

2010

De lo real incomprensible a la ficción endos novelas de Alan Pauls e Iván Thays

Steven Boldy

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Boldy, Steven (Primavera-Otoño 2010) "De lo real incomprensible a la ficción endos novelas de Alan Pauls e Iván Thays," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 71, Article 21.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss71/21>

This Notas is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

DE LO REAL INCOMPRESIBLE A LA FICCIÓN EN DOS NOVELAS DE ALAN PAULS E IVÁN THAYS

Steven Boldy

University of Cambridge, England

*E*l joven protagonista de *Historia del llanto* de Alan Pauls (2007) está leyendo en 1975 un ejemplar de *La Causa Peronista* con una buena conciencia tan revolucionaria como hedonista, cuando salta de sus páginas la imagen de la que fuera su vecina de piso y que lo cuidaba de pequeño acribillada de balas y arrastrada por el suelo en un campo militar. *Unheimlich* en el sentido clásico, pero también irreductiblemente real, brutal. Unos años más tarde lo vemos indignado porque alguien se atreve a estropear su dicha sentimental contando cosas desagradables de la Guerra Sucia. El culto protagonista limeño de *Un lugar llamado Oreja de Perro* de Iván Thays (2008) es arrancado de su mundo cuando viaja a Ayacucho y una chola tetona y paticorta se mete en su cama y le ordena “Métemela” (38)¹ antes de meterlo a él a cambio en un incomprensible mundo de violencia política y personal. En un momento dado llega a asumir esa realidad al querer hacerse cargo del hijo nonato de la chica. Pero cuando ésta es desaparecida prefiere no darse cuenta y al final lo vemos estirarse de gusto en su cómodo apartamento de la capital, feliz con la idea de seducir a una antropóloga linda y pituca. Las dos novelas, muy diferentes en su lengua y su estructura, escriben de manera sutil e implacable la historia que lleva a sus protagonistas a asimilar lo inasimilable, convertirlo en ficción. El de Thays comenta: “Pronto, nada de eso significará nada. Y la memoria, esa espía, será reemplazada por una ficción en la que todo tendrá sentido. /Aunque nada lo tiene” (207). El de Pauls habla de “los años que las ruinas del pasado necesitan para apuntalar una ficción que siempre habla de otro” (68-9).

Las novelas de Thays y de Pauls comparten con otras dos que aparecieron en el mismo período (2006-9), de autores también relativamente jóvenes, un tratamiento similar de la violencia política en sus países, sobre todo en los años setenta y ochenta. Éstas son *Palacio Quemado* (2006), del boliviano Edmundo

Paz Soldán y *El material humano* (2009) del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa. Responden a una misma pauta: un joven escritor claramente identificado con el autor, dentro del marco de una familia burguesa, separado pero con padres y un hijo, entra en contacto con hechos traumáticos del pasado en los que él no estuvo involucrado, pero que de una o de otra manera se hacen presentes. Los hechos del pasado se engastan dentro del presente de la vivencia y de la escritura. 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. Pauls declara: “Creo que si hay alguien que tiene derecho a pensar y discutir los setenta son justamente los que no los vivieron, los que hoy, sin comerla ni beberla, están tratando de abrirse paso entre sus ruinas.” Explica que lo que a él le ofreció el enfoque necesario para empezar a escribir fue “la articulación entre lo íntimo y los político”.²

El estilo y la estructura temporal de *Historia del llanto*, de Pauls, son en cierto modo el opuesto del de Thays y los otros. Sus frases son largas, complejas, proustianas casi; articulan una fina pero mordiente ironía dentro de sus antítesis y sinuosidades barrocas. 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. No hay un presente sino una serie de presentes admirablemente inmediatos, una simultaneidad seductora pero engañosa en el sentido de que encubre a la vez que enfatiza el cambio, la pérdida, el tiempo. Es la historia de la sensibilidad precoz y exacerbada de un hijo de la burguesía argentina desde los cuatro hasta más o menos los cuarenta y cinco años ante una serie de estímulos políticos y cotidianos. La sensibilidad del niño de cuatro años hace que los mayores le confíen sus secretos más íntimos, y se expresa en un llanto ante cualquier desgracia ajena que su padre, playboy y progresista, valora y exhibe en sociedad como un trofeo, mientras la voz narrativa comenta: “[es] un instrumento de intercambio con el que compra o paga cosas” (32). Aquí habría una inversión jocosa del llanto del pequeño César Aira de *Cómo me hice monja* que provoca en su padre auténticos paroxismos de ira. En cierto momento, por despecho contra su padre, el niño decide cerrar el grifo de las lágrimas, pero como Rubén Darío en “Canción de otoño en primavera” lamenta no poder llorar cuando debe o quiere: por ejemplo ante la muerte de Salvador Allende.

A pesar de algunos más que evidentes hitos históricos, la temporalidad en *Historia del llanto* es resbaladiza. Diríase un homenaje paródico a la articulada en la célebre primera frase de *Cien años de soledad*:

No puede evitar recordar la escena en que con su primer llanto seguido de confesión conmueve a su padre hasta las lágrimas y lo alista para siempre en las filas de la sensibilidad cuando, llevado precisamente por su padre, va una noche a uno de esos bares con música que la ciudad empieza a llamar no sin jactancia ‘pubs’ y asiste al concierto, ‘mítico’, según las crónicas que lo evocan algunos años después, con el que un cantautor de protesta se reencuentra con sus seguidores después de

seis años de exilio. (36)

En *Un lugar llamado Oreja de Perro*, sin embargo, hay dos sitios geográficos y dos planos temporales claramente delineados. El primer plano es Lima en el presente de la narración y el pasado reciente. El protagonista, con un programa cultural en la televisión como Thays, se enfrenta a dos pérdidas: la de su hijo Paulo muerto a los cinco años y la de su mujer Mónica, que lo acaba de abandonar. Escribe un informe mediocre sobre la Comisión de la Verdad encargada de investigar la violencia de la época del Sendero Luminoso y acepta ir a Ayacucho como periodista para cubrir la visita del Presidente Toledo. El segundo plano es la localidad serrana de Oreja de Perro, donde se enfrenta con una realidad ajena y hostil, de soroche, diarrea y perros sarnosos. Conoce a la mestiza Jazmín embarazada de un militar y a Tomás, celoso y desequilibrado. Sin embargo la situación en la sierra se va configurando como mise en abyme o grotesco reflejo de la realidad limeña. El tercer plano son los recuerdos de la violencia de los ochenta, contados por Jazmín: la histórica masacre de campesinos en Accomarca en 1983, y el secuestro, violación y asesinato de la madre de Jazmín. El protagonista intenta creer que pertenecen a un pasado ya cancelado: “eran otras épocas, épocas distintas” (152).

Intelectualmente, sin embargo, no es ingenuo en su comprensión de la relación entre representación y memoria. Una de las etapas del luto por su hijo parece consistir en ver obsesivamente en la televisión los testimonios de la Comisión. He aquí, como en Pauls, “la articulación entre lo íntimo y lo político”. Los testigos que eran demasiado espontáneos no convencían: “cuando uno quiere decir una verdad tan grave como aquélla debe saber fingir” (17), concluye. Su informe, “zurcido de clichés” (19) convence precisamente por eso, porque ofrece a los lectores lo que ellos mismos podrían haber pensado. Se da cuenta de que “las fotografías, los recortes de periódico, los recuerdos” no sostienen la memoria sino que la reemplazan (82). Por eso le parece ingenua la fe de una antropóloga de la Comisión de que ésta servirá “para que [la violencia] no suceda nunca más”, y lógico que el gobierno la tome a la ligera (96-7). Sin embargo, ciertos recuerdos son tan crudos que parecen escaparse a la textualidad, la sublimación u otras formas de escamoteo: por ejemplo la historia de Jazmín, de niña, cuando la intenta seducir el militar que está violando y torturando a su madre.

La violencia que se tenía por consignada al pasado vuelve al presente. Tomás mata de una pedrada y de un machetazo al militar que es el padre del niño nonato de Jazmín. Los militares se vengán con la muerte y mutilación de Tomás; Jazmín desaparece. El protagonista, con visos cada vez mayores de mala fe o simplemente de fantasía quiere asumir la cruda realidad, llevar a Jazmín a Lima, hacerse cargo de su hijo. A estas alturas es claro que este hijo está firmemente metido en una cadena simbólica dentro del proceso de luto del protagonista, para quien viene simplemente a reemplazar a su propio

hijo ausente. Es inevitable que una vez entregado su artículo, con moscas y perros y todo, el protagonista va a optar por un sustituto menos mestizo y menos proletario de su mujer perdida: la linda antropóloga de la Católica. El proceso de su luto se ha resuelto y su breve roce con lo real es cosa del pasado

El subtítulo de *Historia del llanto es un testimonio*, y lo leamos como una referencia irónica al género del testimonio popular y las memorias políticas, o lo leamos como el testimonio de cierta progresía burguesa argentina, el término apela a nociones de autenticidad e inmediatez de representación. La laberíntica temporalidad de la novela genera reflejos y carambolas simbólicos intrigantes. Los valores del protagonista, sus severos juicios sobre la realidad, son reflejados por ejemplo en las dos personas que le producen más repulsión. Si le atraen los cómics de Superman es por la debilidad de éste y su vulnerabilidad a la criptonita; para él la felicidad es como un parásito del dolor, por lo que se cree obligado a “desgarrar el velo sonriente” (20) de la dicha ajena, revelar sus “subsuelo sangrante” (18). De ahí proviene, cuando asiste a una fiesta (en los noventa o más tarde) bobamente embelesado por una nueva pasión amorosa, el intenso odio que le provoca un elegante aristócrata que le susurra al oído: “*Eso porque vos nunca estuviste atado a un elástico de metal mientras dos tipos te picaneaban los huevos*” (56). Se ve reflejado de una manera casi más humillante cuando asiste con su padre, seguramente al principio de los ochenta, a la actuación de un cantautor de moda, que pasó en los setenta “de la industria de lo sensible al mercado político” (41), un acontecimiento donde “‘lo clandestino’, quizás para no asustar y no perder del todo sus prestigios, ha aceptado confundirse con ‘lo exclusivo’” (37). Cuando ve su propio orgulloso control de las confianzas ajenas reflejado en los azucarados versos del canautor “*Hay que sacarlo todo fual Como la primavera*” (45), siente náuseas no sólo por sí sino por la causa de la izquierda que siempre ha profesado de la misma manera oportunista y algo farsante del cantautor: “eso que le revela la verdad de la causa por la que siempre ha militado es al mismo tiempo y para siempre lo que más le revuelve el estómago. De ahí en más lo llama la náusea” (46).

El origen de esta náusea se sitúa en un episodio extrañamente perturbador, unos quince años antes. La relación del protagonista con el vecino que lo cuida a veces y que resulta ser una guerrillera montonera disfrazada de militar, y que posteriormente es asesinada, es una maraña de hilos simbólicos que aluden, finalmente, a la cuestión de la representación y la realidad, la escritura y el compromiso. El apartamento del soldado es una imagen invertida del suyo donde todo es casi idéntico pero al revés. Cuando el niño vomita en el ascensor, el soldado lo asienta en “la cuna improvisada de sus muslos” y le canta canciones infantiles al oído. Desde esa posición ve a su madre y sabe que “No es su madre” (78); ese papel ha pasado al militar. Vomita y las palabras que usa el militar “cruzan el tiempo como flechas” (79) y son reproducidas por el cantautor en el pub de Belgrano, presumiblemente en el verso “hay que sacarlo todo fuera”. Lo curioso es la causa de la náusea que lo hace vomitar y

que vuelve a sentir tantos años más tarde: el uniforme del vecino tiene el forro descosido; siente náuseas por “la incredulidad que le produce el desperfecto del uniforme” (77). Esta incredulidad ante el sistema de signos formado por los uniformes le inficiona la vida a partir de ese momento. El niño lleva un disfraz de Superman, también con el dobladillo descosido, manchado de cacao y que se ajusta mal a su cuerpo lógicamente menos musculoso que el de Superman. Los signos chingan, pingan, flotan arrugados y holgados sobre la realidad que imperfectamente revisten (como Benjamin describe el efecto de la traducción³). Los uniformes de los militares por contraste son impecables, sin fisuras. Comenta la narración que fueron diseñados para “significar sin malentendidos”, transmitir un mensaje unívoco. Para el personaje, sin embargo, son “sinónimo de duplicidad”, evocan dos personas: “una que vigila la frontera de la patria y otra que saquea y extermina con la escarapela en el pecho” (65-6) Por lo tanto un uniforme fallado es la falsificación de una falsedad.

Ésta es la duda que carcome, ya para siempre, al protagonista sobre la adecuación de su propio discurso, disfraz doblemente fallado, a la realidad. De ahí la náusea cuando se ve reflejado en el cantautor. Al revés de Manuel Puig, quien accede a la realidad a través de la ficción, “Él, la ficción, la usa al revés, para mantener lo real a distancia” (73). A los catorce años lo vemos disimulando la realidad de la muerte de Allende con la compra de una nueva edición anotada de la *Grundrisse* de Marx, y a los quince leyendo ávidamente la revista *La Causa Peronista* y otras como *Estrella Roja* o *El Combatiente* que incluye en el presupuesto mensual familiar de revistas porque la lectura de Ernest Mandel le había prevenido contra la naturalización del acto de comprar. Pero de las páginas de esta revista lo asaltan brutalmente las fotos del cadáver de una combatiente desnuda, arrastrado por el lodo y acribillado de balas. De repente sabe que el cuerpo desnudo de la comandante Silvia es el de su vecino el militar, la madre vicaria con quien compartió un uniforme imperfecto, un disfraz. Lo real, lo incomprensible, ha burlado quién sabe por cuánto tiempo las redes de las palabras, de las ficciones, de la simbolización.

Lo que nos preguntan Thays y Pauls es si puede burlar las redes de las páginas de las novelas que acabamos de leer.

NOTAS

1 Las citas de las novelas son de las siguientes ediciones: Alan Pauls, *Historia del llanto* (Barcelona: Anagrama, 2007) e Iván Thays, *Un lugar llamado Oreja de Perro* (Barcelona: Anagrama, 2008).

2 En una entrevista con internautas en *El País*, consultada 25/03/2010: http://www.elpais.com/digitales/entrevista.html?encuentro=6443&k=Alan_Pauls. En el contexto de su novela *Abril rojo* (2006), Santiago Roncagliolo dijo algo parecido en: ‘And remember, in Peru we are the first ones writing on this subject who were not participants, not suspects.’ (<http://www.boston.com/ae/books/articles/2009/05/03/>

an innocent immersed in politics murder, consultado 25/09/2009).

3 Walter Benjamin, 'The Task of the Translator', en *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1988), p. 75.