

## ¿Cómo narrar lo inenarrable? Acerca de *Historia del llanto* de Alan Pauls Estefanía Di Meglio<sup>1</sup>

*Historia del llanto* muestra la mirada ingenua y extrañada de un niño sobre una época signada por la inestabilidad política e institucional y el terrorismo de estado. Un narrador en tercera persona que por momentos sabe más que los personajes y por momentos deja ver su limitación en el conocimiento de la historia que relata, acerca la experiencia de este sujeto que si bien vivió la época que da marco a la novela, pareciera estar ajeno a ella y observarla desde una óptica excéntrica. Esto es en parte lo que permitirá una mirada extraña al tiempo que una perspectiva oblicua desde la cual observar la realidad.

Se trata de una historia inenarrable al menos en una doble dirección. En una primera instancia, en el sentido de que todo discurso es mediación, esto es, una construcción de los hechos y no los sucesos mismos.<sup>2</sup> Desde Foucault, y más aún, desde los postulados de las vanguardias históricas, entendemos que no existe un vínculo directo entre las palabras y las cosas: no hay una relación transparente entre el lenguaje y lo que éste designa. Un hiato imposible de zanjar existe entre ambos elementos, una disociación entre el discurso y lo representado. Así, en el terreno de la filosofía del lenguaje, Michel Foucault plantea por la década de los '60 que lo visto no reside jamás en lo que se dice, que las palabras no se asemejan a las cosas que nombran, que el lenguaje porta en sí mismo el principio de proliferación y que todo discurso lleva consigo silencios (Foucault, 1985: 27, 54, 58, 313). A pesar de todo ello el autor sostiene de manera contundente la posibilidad de que el conocimiento tenga lugar por medio del lenguaje, en tanto que, si bien con mediaciones, estos dos se entrecruzan inexorablemente (Foucault, 1985: 104). Ya en los tempranos '20 el arte ameritaba el epíteto de pionera respecto del tema. Las vanguardias históricas no dejaron de subrayar el cisma que existe entre las palabras y lo que ellas designan. En segundo lugar, la narración se ve asediada por tratarse de historias signadas por el trauma. En este caso, a la imposibilidad de representación y al carácter fragmentario de la memoria viene a sumarse la renuencia de representarlas por su lógica traumática. No pocos autores cuyo objeto se recorta de la narración de tal tipo de experiencias coinciden en que “lo traumático es por definición irrepresentable” (Balardini, Oberlin, Sobredo, 2010: 178). Adorno aparece como uno de los primeros en teorizar esta cuestión. Así por ejemplo, el genocidio nazi puso en entredicho las estrategias de la representación (Coira, 2011: 73). El horror de los campos de concentración insta la premisa que consta en “la imposibilidad de testimoniar” (Agamben, 2010: 34). Tales afirmaciones fueron cuestionadas y matizadas

---

<sup>1</sup> Estudiante avanzada de la Universidad Nacional de Mar del Plata en las carreras de Licenciatura y Profesorado en Letras; becaria por la misma universidad; integrante del grupo de investigación “Estudios de Teoría literaria”, dirigido por la Dra. María del Carmen Coira y co-dirigido por la Dra. Rosalía Baltar, radicado en el Departamento de Letras de la UNMdP. Actualmente lleva a cabo un proyecto de investigación denominado “La reescritura/relectura de la dictadura militar desde los márgenes del discurso del poder (1990-2010)”, cuyo corpus textual contiene la novela objeto del presente trabajo.

<sup>2</sup> En esta conciencia de la historia como constructo, White distingue los acontecimientos de los hechos y la labor del historiador que media entre ellos: “Los historiadores transforman la información sobre ‘acontecimientos’ (*events*) en ‘hechos’ (*facts*) que sirven como materia para sus argumentos. Los acontecimientos ocurren o se dan; los hechos son constituidos por la subsunción de los acontecimientos bajo una descripción, es decir, por actos de predicación” (White, 18).

en tanto que con la negación de la posibilidad de testimoniar se otorgaba la victoria a los perpetradores, quienes negaban sistemáticamente los hechos ocurridos (Crenzel, 2010: 12). Frente a esto se plantea una lectura no extrema de la imposibilidad del testimonio, con lo cual los márgenes entre posibilidad e imposibilidad no son absolutos. “La aporía de Auschwitz es, en rigor, la misma aporía del conocimiento histórico: la no coincidencia entre hechos y verdad, entre comprobación y comprensión” (Agamben, 2010: 9).<sup>3</sup>

Ya desde los paratextos de la novela va construyéndose la noción particular que se tiene de la historia, a saber, una cuya definición está en parte condicionada por el lugar desde el que se inicia la escritura. Es decir que la literatura implanta una concepción particular del saber histórico. Ya no radica éste en un saber estanco y que se pretende único. En cambio, se insiste en la idea de una historia que debe estar en constante revisión y, por lo mismo, exige ser relatada una y otra vez, respondiendo asimismo al imperativo de memoria. Se trata de leer en las pequeñas historias de vida, para reconstruir a partir de ellas el contexto más amplio de la macrohistoria.<sup>4</sup> Lo público y lo privado se intersecan desde el mismo nombre de la novela, el cual se construye sobre una fórmula utilizada para los grandes acontecimientos o procesos. Pero en lugar de ser éste el caso, la historia a la que se refiere consiste en algo tan personal como inasible para su narración: el llanto. La revisión de cierto momento histórico comienza con la deconstrucción de la fórmula sobre la que se cimenta el título, en el que la historia se deja intuir vinculada a los sentimientos. La diferenciación de toda historia oficial y del discurso historiográfico, tradicionalmente caracterizado por evitar la filtración del mundo de los sentimientos y de la subjetividad, comienza a figurarse desde lo que rodea al texto. Mas lejos de quedar reducido a lo personal, la experiencia privada se presenta como proyección de la época que es a un tiempo marco del enunciado y tema de la enunciación. Desde lo particular y lo mínimo se lee una realidad que abarca a una sociedad entera. En esta dirección, el llanto puede concebirse como metonimia de los hechos funestos que, en el peor de los sentidos, marcaron a la Argentina de una forma imborrable, a pesar de que una y otra vez hayan querido borrarse por la imposición del olvido. El procedimiento metonímico constituye, en efecto, uno de los recursos que permiten dimensionar estas novelas que hurgan y cuestionan los silencios y decires de la historia, en tanto que las historias individuales y los casos particulares que en ellas se reconstruyen son la pequeña parte a través de la cual se hace presente el todo formado por la gran historia.

“Un testimonio” funciona como subtítulo de la novela. Éste no aparece ni en la tapa de la novela ni en su primera página, sino en la que contiene los datos de la edición. Ya

---

\*En este orden de cosas, Roland Barthes reflexiona que el discurso histórico es esencialmente “elaboración ideológica, o para ser más precisos, *imaginario*. El historiador no puede obviar ni deformar deliberadamente los resultados de su investigación, pero opera en un espacio donde interactúan su específico saber y las ideologías, las exigencias de la escritura y sus propias creencias” (Fibla, 1996: 22). (Cursivas en el original). Sin ir más lejos, y como lo sentencia Mijail Bajtin, el lenguaje es portador de ideología. En la línea ya marcada de la filosofía del lenguaje, “el discurso histórico no concuerda con la realidad. Lo único que hace es significarla” (Fibla, 1996: 21). “El conocimiento de la historia es siempre fragmentario, incompleto y parcial” (White, 2010: 135).

<sup>4</sup>Surge una nueva historia, la de la vida cotidiana, o “microhistoria”, al tiempo que es posible una multiplicidad de historias (Iggers, 1998: 84): “Importa tanto lo colectivo social como lo íntimo personal” (Ainsa, 1996: 15). Respecto de ciertas representaciones del Holocausto cuyo principio de construcción se basa en el relato de las pequeñas historias de vida que se esconden detrás de la historia general, Andreas Huyssen rescata como efecto significativo el que estas microhistorias evitan “las abstracciones numéricas” e insisten en “la historia de vida concreta” (Huyssen, 2001: 131).

desde el nivel paratextual se reconstruye una historia de manera fragmentaria, en la que cierto paratexto aparece en una fuente de información pero no en otras. Desde el punto de vista gramatical, la opción por el artículo indefinido en detrimento del recurso del artículo definido entraña la concepción de la historia que construye –y a la vez sobre la que se funda– el texto. El subtítulo entonces reafirma la idea de que lo narrado en la novela es tan sólo una parte y no la historia completa, no una que se pretende abarcadora. En esta dirección se restringe el alcance del título. Si en un principio aparecía connotada la idea de un compendio totalizador a la manera del trazado de una genealogía (la “historia del llanto”), el subtítulo pone coto a tales atribuciones. Por otra parte, su significado entra en fricción con el carácter ficticio del texto. Este último, así como sus otros paratextos y datos contextuales, proporcionan la clave para saber que se trata de una obra de ficción. Confrontando con ello la categoría de “testimonio” hace referencia a un discurso que, al menos en lo esencial, no cuadra en los márgenes de la ficción. Nuevamente los paratextos encarnan el gesto de cuestionamiento y deconstrucción. En tal marco, del subtítulo se desprende la premisa de que toda historia, por ficticia que sea, es portadora de una verdad. Así ocurre con esta novela: la relectura de la historia se lleva a cabo a partir de una historia de ficción.

“Un testimonio” de quien no fue militante, de quien no es un sobreviviente y de quien tampoco es familiar de víctimas de terrorismo de estado, es el brindado por el protagonista de la novela. Su relación con la militancia es tan sólo teórica, lo que la convierte en ajena. El vínculo más cercano del personaje con los hechos que acucian al país está materializado en la relación con su desconocido vecino, supuesto militar, que cumple la función de niño. Tal ajenidad está trazando las coordenadas de un nuevo terreno del testimonio, o más bien, está ampliando los límites de los discursos anteriores. Si el testimonio era el territorio por excelencia de los sobrevivientes o, en todo caso, de los familiares de desaparecidos y víctimas del terrorismo de estado, ahora se entiende que es necesario ampliar ese espacio en el que la voz de la sociedad entera y de cada uno de los actores que la integran sea un componente fecundo para la revisión de la historia y la construcción de la memoria. Así como toda la sociedad, estuvo implicada de alguna manera en aquel momento –y esto es así comprendido desde la superación de la teoría de los dos demonios– ahora también la memoria concierne a todos y no sólo de los discursos o iniciativas de sobrevivientes y familiares.<sup>5</sup>

La deconstrucción del testimonio como discurso es operada también desde el nivel de la enunciación. Si los testimonios adquieren su forma paradigmática en la primera persona del singular, como contrapartida éste se hallará redactado por un narrador en tercera persona. Un narrador que, asimismo, se yergue como otra mediación en el relato de la historia, lo que da cuenta una vez más del carácter de constructo que define a todo relato de los hechos y a todo discurso historiográfico. La carencia de certezas y de un saber omnímodo se manifiesta en la operatoria de deconstrucción de ese narrador omnisciente. Mientras por un lado posee conocimiento absoluto de todo lo que hacen, piensan y sienten los personajes (como todo narrador de tal categoría), por otra parte muestra grietas en ese saber. El uso de vocablos y expresiones que manifiestan duda o desconocimiento es reiterado. En diferentes ocasiones emplea fórmulas tales como “quién sabe” (Pauls, 2007: 35, 76) o “vaya uno a saber” (Pauls, 2007: 54, 83), y adverbios como “quizá” (Pauls,

---

<sup>5</sup>Andreas Huyssen advierte que la garantía de una esfera pública de la memoria está dada por la existencia de múltiples discursos (Huyssen, 2001: 123).

2007:24, 42) y “probablemente” (Pauls, 2007: 16) se reiteran en diversas oportunidades. En el mismo sentido se formula preguntas cuyas respuestas escapan a su conocimiento.

El uso del tiempo presente actualiza los acontecimientos narrados. El relato no emplea el pasado como tiempo verbal principal, entendido como tiempo privilegiado del discurso historiográfico en tanto que narración y sumatoria de acontecimientos, sino que se actualiza el presente como tiempo de la memoria, aún cuando el marco del enunciado es pretérito. Una novela que llama al rescate de la memoria, cuando el tiempo pasado se hace puro presente.

Hay una historia oficial elaborada en ese pasado que da materia al enunciado de la novela y que todavía perdura en forma de vestigios en el imaginario social. Se trata de discursos o de hechos elaborados por los responsables del terrorismo de estado y que hoy en día ciertos sectores de la sociedad siguen aceptándolos como justificación y explicación de lo sucedido. A estos restos del discurso oficial se suman sus intencionados silencios. Perduran todavía mutismos producto de esa versión oficial que se construyó respetando el pacto de silencio entre militares e integrantes del sistema represivo. El cuestionamiento de esa historia oficial –aunque ya no hegemónica- se figura como uno de los fines perseguidos por la novela. Por analogía con un suceso de la infancia del personaje se plantea esta premisa. Así, cuando a los cuatro años atraviese una puerta de vidrio cerrada y salga ileso del siniestro, las “versiones oficiales” se encargarán de atribuir la buena fortuna a los “súper poderes” que el niño posee por estar vestido con el traje de Superman. Frente a esto, el pequeño elabora su propia explicación en detrimento de tales versiones oficiales, sobre las que explícitamente se expresa su opinión: “Lo que lo ha salvado es su propia sensibilidad, piensa, aunque mantiene la explicación en secreto, como si temiera que revelarla, además de contrariar la versión oficial, lo que lo tiene perfectamente sin cuidado, pudiera neutralizar el efecto mágico que pretende explicar” (Pauls, 2007: 8-9). La reflexión sobre un hecho restringido a la dimensión de lo privado da cuenta de un juicio de valor acerca de una dimensión mucho mayor. Cuando el no responder a las versiones oficiales pareciera ceñirse a la esfera privada y ser de menor trascendencia, en realidad deja inmiscuir de manera subrepticia toda una concepción de la historia y del relato que de ella se construye. En sí misma, la elección del concepto “versión oficial” exhibe una carga ideológica muy intensa, tanto que resulta difícil no entenderla como una mención intencionada que trasciende la anécdota infantil. El propio narrador, en las primeras líneas de la novela, manifiesta la incerteza que asedia aquello que se dice como verdad impuesta. Refiriéndose al personaje, asevera: “Tiene cuatro años, o eso le han dicho” (Pauls, 2007: 7). De igual manera, el fragmento no sólo denuncia la existencia de una versión de carácter oficial, sino que junto con ello saca a la luz el silenciamiento de las otras versiones diferentes a ella. Proyectado al texto en su conjunto, emerge la premisa de que en esas versiones silenciadas o tan sólo ignoradas repara la literatura al momento de la revisión de la historia. A propósito del mutismo y su opuesto, el escuchar historias justo donde antes había silencios, del personaje se dice que “ya a los cinco, seis años, él es un confidente. A diferencia de los músicos prodigio, que tienen oído absoluto, él es un oído absoluto. Está entrenadísimo” (Pauls, 2007: 24). El personaje es el apropiado para que las historias obturadas tengan lugar:

Vaya uno a saber cómo son las cosas, cómo se arma el circuito, si es que él tiene el talento necesario para detectar al que arde por confesar y le ofrece entonces su oreja o sin son los otros, los

desesperados, los que si no hablan se queman o estallan, quienes reconocen en él a la oreja que les hace falta y se le abalanzan como náufragos (Pauls, 2007: 22).

Desde la modernidad, el hombre aceptó que la totalidad nunca puede ser aprehendida por completo. A pesar de esto, es frecuente que las versiones oficiales emitidas desde el poder y el discurso historiográfico se pretendan completas y totalizadoras. Frente a esto, buena parte de la literatura cuya operatoria rectora radica en los cruces entre historia y ficción no sólo es consciente de las limitaciones del lenguaje y del discurso al momento de construir una historia, sino que las manifiestan, de manera explícita o implícita y a través de diferentes procedimientos, en el entramado textual. A la conciencia de que lo narrado es tan sólo un fragmento, una parte de la historia, se suman los silencios y los huecos que caracterizan a todo relato. En la novela en cuestión aun los signos de puntuación cobran relevancia en tanto que son algunos de ellos, entre otras cuestiones, los encargados de relevar esta cuestión. En frecuentes oportunidades, entre diferentes párrafos u oraciones, se apela al uso de los tres puntos enmarcados por corchetes (“[...]”). Si el significado convencional de estos signos radica en la omisión de un fragmento de un texto que se cita, el sentido figurado se desprende de aquel significado literal, y radica precisamente en la exhibición de que se han producido omisiones y que hay zonas de silencio que el mecanismo textual ha decidido destacar, como una forma de dar relieve a los silencios, los que ahora adquieren el mismo estatuto de importancia que aquello que se verbaliza. El relato no es más que un recorte, un constructo de carácter fragmentario que muestra sus propias limitaciones al momento de narrar la historia y que, paradójicamente, levanta como estandarte el que a los silencios subyacen cuestiones tan productivas como lo expresado por las palabras.<sup>6</sup>

### **Una historia en fuga**

Los inexorables truncamientos de la historia producidos por la narración de la historia no dejan de multiplicarse en direcciones impensadas. Asimismo, se entiende que esa historia individual imposible de contar que comparten un cantautor y el padre del personaje está atravesada por la historia a nivel colectivo, también inefable. Ambas son, en el fondo, una y la misma historia.

Las dificultades con las que todo individuo tropieza al momento de poner en palabras unos acontecimientos son tematizadas a propósito de la experiencia que une al padre del personaje y al cantautor de protesta recién regresado del exilio, quien se refiere específicamente a los obstáculos que surgen al momento de relatar lo que le tocó vivir. Esa historia inenarrable, por alusión y por contexto, es la de la dictadura militar. Si todo relato está sesgado por la perspectiva y la mirada particular de quien narra, fragmentado por una memoria selectiva que sólo reúne ciertos hechos dispersos que recuerda, mediado y

---

<sup>6</sup>Siguiendo a Foucault, todo discurso es portador de silencio (Foucault, 1985: 313). Es pertinente introducir aquí, respecto de la propia conciencia del texto de sus limitaciones, las siguientes reflexiones: la literatura “crea otra realidad –la del texto-, y termina por callar, por dejar fuera –y a pesar del autor-, una parte de la verdad” (Martini, 1988: 127). Como señala Hayden White, la autorreferencia del texto o su sugerencia respecto de la no objetividad y la fragmentariedad, no son sinónimo de que el texto no porte ideología, pero lo que sí hace es protegerse de la “ideología del objetivismo” (White, 2010: 163). Simultáneamente, y a propósito de lo anterior, cada representación en particular es susceptible de múltiples lecturas: “el texto no posee, para la nueva crítica histórica y literaria, un sentido único, pues no remite a una realidad unívoca, ni refleja, de forma igualmente unívoca, las intenciones de quienes lo redactaron” (Iggers, 1998: 21).

estructurado arbitrariamente por un lenguaje que resta objetividad, ordenado por una lógica diferente a la que rige los hechos, entre tantas otras cuestiones, la historia particular de la dictadura estará truncada además por los silencios y omisiones que tienen un doble origen: el imperativo de silencio oficial así como la autocensura.<sup>7</sup> A estas dificultades se refiere el narrador, citando las palabras del personaje y resumiendo su actitud al respecto:

Su padre exhala un largo suspiro y él entiende exactamente lo que hay que entender: que se trata de “una historia larga”, “complicada”, “imposible de resumir”, de la que en los minutos que siguen su padre, sin embargo, con un arte que él nunca dejará de admirar, a tal punto le parece específico, se las arregla para hacer aflorar, en medio de un relato que multiplica los rodeos, las marchas y contramarchas, los puntos suspensivos, una serie de términos inquietantes; “aguantadero”, “línea clandestina de teléfono”, “pasaporte falso”, “Ezeiza”, que quedan flotando en él como boyas fosforescentes, vestigios de un incalculable mundo sumergido que él ya no puede sacarse de la cabeza. Si al menos hablara claro. [...] Es justamente el carácter vago de su relato, la imprecisión en la que deja que se diluyan las fechas y los hechos, las zonas confusas que no sólo parece evitar sino que hasta fomenta, es todo eso, que él nunca sabe si atribuir a una memoria despreocupada, que desdeña los pormenores, o simplemente al cálculo, lo que le da que pensar. ¿Y si habla así, con migajas, con la doble intención de satisfacer su curiosidad y al mismo tiempo no comprometerlo? (Pauls, 2007: 42).

Se trata de un discurso en el que cada uno de sus componentes rezuma la indefinición y lo impreciso, lo no concluido. Desde la retórica -los “rodeos”-, la sintaxis y la puntuación-“los puntos suspensivos”- hasta el aspecto léxico -los “términos inquietantes”- se delinea un discurso de contornos difusos a causa de lo no dicho, punto nodal en el que precisamente reside su riqueza. Tal como lo asevera el narrador, estas grietas del discurso son las que impulsan la necesidad de búsqueda del personaje, su anhelo de suturar los espacios en blanco de un discurso que nunca se dejará asir por completo. Por su parte, los “términos inquietantes”, portadores de fuertes cargas connotativas, se espentan como metonimia de una época y cuya sola mención evoca y actualiza toda una historia. Funcionan a modo de fragmentos dispersos y sin ilación que irradian los destellos de esa historia y que, reunidos, la reconstruyen de manera siempre fragmentaria. Esos vocablos intercalados producen en el lector un efecto análogo al generado en el personaje, en tanto que se ve impelido a expandir el sentido que los rodea.

Congruente con la premisa que subyace a la novela y que al mismo tiempo hace explícita el narrador, se insinúa el carácter de constructo de toda historia en tanto representación de unos hechos. Así lo ilustra la interpretación de la difusión televisiva del golpe de estado en Chile en el año 1973: “Adónde, en qué dirección, eso es lo que se pregunta esa tarde negra en casa de su amigo, cuando el Palacio de la Moneda arde tres veces, una en Santiago, otra en la pantalla del televisor, la tercera en su corazón comunista (...)” (Pauls, 2007: 91). El acontecimiento ostenta una triple representación, cada una perteneciente a un orden diferente pero todas indisociables entre sí. En primer término, se halla el hecho fáctico y material, entendido en sí mismo. En una segunda instancia, se presenta su reconstrucción por medio de un lenguaje que es mediación; el verbal, auditivo y visual en el caso del medio televisivo. Finalmente se cuenta con la vivencia y la

---

<sup>7</sup>Un aporte de capital importancia para este análisis, en el que se conjugan los términos de historia oficial y alternativa y en el que ambos son atravesados por el de régimen totalitario, se estructura en la siguiente premisa: “Si antes del quiebre brutal de las dictaduras existía una divergencia entre la ‘historia oficial’ y la ‘no oficial’, después de éstas la brecha se transformó en un abismo” (Jelin y Lorenz citados por Crenzel, 2010: 193).

percepción particular y subjetiva de ese hecho y también de su relato, por parte de cada individuo, lo que constituye una nueva reconstrucción.<sup>8</sup>

Uno de los espacios físicos por los que el personaje transita y pasa parte de las horas de su infancia permite establecer una analogía con la disposición y la mirada de los hechos históricos. Se trata del hogar del vecino, supuesto militar, pero verdadera mujer militante del ERP. Mientras la madre sale por la tarde a trabajar en el oficio más antiguo del mundo, el pequeño queda bajo el cuidado de la mujer, en el departamento de ella. Si bien los sitios son iguales, todo está dispuesto en sentido opuesto en cada uno de ellos:

Porque el departamento del vecino es idéntico en tamaño y disposición al departamento en el que vive él, pero si nunca deja de desconcertarlo es porque todo lo que él encuentra allí repetido lo encuentra al revés, dispuesto en sentido inverso, de modo que lo que allá está a la izquierda acá está a la derecha, lo que allá es pura luz acá es penumbra (Pauls, 2007: 108).

La analogía con los hechos y la realidad se establece entonces al vislumbrar que la representación que se tiene de los acontecimientos varía indefectiblemente del lugar en el que se esté posicionado, en tanto que esto determinará la perspectiva de observación y la interpretación que de ellos se lleve a cabo.

La perspectiva alternativa es, en efecto, uno de los mecanismos explotados por la novela. Los hechos narrados, los contextos reconstruidos y los personajes como encarnación de diferentes actores sociales (el falso militar-mujer militante como encarnación de la militancia política; los militares como símbolo de las Fuerzas Armadas, entre otros) son vistos e interpretados a través de la mirada de un niño: es a un niño a quien se le encomienda el deber de construir la memoria histórica. La mirada alternativa está, por ende, llevada al extremo. Ahora el relato de la historia está mediado por los marcos perceptivos y la visión ingenua y extrañada de un niño, que lejos de carecer de reflexiones relevantes produce interpretaciones productivas de la realidad que observa. Bajo su manto de ingenuidad, las cavilaciones encierran grandes aciertos en cuanto a lo que observa, ya que permiten interpretar por analogía el contexto reconstruido. Al ver a los militares siempre custodiando las cercanías de su hogar, el niño no puede dejar de figurarse a los alienígenas de la serie *Los invasores*. La intertextualidad no es azarosa si se toma en cuenta la misión de estos extraterrestres, a saber, conquistar el mundo y dominarlo. Los militares no tenían otra intención más que el dominio de la sociedad. “Hay un factor zombi en la limpieza mecánica de sus gestos, la falta de titubeo, la determinación con que se mueven” (Pauls, 2007: 71). “(...) Se los imagina veinte minutos antes y los ve emergiendo de las cápsulas vidriadas en las que han hibernado toda la noche y que se abren de golpe, activadas quién sabe por qué cerebro central” (Pauls, 2007: 72). El que todo esto sean impresiones del niño no anula las semejanzas asombrosas con las características que definen el accionar y el comportamiento castrense. El semblante de zombi se traduce en el hecho de que los integrantes del sistema se consideran engranajes de una maquinaria que no permite margen de error y que responde a la diagramación jerárquica coronada por un “cerebro central”. “Los invasores de *Los invasores* pasan en estado de inanimación el tiempo que no están ocupados tomando el control de las fábricas de armamento, apoderándose de canales de televisión o anidando en los cuerpos de un elenco de terrícolas estratégicos” (Pauls, 2007: 72). Si se piensa en el *modus operandi* de los uniformados, la

---

<sup>8</sup>Esta dimensión se explica por el hecho de que “la realidad está mediada por los marcos de asimilación de los sujetos” (Crenzel, 2008: 39).

cita es prueba fehaciente de que el niño no está equivocado en compararlos con estos seres de otro planeta. La jerarquía militar es observada desde el horizonte de un niño, con lo que se delinea la perspectiva absolutamente particular antes referida. Las semejanzas dejan de ser tales para convertirse en identidades. En otro aspecto, por medio de la analogía con la serie televisiva se resalta el valor de lo ficticio como herramienta valiedera al momento de analizar los hechos. Esto significa que desde el mismo interior del texto se reivindica el mecanismo de su construcción: el empleo de la ficción como óptica desde la cual leer y cuestionar la historia. El espacio asaltado por *Los invasores* fue víctima de una pesadilla. La Argentina tomada por los militares también vivió una pesadilla, con la diferencia de que en el primer caso todo era ficción; en el segundo, todo pasó en la realidad.

En la escala de lo cotidiano, el narrador señala la intolerancia de los militares:

Si algo sale al cruce del plan que los militares tienen que cumplir, y algo es cualquier cosa, un perro vagabundo que se echa a dormir bajo la cubierta dentada del jeep, un portero que los ve venir y sigue baldeando la vereda, él mismo, con su triciclo y la señora que lo cuida, cualquier obstáculo que una voluntad enemiga interpone en la trayectoria dibujada en el mapa que guardan doblado en cuatro en alguno de los bolsillos del uniforme impecable, la sorpresa, la ofuscación, el disgusto que sienten, y las reacciones inmediatas a que se exponen, son parientes directos de la chispa de la contrariedad, y luego la determinación criminal, que destella en los alienígenas cuando alguien les da a entender, casi siempre sin quererlo, que sabe que no son lo que parecen (Pauls, 2007: 72).

Esta actitud puede extrapolarse del plano de lo cotidiano y de lo corriente al pensamiento y al accionar de las Fuerzas Armadas. Intolerantes a toda disidencia, aplicaron un plan sistemático con el objetivo de eliminarla. Pero su intolerancia alcanzó no sólo a quienes se oponían a sus “valores” e intereses sino también a todo aquello que simplemente les manifestara indiferencia.<sup>9</sup> Este último grupo es referido en el fragmento anterior cuando reza: “algo es cualquier cosa”.

Cierta tarde, la madre del personaje decide llevarlo de paseo a la plaza. Una vez que se disponen a cerrar la puerta del ascensor, el vecino, supuesto militar, los detiene para bajar junto con ellos. La intensidad con que el niño siente el desagradable perfume del militar en el espacio cerrado del ascensor hace que apenas llegados a la planta baja una arcada prologue el inminente vómito. Será el hombre militar quien se encargue de asistirlo y cuidarlo, en lugar de la madre que permanece mirando sin saber qué resolver y que luego de cavilar al respecto lo abandona en brazos del hombre, en búsqueda de los elementos pertinentes para la limpieza del lugar. La importancia del episodio radica en que, según informa el narrador, cada vez que el personaje recuerde la historia y se lo haga saber a su madre, ella se lo negará de manera rotunda. “Tampoco es que él recuerde mucho”, sentencia el narrador. “Pero (...) ¿no es ésa la razón por la que más necesita él que su madre diga que sí, que estuvo ahí, y participe con él en la reconstrucción de la escena? No recuerda casi nada, a decir verdad; lo poco que queda se le va borrando con el tiempo, con su propia distracción, con las negativas sistemáticas de su madre” (Pauls, 2007: 81). En primer lugar, se menciona la importancia de la participación de las diferentes partes a los fines de reconstruir el suceso, lo que se puede entender como la relevancia de la multiplicidad de memorias. Al igual que ocurre esto en una historia de la esfera de lo privado, sucede lo

---

<sup>9</sup>Basta recordar la declaración del entonces gobernador-interventor de la provincia de Buenos Aires, Ibérico Saint Jean: “Nuestros enemigos son los subversivos, los amigos de los subversivos y los indiferentes” (Luna, 2003: 116).

propio con la historia colectiva. Se trata de la reconstrucción de una historia en la que intervengan las diferentes partes, haciendo frente al cercenamiento de la memoria. El texto es contundente respecto de los efectos de la negación de la historia:

Cada vez que ella rechaza haber estado en el episodio, ni hablar cuando rechaza que el episodio pueda haber sucedido, él siente que pierde una parte vital de la escena, no una parte de las que ya están en su poder, por otro lado, muy pocas, sino una nueva, todavía desdibujada pero promisoría, que tal vez le permitiera deducir todas las que le faltan pero que el mutismo de su madre, infalible, devuelve de inmediato a las penumbras de las que recién empezaba a salir (Pauls, 2007: 81-82).

Obediencia Debida, Punto Final, Indultos, regímenes democráticos que hacen caso omiso de la memoria sobre la dictadura, entre tantas otras despiadadas formas de olvido: la imposición de silencio, la negación de una historia, persiguen intencionadamente borrar “una parte vital de la escena”.<sup>10</sup>

La letra de la canción del cantautor de protesta se presenta como una invitación a romper ese silencio. El discurso se introduce en la novela de manera intercalada y reiterada en diversos fragmentos, con lógica musical y con él ingresa de manera incipiente la polifonía, en congruencia con la existencia de pluralidad de perspectivas que insinúa el texto. “*Vamos, contame, decime/ Todo lo que a vos te está pasando ahora/ Porque si no, cuando está tu alma sola, llora/ Hay que sacarlo todo afuera/ Como la primavera/ Nadie quiere que adentro algo se muera/ Hablar mirándose a los ojos/ Sacar lo que se puede afuera/ Para que adentro nazcan cosas/Nuevas, nuevas, nuevas, nuevas, nuevas*” (Pauls, 2007: 46). (Cursivas en el original). El discurso del artista que pasó siete años de su vida en el exilio interpela a romper el silencio y, sobre todo a partir del aspecto temático, queda instaurado el lugar del testimonio como discurso reparador.<sup>11</sup> Hacer frente al silencio y el olvido constituye uno de las motivaciones de esta escritura posicionada en un lugar lateral desde el cual contar, aunque suene a paradoja, una historia que como tal, se resiste a ser aprehendida en y por el relato.

---

<sup>10</sup>La impunidad de la cual gozaron los perpetradores de los crímenes en el marco del terrorismo de estado es denunciada en la novela a propósito de uno de los personajes, un “oligarca torturado”: “las cicatrices que el oligarca torturado esconde bajo el algodón de sus calzoncillos de marca, rastros de una pesadilla indecible que si no ha terminado, como es evidente, no es sólo por la alta probabilidad de que el uniformado que lo secuestró ande suelto por la calle, el que lo obligó a desnudarse no tenga más cuentas pendientes con la ley que una vieja multa por mal estacionamiento, el que lo ató al elástico compre el vino en cartón en el mismo supermercado que él, el que lo torturó entre y salga del país como Pancho por su casa y todos, semana por medio, se reúnan a evocar los buenos viejos tiempos en el bar de la esquina, sin temer más represalias que las que pueden propinarles una porción de tarta de acelga en mal estado, una gaseosa sin gas o una cuenta que les cobra más de lo que gastaron (...)” (Pauls, 2007: 58).

<sup>11</sup>Desde el punto de vista de la psicología existe un fuerte poder reparador a nivel del sujeto en testimonio de las víctimas del terrorismo de estado, aunque éste no puede ser extendido a la totalidad de los casos. La verbalización de lo vivido y la capacidad de escucha de parte de un receptor operan, en cierto grado, como reparadores de la experiencia padecida. Michael Pollak, aunque con demasiado optimismo, sugiere que “las condiciones de comunicabilidad de la experiencia moldean la posibilidad (...) de superar los traumas” (Pollak, 2006: 108). Pero cierto es que no todos los testimonios son reparadores, como lo muestra el documental *Palabras* realizado por la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, el Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos de la Nación. Se debe tener en cuenta que el brindar testimonio se ha convertido para muchas víctimas en una acción repetida en el tiempo y que hasta hace algunos años no había tenido consecuencias jurídicas. Esto último se ha revertido, con la derogación de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final y con el consecuente enjuiciamiento de los perpetradores.

## Corpus textual

Pauls, Alan 2007 *Historia del llanto*. Buenos Aires: Anagrama.

## Bibliografía

Agamben, Giorgio 2010 (1999) *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. (Valencia: Pre-Textos).

Balardini, Lorena, Oberlin, Ana y Sobredo, Laura 2011 “Violencia de género y abusos sexuales en los centros clandestinos de detención” en CELS: *Hacer justicia*. (Buenos Aires: Siglo veintiuno). 167-226.

Coira, María 2009 “Modos recientes de la novela histórica” y “La operación de escritura: Poner la cosa ante los ojos: la representación en tanto problema” en *La serpiente y el nopal. Historia y ficción en la novelística mexicana de los 80*. (Buenos Aires: El otro el mismo). 23-45 y 46-68.

Coira, María 2011 “Memoria y trauma en tres novelas de Martín Kohan” en Coira, María, Baltar, Rosalía y Hermida, Carola (comps.): *Escenas interrumpidas II. Imágenes del fracaso, utopías y mitos de origen en la literatura nacional*. (Buenos Aires: Katatay). 73-86.

Crenzel, Emilio 2010 “Introducción” y “La víctima inocente: de la lucha antidictatorial al relato del *Nunca más*” en Crenzel, Emilio (coord.): *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. (Buenos Aires: Biblos). 11-23 y 65-83.

Fibla, Nuria Girona 1996 “Escribir la historia y escribir las historias. La novela argentina de los 80”. *Casa de las Américas*, Cuba, enero-marzo. 19-29.

Foucault, Michel 1985 *Las palabras y las cosas*. (Barcelona: Planeta-Agostini).

Huyssen, Andreas 2001 *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).

Iggers, George 1998 *La ciencia histórica en el siglo XX*. (Barcelona: Idea universitaria).

Pollak, Michael 2006 *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. (La Plata: Al margen).

Luna, Félix 2003 *Los golpes militares (1930-1983)*. (Buenos Aires: Planeta).

Martini, Juan Carlos (1988) “Especificidad, alusiones y saber de una escritura” en Sosnowski, Saúl (comp.): *Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino*. (Buenos Aires: Eudeba).

White, Hayden 2010 *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. (Buenos Aires: Prometeo Libros).