatura. Pero eso son solo antecedentes que permiten desarrollar un personaje desde la experiencia, lo que facilita la producción del texto. Pero este, finalmente, se acerca más a la ficción que a la autobiografía:

Las *Historia(s)*... constituyen por el momento la última etapa de la ficción de Pauls. En ellas se indica claramente que es la experiencia imaginaria, propia de la literatura, la única que puede dar cuenta de la existencia y de la verdad del sujeto. Lejos de la supuesta fidelidad del testimonio, sólo la invención ficcional, entre fantasía, recuerdo y biografía, está en condiciones ontológicas de proyectar las señales que apuntan a la tragicomedia de la experiencia humana y aun más la relación compleja y secreta entre la vida y la creación (Orecchia, 2013: 11).

12 Alan Pauls escribió los guiones de las películas *La era del ñandú* (1987) y *Sinfín* (1988), entre otras, además de haber actuado en otras producciones como *La vida nueva* (2011) y *Cassandra* (2012).

Aun así, más que ficción a secas, podríamos inscribir el texto en lo que se conceptualiza como autoficción, que definimos según el trabajo que ha realizado Serge Dubrovsky: “la autoficción es la ficción que he decidido, en tanto que escritor, darme de mí mismo y por mí mismo, incorporándole, en el sentido pleno del término, la experiencia del análisis, no solo en la temática sino en la producción del texto” (Dubrovsky, 2012: 62). Para una correcta ejecución de lo que Pauls ambiciona al producir estos textos, acorde a su postura política, se vuelve necesario incorporar elementos ficcionales que se entrecrucen con aspectos biográficos.

Se describe al texto, siguiendo esta línea de ideas, como testimonial, pues su propio subtítulo es *Un testimonio*. Pero tampoco podemos decir que *Historia del llanto* lo sea verdaderamente. Alan Pauls utiliza algunas formas de los textos testimoniales, pero las altera según su propia conveniencia. Más allá de la verdad absoluta hay una utilización de ciertas partes de ella, mezclándose con elementos ficcionales:

El texto se presenta desde su subtítulo como testimonio, pero un testimonio de segunda mano que se escribe irónicamente en tercera persona, la tercera persona de la autoficción, incompatible por principio con el pacto de lectura que rige la adscripción genérica testimonial: el de la obligación de no transigir con la verdad (Logie, 2013: 171).

Entonces, podemos sugerir que el texto de Pauls no corresponde a uno autobiográfico, que se acerca a la autoficción, pero a la vez se denomina como testimonio sin serlo del todo. Es el texto de Pauls, entonces, una suma de estas formas; es ambas, pero a la vez no es ninguna de ellas, es un objeto particular¹³:

Pauls también interroga la modalidad del testimonio y su vigencia hoy en día

13 No comulga con lo que hemos conceptualizado como testimonio por la aparición de ciertos elementos autoficcionales que limitan al texto como fiel a la verdad. Sarlo sugiere el carácter veraz del testimonio como clave: “El testimonio reclama que sus lectores o escuchas contemporáneos acepten su veracidad referencial, poniendo en primer plano argumentos morales sostenidos en el respeto al sujeto que ha soportado los hechos sobre los cuales habla. Todo testimonio quiere ser creído” (Sarlo, 2005: 47).

cruzándola con la autoficción. Se pregunta desde dónde cabe recordar una época de la que fue mero testigo, si no es desde una posición descentrada, y hasta qué punto puede ser considerada relevante una percepción de aquellos años que haga frente a las formas de pensar estereotipadas (Logie, 2013: 171).

Alan Pauls presenta esta sociedad blanqueada –en apariencia, sus niveles superficiales sobreponen Lo Bueno, que se presenta como la norma, pero en su entramado más profundo apreciamos una sociedad donde el mal se hace presente en una forma más clara- a través del accionar de varios personajes. El padre del protagonista es quizás con quien mantiene más cercanía. Él, quien también se apoya en su hijo para revelar sus temores, se nos muestra inscrito en una época particular de su vida:

Hay algo que su padre admira de él y comenta a menudo con sus amigos, en esas rondas de padres que la generación del suyo, poco dada por naturaleza a intercalar en una agenda saturada de mujeres, ex mujeres, dinero, deportes, política, cosas del espectáculo, el tema de los hijos (22).

La relación de sus padres se ha quebrado. Son, como señala el texto, pioneros del divorcio. De la misma manera, en las otras historias, los protagonistas crecen en matrimonios quebrados. En consecuencia, el padre vive una época de su vida en que las preocupaciones de adulto adquieren un tono condicionante, sumado a la postura política adoptada –tema prácticamente ineludible para la época- que relativiza sus acciones. Está inscrito también como hombre en un texto donde la figura masculina aparenta ser negativa. La vida interior del padre, entonces, exteriorizada en su actuar de hombre que mediante la madurez y experiencia asimila el mundo de una forma particular, lo lleva a proferir un discurso que justifica y caracteriza una generación:

Su padre, formado en una escuela para la que la introspección, como las palabras que la traducen, es una pérdida de tiempo si no una debilidad [...] es él, el hijo [...] el que de algún modo de forma, reforma al padre y lo enrolla en la escuela de

la sensibilidad (35).

El padre, condicionado por su formación y visión de la vida, es incapaz de exteriorizar su mundo interior –las dudas, los sentimientos más bajos, el mal que equilibra al hombre y lo desprende de su carcasa superficial, allegada a Lo Bueno-; sin embargo, es el mismo protagonista quien le acerca la capacidad de poder nombrar el mal. El protagonista demuestra una sensibilidad que parece ajena al tono de la novela. Se convierte en un cuerpo sensible, una máquina sensible, a través de la cual el resto de los personajes pueden exteriorizar lo más profundo que guardan, ya sea por voluntad propia o por el efecto represivo de la misma sociedad blanqueada. El protagonista se vuelve un motor para el desarrollo del resto de los personajes, se transforma en el fulgor de la parte maldita para un grupo particular que a través de él pueden actuar libremente, fuera de las apariencias. Y esto lo hace pues va descubriendo que solo a través del mal puede progresar, opuesto a las formas blanqueadas que le ofrece la cotidianeidad. Expurgar la parte maldita sería una sentencia. El mal es su educación, lo moldeará y mediante él podrá apropiarse de las herramientas que le permitan comportarse con cierta libertad. Esto misma opción es la que ofrece a sus confesos.

Es importante que el personaje sea capaz de nombrar el mal y que sea el motor para que otros se le acerquen. En una sociedad que niega el mal, llegar a nombrarlo representa un paso importante, pues se lo identifica. No se puede tratar con el mal si no es identificado, no puede desarrollarse a través de él si no es nombrado. El personaje no puede llegar a los aprendizajes significativos que alcanzará si no es capaz primeramente de identificar y nombrar el mal, como sucede en estas primeras aproximaciones.

Para su padre se vuelve confesor y cómplice, y lo aproxima a las vías de la sensibilidad. Esta función del protagonista, como confesor y depositario del mal, se repite con otros personajes –su madre, abuela, entre otros más-, pero con quien más profundamente destaca es con su padre, pues la relación de confesión es recíproca. El protagonista se muestra reacio a comunicarse con los demás, pero con el padre puede sacar toda su interioridad a flote y, aspecto importante, llorar:

Esa capacidad extraordinaria que tiene de llorar ante el menor estímulo, dolor físico, frustración, tristeza, la desgracia ajena, incluso el espectáculo fortuito que le presentan en la calle mendigos o personas mutiladas, tiene la impresión de que sólo la pone en práctica, incluso de que la posee, así, lisa y llanamente, cuando su padre está cerca (30).

Es importante destacar el significado que tiene para el protagonista la aparición del llanto en presencia de su padre: “Considera las lágrimas como una especie de moneda, un instrumento de intercambio con el que compra o paga cosas. O tal vez es la forma que Lo Cerca adopta en él cuando está con su padre” (32). Este valor recíproco, este dar para permitirse recibir luego como confesor, es un aspecto clave en el texto.

La relación padre-hijo, en una novela que narra el acercamiento al mal de un sujeto indeterminado que siempre es hijo, se vuelve un factor importante en la construcción de la historia. También es clave en las otras historias de la trilogía. El padre del protagonista de *Historia del dinero*, por ejemplo, maneja sus primeros dineros y se mueve con más habilidad en el mundo que se narra: “Es de hecho a su padre [...] a quien él, sin pensarlo dos veces, decide confiar su dinero” (Pauls, 2013: 101). Hacerse responsable del dinero, entonces, es tomar la responsabilidad de su vida, del sentido de la vida, porque el dinero, como sugiere el texto, no cambia, y todo lo demás sí. Es lo primordial. El texto, en consecuencia, narra esta relación y

durante varios pasajes lo transforma en lo preponderante. *Historia del pelo* se aleja un tanto de este tono, al presentar un par de personajes que tienen una importancia vital para el protagonista, como Celso, su peluquero, y Monti, un compañero del colegio que lo acompaña intermitentemente durante varias décadas. De todas formas la presencia del padre se vuelve crucial en el tramo final del texto, cuando vende la peluca de Aramburu, cuyo valor es enorme para el contexto en que se desarrolla la acción: “La peluca es de hecho la herencia que su padre le deja” (Pauls, 2011: 189).

La representación más patente de este mundo blanqueado está encarnada en el cantautor de protesta, nombrado por el protagonista como Bondad Humana. Este nombre encaja con la apreciación justa del cantautor, pues encarna, finalmente, todo a lo que se opone la novela. Bondad Humana regresa al país luego del exilio, carga con una historia que ofrece a esa altura del texto más detalles del contexto que enmarca la acción. Vuelve como triunfador, dibujando para los demás un personaje que ha vencido el mal aparente, que ha triunfado ante la adversidad manteniendo su pensamiento. Para el protagonista esta postura no logra hacer eco en la realidad que percibe. El juicio, tras una primera impresión, es certero:

Esa noche lo ve, él, que sólo lo conoce por las tapas de sus discos, las fotos de las revistas, las presentaciones en programas de televisión, y se pregunta estupefacto a quién puede habersele pasado por la cabeza que pueda ser peligroso, que valga la pena hostigarlo, hacerle la vida imposible, forzarlo a dejar el país, borrar del mapa sus canciones (44).

El cantautor de protesta, encarnación de Lo Bueno, de la falsedad del mundo, de la sociedad blanqueada, se vuelve clave en un momento particular de la vida del protagonista. Éste entiende lo que representa y lo aborrece:

Todo lo que rodea al cantautor de protesta, no solo 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 (47).

Lo aborrece porque todo lo que ve en él es falso, porque su apariencia de bondad representa todo lo que está podrido en el mundo, a lo que él se opone rescatando la parte maldita en los otros personajes. El cantautor no. El cantautor de protesta “miente hasta cuando afina la guitarra” (53). Pero aun cuando lo aborrece puede rescatar de él una idea que lo ayudará a moverse en el futuro, lo que él llama su primera gran revelación política. El mismo día que conoce a Bondad Humana, junto a su padre, escucha la letra de una de sus canciones. El contenido de ésta se le presenta como un verdadero descubrimiento:

Hay que sacarlo todo afuera / Como la primavera / Nadie quiere que adentro algo se muera. Escucha esos versos y descubre cuál es su causa, la causa por la que milita desde que tiene uso de razón [...]
Entiende todo, es quizás el gran acontecimiento político de su vida: eso que le revela la verdad de la causa por la que siempre ha militado es al mismo tiempo y para siempre lo que le revuelve el estómago (46).

Puede, entonces, extraer de este bien exagerado que representa el cantautor de protesta una enseñanza práctica que lo equilibra, le da sentido a su vida. Mediante el procesamiento de estos versos puede establecer con firmeza su pensamiento y guiar su vida según el rol que asume: depositario del dolor. Desde aquí el protagonista se ve seducido por el dolor, a tal punto que encuentra placer en las prácticas de confesionario que lleva a cabo:

Le gusta ser el único que conoce esos compartimentos secretos. Podrá despotricar y renunciar a su talento de escuchar apenas lo ha ejercido, abrirse, como se dice, de ese papel confidencial que si se descuida pronto se le volverá un destino, pero nadie le quitará el placer que lo estremece cada vez que alguien se da vuelta como un guante tentado por la disponibilidad de su oreja (62).

Foucault destaca la confesión como medida en que se ejerce el poder:

La incardinación del poder en la vida cotidiana había sido organizada en gran medida por el cristianismo en torno de la confesión: obligación de traducir al hilo

del lenguaje el mundo minúsculo de todos los días, las faltas banales, las debilidades incluso imperceptibles e incluso las turbaciones de pensamientos, intenciones y deseos; ritual de confesión en el que aquel que habla es al mismo tiempo aquel del que se habla; oscurecimiento de lo que se dice en su enunciado mismo, pero anulación también de la propia confesión, que debe permanecer en secreto y no dejar detrás de ella otros signos que no sean las trazas del arrepentimiento y las obras de penitencia (Foucault, 1996: 130).

El protagonista ejerce el rol de confesor y a través de estas confesiones obtiene placer, puesto que se ubica en una posición de poder. Se ve seducido y actúa en concordancia. El texto es la confesión de un personaje menor en un entorno al que no puede acceder completamente. La literatura, aquí, se vuelve un espacio para confesar lo más abyecto, las vidas mínimas seducidas por el mal. Estas vidas mínimas, infames según el concepto de Foucault, son capaces de expulsar su interioridad, de volverse notorias. Es su espacio para negar el consenso universal.

El protagonista se puede destacar como confesor, pero es importante establecer una distancia con el concepto que ofrece Foucault, ligado al cristianismo. El texto de Pauls no nos ofrece claves que puedan identificar el rol del protagonista cercano a la religiosidad, pero sí que habla de la confesión en varias ocasiones. Foucault, en su texto *El coraje de la verdad* (2010), ofrece una posibilidad para comprender la función que ejerce el protagonista, a través del desarrollo del concepto de *parrhesía* o hablar franco:

Ese otro, indispensable para el decir verdad de uno mismo, tiene o, mejor, debe tener, para ser efectivamente, para ser eficazmente el socio del decir veraz sobre sí, una calificación determinada. Y esa calificación no es, como en el caso de la cultura cristiana, con el confesor o el director de conciencia, una calificación dada por la institución y vinculada a la posesión y el ejercicio de ciertos poderes espirituales específicos. Tampoco es, como en el caso de la cultura moderna, una calificación institucional que garantice determinado saber psicológico, psiquiátrico, psicoanalítico. La calificación necesaria para ese personaje incierto,

un poco brumoso y fluctuante, es cierta práctica, cierta manera de decir que se llama *parrhesía* (hablar franco) (Foucault, 2010: 24).

El protagonista de *Historia del llanto*, efectivamente, se dice confesor, es el receptor al que acuden sus familiares: “Ya a los cinco, seis años, él es el confidente. [...] él es un oído absoluto” (22). Pero para conformarse como confidente, confesor, debe ser capaz de expresarse de manera honesta, lo que aclara en la parte inicial del texto: “quizás haría mejor en decirlo todo” (19). Hablar todo, decir la verdad, hablar francamente, practicar la parrhesía. Justamente esto se condice con la gran revelación política que le ha entregado el cantautor de protesta, pues, finalmente, hay que sacarlo todo afuera, para que nada se muera. Y él como confesor, el oído, permite que los otros personajes expresen su verdad mediante un hablar franco.

Podemos ofrecer, en este punto, una salida al conflicto que surge al cuestionar el carácter testimonial del texto. No podemos decir que es un texto testimonial, pues no remite la verdad objetiva al incluir recursos autoficcionales. Podemos, por otro lado, sugerir que hay un discurso parresiasta, el que permite al emisor entregar su verdad, una verdad que no es la objetiva, la de la historia oficial, sino una verdad subjetivizada por la interioridad del emisor. Foucault rescata este concepto en el texto mencionado, describiéndolo como la práctica del decirlo todo: “La *parrhesía* es etimológicamente la actividad consistente en decirlo todo: *pan rhema*. *Parrhesiázesthai* es “decir todo”. El *parrhesiastés* es el que dice todo. El parresiasta es el que dice todo” (Foucault, 2010: 28). El protagonista, entonces, a través de su rol de confesor permite que así como él, comprometido con la verdad, los otros, los que acuden a él, expresen su verdad. Dicen la verdad: “sin disimulación, ni reserva, ni cláusula de estilo, ni ornamento retórico que pueda cifrarla o enmascararla. A la sazón, el decirlo todo es: decir la verdad sin ocultar ninguno de sus aspectos, sin esconderla con nada” (Foucault, 2010: 29).

Su abuela, por ejemplo, constituye un ejemplo de lo ya expuesto:

Su abuela, que en público, es decir básicamente en presencia de su marido, no abre la boca más que para decir sí y bueno -y eso sólo cuando su marido le dirige la palabra-, [...] le confiesa una tarde que su marido acaba de descubrir, disimulado en una media, el dinero que ella ha estado ahorrando día tras día durante cuatro años en cantidades ínfimas, desviándolas, de modo que él no lo note, de la modestísima caja chica que él se digna darle para los gastos cotidianos de la casa (25-26).

Esta verdad de la abuela, permitida por la confesión, la situaría en una posición de desventaja y peligro ante su interlocutor, frente a la imagen que el protagonista pueda poseer de ella, como familiar directo, como figura dentro de una familia, pero se permite decirla frente a él, pues acepta el costo de contarle todo, una característica más del hablar franco:

La parrhesía es [...] el coraje de la verdad con quien habla y asume el riesgo de decir, a pesar de todo, toda la verdad que concibe, pero es también el coraje del interlocutor que acepta recibir como cierta la verdad ofensiva que escucha (Foucault, 2010: 32).

De la misma forma su abuelo se confiesa ante él: “le cuenta a boca de jarro que si fuera por él vendería todo, la fábrica que levantó desde cero” (27). Es decir, en la presencia del protagonista, que detesta el mundo blanqueado y apela a la búsqueda del dolor como puerta hacia una felicidad más significativa mediante la extracción de la verdad de los otros, y la difusión de su propia verdad -sólo ante su padre-, los personajes son capaces de expresarse, de sacarlo todo afuera, de volverse parresiasistas por ciertos períodos:

Dice las cosas lo más clara, lo más directamente posible, sin ningún disfraz, sin ningún adorno retórico, de modo que sus palabras pueden admitir de inmediato un valor prescriptivo. El parresiasista no deja nada librado a la interpretación (Foucault, 2010: 35).

Los personajes puedan acceder a este hablar franco porque su interlocutor, el protagonista, lo practica: “lo suyo es la sensibilidad. Escuchar, llorar, a veces, muy de vez en

cuando, también hablar. Hablar, cuando se da, es el estadio superior” (33). Esto es lo que genera la doble función, hablar y permitir hablar, siendo esta última más evidente en él:

Los ayuda en su ceguera, pero en su ceguera acerca de lo que son, acerca de ellos mismos, y por lo tanto no de una estructura ontológica sino de alguna falta, distracción o disipación moral, consecuencia de una desatención, una complacencia o una cobardía (Foucault, 2010: 35)

Sin embargo, este hablar franco siempre se reduce a espacios limitados, y no llega a la práctica. También cabe destacar que no se puede hablar de un acto de parresiastes en todo su esplendor, porque en ningún momento se arriesga la vida al dialogar. Es cierto, existe un rol de confesor por parte del protagonista, y mediante este es capaz de sacar parte de la franqueza que ha dejado de lado el resto de los personajes por el miedo que señala Foucault a decir el mal, pero no se llega a la acción o transgresión total entre interlocutores, motiva a la manifestación de su parte maldita solo hasta ciertos puntos, pues se niega el frenesí sádico y la violencia de la parte maldita en un nivel físico.

Es importante en este punto valorar el rol que adopta el protagonista en relación a los conceptos que tomamos de Baudrillard, que nos habla del mal como una fuerza que libera las costumbres, que conduce a la transgresión. Es justamente esto lo que hace el protagonista. Permite que los otros personajes, mediante su accionar, actúen más allá de lo que convencionalmente se espera, pero es importante que esta transgresión se limite solo a un plano verbal, pues nunca se llega a acciones físicas. Ninguno de los personajes con quienes ejerce de confesor llegan a la violencia física, por ejemplo. Transgreden, van más allá de las costumbres, pero a través de las palabras y en ocasiones específicas que no logran perpetuarse a través del tiempo. La palabra, lo que se dice, el mundo de la literatura, finalmente, es quien remite la parte maldita.

Existen partes del texto donde sí se puede evidenciar la transgresión a un nivel físico. La violencia. Pero solo accedemos a ella mediante el testimonio de otros personajes o a través de lo que el protagonista capta de su interacción con el arte. Uno estos episodios ocurre cuando se encuentra con el oligarca torturado, ya siendo mayor, en una fiesta que ofrece una de sus amigas. Allí este dialoga con varios de los asistentes dejando claro el punto en que se encuentra su vida. Se ha reencontrado con el amor y vive una etapa feliz que no puede disimular; y ante esto el oligarca torturado reacciona diciéndole al oído: “Eso porque vos nunca estuviste atado a un elástico de metal mientras dos tipos te picaneaban los huevos” (56). Hay aquí violencia física ejercida por un ente desconocido. Desconocido porque no se habla de él de una manera específica en este episodio, pero que recorre todo el texto y al que podemos identificar tan solo acercarnos a él. El mal, según Baudrillard, puede conducir a la transgresión y al crimen, y quienes se hacen cargo de esto en *Historia del llanto* son las fuerzas que están en conflicto en un nivel más allá de la vida del protagonista.

Otro de los acercamientos importantes que ofrece el texto hacia la violencia, que siempre es distante, que siempre se nos presenta por medio de alguien o algo más, nunca directamente, es cuando el protagonista se enfrenta a la imagen de la mujer baleada en su lectura de “La causa peronista”: “no solo desnuda sino baleada, sucia de tierra, como si, ya muerta, la hubieran arrastrado boca abajo por el terraplén del destacamento militar donde cayó” (121). A través de este episodio se nos plantea directamente que la violencia física está asociada a las fuerzas militares, a la lucha política que se está llevando a cabo. Igualmente cuando, por medio de una transmisión televisiva observa el golpe militar chileno, y todas las implicaciones que de este episodio proliferan.

El protagonista está ansioso de librar al mundo de la preponderancia del bien, está ansioso porque la libertad que otorga el mal le da equilibrio al mundo. Lo demuestra a través de los puntos señalados anteriormente, manifestando un juicio particular que ha desarrollado por efecto de los acontecimientos que ha vivido.

Para complementar el concepto de acontecimiento que desarrollamos a través del pensamiento de Baudrillard, podemos citar el texto *Lo posible y el acontecimiento* (2008) de Claude Romano, quien nos sugiere:

El acontecimiento no se reduce de ninguna forma a su actualización como hecho; desborda todo hecho y toda actualización por la carga de posibles que mantiene en reserva y en virtud de la cual lo que toca son los cimientos mismos del mundo para el existente. No realiza solamente un posible previo, pre-esbozado en el horizonte de nuestro mundo circundante; alcanza lo posible en su raíz y, por consiguiente, trastorna el mundo entero de aquel a quien sobreviene: no es tal o cual posible, es la cara de lo posible, la cara del mundo que aparece para él cambiada (Romano, 2008: 42-43).

Esta acción del acontecimiento es una expresión del mal, la irrupción del mal. El acontecimiento altera el orden del mundo, es una forma clara del mal. Es la fuerza que irrumpe contra el consenso universal, lo cambia. Se nos evidencia la presencia de acontecimientos en el texto en tres ocasiones, una referida a su vida amorosa -el romance que mantiene con una joven chilena- y dos a su vida política. Estas últimas dos son las más importantes.

El primer gran acontecimiento político de su vida se origina cuando asiste junto a su padre al recital que ofrece el cantautor de protesta. El juicio del protagonista hacia este personaje ya ha sido descrito y las consecuencias también, por lo que la importancia de este acontecimiento como formador del carácter es más que claro. La visión del protagonista hacia el mundo cambia completamente una vez que esto ocurre y es capaz de observar con más

detención la putrefacción de la sociedad blanqueada. El mal irrumpe, se hace presente en forma de acontecimiento, y permite al protagonista sentir la necesidad del mal como fuente de equilibrio, porque la única forma correcta de comprender el mundo y comprometerse con la verdad es a través del mal. Blanqueado un mundo evidentemente enfermo, el mal es la única solución para esta condición, la salvación para esta condición. El protagonista va aprendiendo estas lecciones, progresivamente. Se va educando a través del mal.

El segundo gran acontecimiento político es el que ocurre a raíz del golpe militar chileno, cuando él junto a un compañero ve los cazabombarderos Hawker Hunter sobrevolar y bombardear La Moneda. Producto de esta situación el protagonista descubre que es incapaz de llorar, al contrario de quienes lo rodean que se han visto tocados por lo ocurrido y lo manifiestan de esa forma; sin embargo, él es capaz de hacer que los otros lloren: “Es el segundo gran acontecimiento político de su vida. Ahora él no es el que llora: es el que hace llorar” (97). Adquiere la cualidad que lo vuelve tan característico, de la que hemos profundizado a lo largo de este texto, mediante este acontecimiento. Es capaz de motivar y captar el dolor de los otros. Logra hacer llorar a su novia, a un compañero de escuela, a una mujer durante las vacaciones y a varios personajes más, logrando notar que hacerse uno con el dolor es volverse indestructible.

Podemos ver que en *Historia del dinero* también ocurren acontecimientos y la relación del protagonista con ellos es particular, puesto que el acontecimiento que se desea está siempre condicionado por el dinero. El protagonista, por ejemplo, al firmar una póliza de seguro cae en cuenta que podría ser millonario de suceder un accidente, y que los montos en dinero parecen ser mucho más trascendentes que la caída de un avión: “Es cierto: hace falta que algo terrible suceda para que se cumpla. Pero, al mismo tiempo, ¿no son una catástrofe aérea o un despiste en

un camino de cornisa vías de acceso a la riqueza más sencillas y accesibles?” (Pauls, 2013: 77).

De igual forma su madre, quien anhela constantemente que un día llueva dinero, y que como esto ocurran otros acontecimientos que cambien el entorno en el que se desenvuelve:

No era exactamente eso lo que tenía en mente cuando pensaba en plata que llueve [...] Pensaba en algo más imprevisto y más drástico, el tipo de diluvio que se desencadena sin aviso y, para bien o para mal, lo cambia todo [...] Pensaba en un acontecimiento, eso que en los viejos folletines irrumpe siempre de manera intempestiva (Pauls, 2013: 163).

Esta caracterización que se hace en el texto mencionado es una buena ejemplificación de lo que entiende Pauls sobre acontecimiento al producir literatura, y encuentra un simil en la caracterización de Romano: “un acontecimiento no modifica solamente ciertas posibilidades en el interior de un horizonte mundano que permanecería, como tal, incambiado; al trastornar ciertos posibles, reconfigura, en realidad, lo posible en su totalidad (Romano, 2008: 43).

En *Historia del pelo*, por su parte, el acontecimiento es inminente y se puede distinguir en varios momentos de la narración, pero la actitud del protagonista hacia él es diferente. Podemos decir que no existe el mismo deseo de acontecimiento que manifiestan los protagonistas de las otras dos historias, que incluso hay una negación de este, aun cuando se termina aceptando el carácter de inevitable que posee:

Si no se queda, si abandona el salón, desanda el largo camino [...] no es porque resista o se subleve contra el mal que lo acecha, mezcla mortífera de inercia, abatimiento y pereza, sino, más bien al revés, porque entiende que el mal que lo acecha, demasiado poderoso para dejarse circunscribir a un lugar determinado [...] está y estarpa y lo sorprenderá siempre en cualquier lugar, en todas partes, dondequiera que vaya (Pauls, 2010: 129).

Es importante esta caracterización que hace del mal el protagonista de *Historia del pelo*, pues se condice con el carácter primigenio e imprevisible que tiene el acontecimiento según Baudrillard, puesto que el acontecimiento, como nos sugiere Romano (2008), es instaurador de

mundo.

Así como el personaje motiva y capta el dolor de los otros, se ve incapaz de expresar físicamente su propio pesar. No puede llorar, salvo en presencia de su padre. Por más dolor que pueda sentir o llantos que le toque presenciar, se le hace imposible botar una sola lágrima, y esto lo derrumba una vez que ha crecido: “Envidia el llanto, desde luego, lo incontenible del llanto y todo el circo a su alrededor” (85). El personaje es una máquina sensible, pero una máquina sensible estropeada, pues puede llevar a los otros al llanto, pero es incapaz de hacerlo consigo mismo.

El momento en que más patente se vuelve esta situación es el que narra el golpe militar chileno: la forma en que dos niños argentinos se hacen partícipes de él mediante el espectáculo televisivo montado en torno a este suceso. A partir de este punto el protagonista asume una actitud diferente. Ya no es el niño confesor de la primera mitad del texto, ya no es quien busca liberar la parte maldita del resto de los personajes. Ahora busca una vía, una forma del mal, en que él pueda adoptarlo y desarrollarse. El protagonista ha presenciado a través de una pantalla la violencia, el frenesí sádico de la parte maldita, se ha acercado a una realidad en estado bruto y eso ha constituido una revelación para sí, pues es este un evento que destaca en oposición a los hitos pedestres de la sociedad blanqueada en que se ha desarrollado, donde se niega el mal.

Es importante destacar esta parte de la narración. En la novela se juega con el tiempo, el protagonista tiene una edad muchas veces indeterminada y constantemente pasa de un momento a otro de su infancia, adolescencia y adultez. La primera alusión a una fecha específica en el tiempo cae al narrar el episodio del golpe militar: “El 11 de septiembre de 1973, de visita en la

casa de un amigo dos años mayor” (82). Se destaca entonces un hecho por sobre los otros, el autor se compromete con una fecha específica y con todo lo que rodea a esa fecha, por lo que se configura el personaje principal a través de este hecho, otorgándole una identidad ligada a los movimientos políticos en pugna:

Lo ve llorar [ante la transmisión del golpe], y antes de que entienda con todas las letras por qué llora, antes de conectar todo lo que sabe de las convicciones políticas de su amigo, muy parecidas a las suyas [...] antes de conectar todo lo que sabe sobre su amigo con las imágenes que ve, que evidencian hasta qué punto sus convicciones políticas acaban de sufrir una herida de muerte, siente una ola de envidia que le corta literalmente el aliento. Él también quisiera llorar. Daría todo lo que tiene por llorar, pero no puede (83-84).

La relación que se establece con la representación de las fuerzas militares es decisiva. El protagonista los ve como personajes ajenos a este mundo. Los compara con alienígenas de la serie *Los invasores*, por su apariencia y comportamiento, disímiles al del resto de la población. Los cataloga como cobardes –nunca andan solos- y propensos a ser objeto de burla, parodiados: “Para él los militares son el símbolo de los extraterrestres” (73-74).

El protagonista caracteriza esta relación en vista de los episodios que vive su madre y él mismo, a muy temprana edad, con el militar que vive junto a su departamento. En él ve representada la sociedad blanqueada, específicamente en su uniforme, el que está siempre pulcro, lo que a ojos suyos es un signo de falsedad: “Otra vez [...] el estupor en que lo sumen esas telas lisas, homogéneas, limpias de la más mínima irregularidad” (76). Es un signo de falsedad, insistimos, pues para él vestir una prenda evidentemente libre de mácula es causante del ocultamiento de algo secreto. De una doble vida: “En todo uniformado no ve una persona sino dos, al menos dos y que se oponen, una que promete seguridad y otra que roba y viola a punta de pistola” (65). Este juicio que deja caer, más los ires y venires de su madre, quien

alguna vez deja al militar vecino a cargo del protagonista, le genera una visión compleja: “Una aversión a las sotanas irremediable, derivada sin duda de la que le inspiran en general los uniformes” (65).

Para él, finalmente, la sociedad está militarizada. La sociedad entera le es ajena, extraterrestre:

Están uniformadas [las personas del barrio]. Natural: son militares, como son militares el barrio, el ingeniero que diseñó los edificios, la mayoría de los nombres de las calles, el hospital encaramado en la cima de una barranca [...] como son militares los jeeps, los camiones, incluso los autos particulares (67).

Es capaz, a pesar de esto, de generar un lazo con el militar vecino. En un episodio él, de tanto compartir con su vecino, se da cuenta de que el uniforme que lleva no es del todo pulcro: “El forro de la chaqueta, descosido, deja escapar una lengua lánguida por debajo del ruedo. Cambia todo, evidentemente” (77). Esto no significa que el protagonista cambie su percepción, sino que ve remecidas varias ideas y se cuestiona sus alcances.

Su incapacidad de llorar se ve condicionada por la causa marxista. Se aproxima a ella a través de la literatura, mediante la lectura de folletos y libros que abordan la filosofía de izquierda; el personaje adopta en parte el dolor que comparte un grupo de la sociedad en los oscuros tiempos que se viven. El protagonista lee. El valor de la literatura, comentado en la revisión del texto de Bataille, cobra importancia no solo en la forma del texto sino también en la acción desarrollada. El protagonista desea leer, le causa placer. Es la literatura la vía que ha encontrado, una vez que ha relegado su rol de confesor, para el mal.

El protagonista se ha acercado a la violencia, al dolor y a las historias ligadas a la época vivida a través de diferentes medios, como la música, la televisión y la literatura. Finalmente es

la literatura la única que puede causar una reacción en él, es la única que realmente narra el mal, es el fulgor de la parte maldita.

Lo Cerca, el dolor, lo adopta, en esta ocasión, de la literatura: “Ya no es estar cerca, no, lo que pone al límite sus fuerzas. Es la inminencia de leer” (119). A través de la lectura obtiene el mismo dolor y placer que conseguía, en un principio, cuando el resto de los personajes se confesaban ante él:

Eso quisiera él, eso más que cualquier otra cosa en el mundo: que leer fuera lo único que ocupara todo el espacio del presente, que todas las cosas que suceden en el planeta en un mismo punto del tiempo fueran de algún modo tragadas al unísono por la acción de leer (121).

Es posible decir que lo atrae la literatura porque ella es la que nombra el mal. Y porque, identificado con la ideología izquierdista, no tiene otra forma más directa de encarar este pensamiento que a través de los textos. Michel Houellebecq a través de Francois, protagonista de su texto *Sumisión* (2015), destaca el lazo que se genera entre lector y autor, la justificación de la lectura de ciertos textos como forma de diálogo, más directo y honesto, con el autor. Al mismo tiempo revela la valentía del autor al entregar su producción al lector, que no es más que una forma de parrhesía, un hablar justo por parte del autor, quien se atreve a mostrarlo todo:

Pero solo la literatura puede proporcionar esa sensación de contacto con otra mente humana, con la integralidad de esa mente, con sus debilidades y sus grandezas, sus limitaciones, sus miserias, sus obsesiones, sus creencias: con todo cuanto lo emociona, interesa, excita o repugna. Sólo la literatura permite entrar en contacto con el espíritu de un muerto, de manera más directa, más directa, más completa y más profunda que lo haría la conversación con un amigo (Houellebecq, 2015: 13).

Ya desde las primeras páginas del texto, desde la infancia del protagonista, se deja ver el gusto que desarrolla por la lectura y por los medios en que esta se distribuye. De pequeño es un ferviente lector de historietas: “prácticamente se adhiere a las páginas de las revistas a los ojos,

aunque menos para leer, todavía no lee, que para dejarse obnubilar por colores y formas” (9). El acercamiento al objeto, más allá de la capacidad de leer, denota un prematuro gusto por la literatura y la pista que lo llevará a encontrar una vía que solucione el dilema en que se encuentra.

Por su parte, también los protagonistas de *Historia del dinero* e *Historia del pelo* se muestran cercanos a la literatura. En *Historia del pelo*, por ejemplo, en las postrimerías del texto el protagonista recuerda eventos de su infancia que marcan sensaciones específicas. Es en esta evocación que se nos deja en claro que, así como el anterior, este también fue asiduo a las historietas: “lo único que ha merecido es una curiosidad teñida de paternalismo, la misma que despiertan Patoruzú, Afanancio, el doctor Neurus o cualquiera de los personajes de historietas locales que acompañan su efímera infancia argentina” (Pauls, 2010:114). En tanto, en *Historia del dinero*, el protagonista también cae en estas lecturas:

Hay algo que lo inmuniza contra esa clase de ira, algo que ni él mismo sabe que tenía y que, como todas las armas fortuitas -lo aprende muy temprano gracias a las historietas de superhéroes, leyendo los capítulos donde se cuenta cómo el superhéroe descubre que tiene los poderes que tiene- (Pauls, 2013: 133).

Es importante destacar el valor que se le da a la lectura en cada texto. En *Historia del llanto* es primordial, pero en los otros dos textos pasa casi como una anécdota que complementa la información que se nos entrega sobre la personalidad del protagonista. Explicamos esto por el foco de cada texto, un aspecto al que ya hemos dedicado un espacio y que se ejemplifica en el título que lleva cada novela. Para iluminar lo anterior es necesario citar un pasaje en que el protagonista de *Historia del dinero* se relaciona de una manera particular con el texto escrito, específicamente a través de los billetes:

Él lee todo. Basta que algo se presente escrito para despertar su interés, no

importa si es el prospecto de un remedio, un volante callejero, una encendida promesa de sodomía garabateada en la pared de un baño o las cadenas de auspicios ominosos -fortuna y prosperidad para quien las perpetúe, ruina, dolor, naufragios para quien las interrumpa- con que empiezan a venir escritos los billetes de cinco mil pesos ley (Pauls, 2013: 73).

Los protagonistas leen, se relacionan con textos, disfrutan de la lectura, siempre a través de diferentes formas según el texto lo solicite.

La lectura es un diálogo con el parresiasta y por eso la disfruta. Es, para él, el banquete de leer, que lo lleva a esperar con ansias el momento en que aparecerá en el kiosco el nuevo número de *La causa peronista*. La lectura, justamente, de uno de estos textos es la que le permite llorar: “¿Llueve? No: llora. Lloro en la ciudad como llueve en su corazón” (123). Lloro, como lo hizo con su padre, pero ahora movido por la literatura. Sin embargo, este acercamiento al dolor nunca lo hace sentir completo:

La recuperación de su capacidad del llanto y de la solidaridad con los demás se debe, sobre todo, a un nuevo modo de relacionarse con el exterior, un modo aparentemente desviado por el que el protagonista ha suplantado la presencia absoluta del “estar cerca” que marcaba su existencia anterior: el de la lectura, que interpone una instancia filtradora entre uno mismo y el mundo exterior, al tiempo que dota de sentido a este último (Logie, 2013: 174)

La búsqueda de medios para asir el mal, la literatura en este caso, poseedora de la inteligencia del mal, lo aleja de lo necesario para relacionarse directamente con su exterior, lo limita y transforma en la máquina emocional estropeada que hemos descrito: “Este exceso de mediaciones lo aleja cada vez más de la experiencia y lo transforma en un sujeto sin capacidad para comunicarse” (Cabrera, 2009: 313). El protagonista es conciente de esto y padece. El hecho de saberse ajeno al mundo, a la sociedad desequilibrada, lo ubica en una posición menor que no logra condecirse con el compromiso ideológico que manifiesta en la última parte del texto. Se ha educado en el mal, ha crecido, pero en una sociedad politizada el protagonista, a pesar de

presentar un pensamiento de izquierda, no se involucra del todo, pues su configuración personal, prácticamente incapaz del manifestar dolor a menos que sea a través del contacto con la literatura -que posee la inteligencia del mal-, lo aleja de la posición que comparten sus compañeros. Es simple: No ha sabido lo que había que saber. No ha sido contemporáneo.



CONCLUSIONES

La relación entre literatura y mal es profunda y fundamental; numerosos textos son capaces de identificarlo y narrarlo. Bataille lo anticipaba y Baudrillard actualiza el concepto. Las diferentes perspectivas en que este se teoriza permiten analizar textos procedentes de diferentes contextos de producción. La literatura latinoamericana es prolífica en textos que narran el mal, e *Historia del llanto* ingresa en el conjunto específico de novelas que cumplen con estas características.

En *Historia del llanto* el mal se presenta en diferentes formas. El protagonista es motor y recipiente del mal, busca liberar la parte maldita de los personajes que lo rodean, de sus familiares más próximos, mediante la confesión. Él, conciente del blanqueamiento forzado que ha sido llevada la sociedad, encarnado en el cantautor de protesta, a quien aborrece, ejerce el rol de confesor y en esta confesión permite que exista una transgresión desde los otros, un acercamiento a la parte maldita, aun cuando este se reduzca solo a palabras. La violencia, por su parte, se ve reducida por la distancia entre quien protagoniza el texto y quienes la ejercen, es decir, las fuerzas que permanecen en pugna dada la situación política. Esta violencia, el frenesí sádico de la parte maldita, como forma del mal, está presente en la vida del protagonista; él no puede acceder directamente a ella, pero aprende a pesar de la distancia.

El mal, de igual manera, se encuentra en forma de acontecimiento y el deseo hacia este, del que son presos personajes tanto de *Historia del llanto* como de las otras historias que

conforman la trilogía de Pauls. Para el protagonista de la primera historia son evidentes tres grandes acontecimientos, siendo dos de ellos políticos y decisivos: conocer a Bondad humana y asistir a la transmisión del golpe de Estado chileno. Los acontecimientos alteran el orden del mundo y provocan cambios en la apreciación de su entorno, de su forma de pensar. Marcan episodios en que el personaje principal adopta nuevas conductas para relacionarse con el mal. Es así como llega a leer, se acerca a la literatura, que posee la inteligencia del mal.

Así identificamos, entonces, las formas que adopta el mal en el texto, pero también nos acercamos superficialmente a cómo se desarrolla en *Historia del pelo* e *Historia del dinero*. No obstante el análisis de estos dos textos otorga más posibilidades que conclusiones, no siendo el objeto principal de nuestra investigación establecer un sentido totalizador. Nos enfocamos en identificar el mal y destacar cómo configura a los personajes del texto, quienes están sumidos en la dinámica de una sociedad blanqueada y encuentran como vía de escape al protagonista. Eso en relación a su familia. Bondad humana, por una parte, es la representación de esta misma sociedad. El oligarca torturado, la novia chilena, la mujer de La causa peronista, por otra, son ejemplos de la violencia. Entonces podemos decir que todos los personajes del texto son tocados por el mal de una u otra manera.

El protagonista, eje de la narración, recorre parte de la historia de quienes lo rodean y, tomando propiedad de partes de ellas, construye su vida interior. La narración de Pauls profundiza en esta interioridad del personaje principal, pero también dirige su atención a la situación política, de una manera particular. La postura del autor en relación al pasado político argentino es distante, y así también la del protagonista, con quien comparte un lazo etéreo. No encontramos en este texto una narración autoficcional; no, por lo menos, en una forma estricta.

Alan Pauls utiliza el recurso del testimonio, pero subvirtiendo uno de sus principios fundamentales, la expresión de la verdad. Un testimonio, para ser tal, debe decir la verdad, y el autor no se compromete con este principio. La mezcla, entonces, de estas dos formas, genera un híbrido, un texto del que no se puede afirmar tajantemente que sea autoficcional o testimonial. Sugerimos una solución a este punto, considerando el texto como la expresión del parresiasta, donde quien emite el mensaje no se remite a una verdad oficial, objetiva, sino a una subjetivizada por su interioridad. El análisis de los tres textos, en conjunto, es más complejo, pues nos encontramos con tres protagonistas que, aun cuando comparten ciertas similitudes, son diferentes. Hay más posibilidades de denominar a las otras dos historias como textos autofccionales de manera más concreta, lo que abre una posibilidad para futuras investigaciones.

Trabajar con *Historia del dinero* o con *Historia del pelo*, textos más recientes que *Historia del llanto*, es una propuesta que queda abierta, tanto para descubrir más profundamente las formas que adopta el mal como la posibilidad de encontrar un discurso parresiasta, temas zanjados en relación al texto primordial de esta investigación. Es interesante la relación que establecimos, brevemente, con la propuesta de Joan-Carles Mélich (1998), al identificar ciertos rasgos de lo que él llama novela de deformación en el texto. Sería provechoso ahondar en esto, pero estableciendo diferencias claras. Una parte de la crítica asegura que *Historia del llanto* es una novela de formación donde el protagonista no aprende nada, idea cercana a la conceptualización de Mélich, pero en nuestra propuesta este personaje sí aprende, y mucho, a través de su relación con el mal. El mal construye la subjetividad del protagonista.

El aporte fundamental de esta investigación, más allá de las posibilidades que otorga a

futuros trabajos, es la descripción de la presencia del mal en el texto de Alan Pauls, un tema que, aun con una fuente respetable de artículos en torno a la novela, no se había desarrollado más que aisladamente, casi como un detalle, que generan la necesidad, el deseo, de tratar este tema ampliamente. Detalles que son visibles, notorios, porque el mundo del detalle es el mundo de la literatura.



BIBLIOGRAFÍA

-Bataille, George. 2000. *La literatura y el mal*. Elaleph.

Disponible en dirección electrónica:

<http://es.scribd.com/doc/132718666/Bataille-Georges-La-Literatura-Y-El-Mal-PDF>

-Baudrillard, Jean. 2001. *La transparencia del Mal*. Barcelona: Anagrama.

-_____ .2008. *El pacto de lucidez o la inteligencia del Mal*. Buenos Aires: Amorrortú.

-_____ .1993. *De la seducción*. Barcelona: Planeta- Agostini.

-_____ .2011. *La violencia del mundo*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

-Bolaño, Roberto. 2006. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.

-Boldy, Stevens. 2010. “De lo real incomprensible a la ficción en dos novelas de Alan Pauls e Iván Thays”. *Inti: Revista de Literatura Hispánica*. N° 71: 329-334.

-Cabrera, Luis Martín. 2009. “Después del final de la historia: la memoria de la militancia revolucionaria en la novelística argentina contemporánea”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. N° 69: 305-325.

-Casas, Ana.2012. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: ARCO/LIBROS.

-Castro, María Virginia. 2009. “¿Posmodernos? ¿Apolíticos? “Grupo Shangai”: nuevas narrativas sobre la última dictadura militar”.

Disponible en dirección electrónica:

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/17417/Documento_completo.pdf?sequence=1

- Deleuze Gilles, Guattari Félix. 1990. *Kafka: por una literatura menor*. México: Era.
- Donato, Elena. 2008. “Infiltrados: vida cotidiana y clandestinidad en Historia del llanto”. *Fragmentos*. Nº 45: 135-148.
- Foucault, Michel. 1996. *La vida de los hombres infames*. La Plata: Editorial Altamira.
- _____ 2010. *El coraje de la verdad*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Hartwig, Susanne. 2014. *Culto del mal, cultura del mal. Realidad, virtualidad, repetición*. Madrid: Ediciones Iberoamericana.
- Houellebecq, Michel. 2015. *Sumisión*. Barcelona: Anagrama.
- Kristeva, Julia. 1988. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Mèlich, Joan-Carles. 1988. “La disolución del sujeto en las novelas de deformación”. *Ars Brevis*. Núm. 4: 171-183.
- Orecchia, Teresa. 2013. “Apuntes sobre el territorio y la creación: vidas de Alan Pauls”. *Cuadernos LÍRICO*. Nº 9: 1-15.
- Pauls, Alan. 2008. *Historia del llanto*. 2008. Barcelona: Anagrama.
- _____ 2010. *Historia del pelo*. Barcelona: Anagrama.
- _____ 2013. *Historia del dinero*. Barcelona: Anagrama.
- _____ 2010. “Entrevista con Alan Pauls” [entrevista] *Diario El País*.
 Disponible en dirección electrónica:
http://cultura.elpais.com/cultura/2010/03/25/actualidad/1269529200_1269535643.html
- Quintero, Julio. 2007. “Reseña de Alan Pauls. La historia del llanto”. *Hispanamérica XXXVI*. 108: 122-123.
- Romano, Claude. 2008. *Lo posible y el acontecimiento*. Santiago: Ediciones Universidad

Alberto Hurtado.

-Sarlo, Beatriz. 2005. *Pasado: Testimonio y Memoria. Una discusión. Una discusión.* Buenos Aires: Siglo XXI.

-Vivanco, Lucero de. 2013. *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú.* Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

