

Infiltrados: vida cotidiana y clandestinidad en *Historia del llanto*

Abstract: In Latin America, according to the studies that explore the subject, during the Sixties politics were defined as a legitimizing factor for a series of practices that take place in such diverse areas as institutional life, subjectivity, art and culture. During that period, going underground could not but be conceived as a political strategy to get around the violence of the repressive power. Advancing the idea that in Alan Pauls' later works ("Elogio del acento", *La vida descalzo*, *Historia del llanto*) underground activities can be thought as a form of art that brings art and literature together, this paper studies the relations between testimony and fiction present in *Historia del llanto*, a novel about the Sixties in Argentina, where the underground is viewed as a catalyst to unleash a force for transformation in two areas, fiction and intimacy, which during the Sixties were placed under suspicion.

Keywords: Alan Pauls, *Historia del llanto*, Argentine literature, the Sixties, testimony and fiction, intimacy and politics.

Resumen: En América Latina, el bloque temporal de los años sesenta/ setenta, según lo propone la bibliografía dedicada al estudio de la época, definió la Política como valor legitimador de las diversas prácticas, en esferas tan diversas como las de lo institucional, la subjetividad, el arte y la cultura. Desde la perspectiva que la época tuvo de sí misma, por lo tanto, la clandestinidad sólo puede concebirse como una estrategia política desarrollada para burlar la violencia del poder represivo. Con la hipótesis de que en los últimos textos de Alan Pauls ("Elogio del acento", *La vida descalzo*, *Historia del llanto*) la clandestinidad puede pensarse como una forma artística que liga vida y literatura, este artículo analiza las relaciones entre testimonio y ficción que pone en escena *Historia del llanto*, novela sobre los años sesenta/ setenta en la Argentina. En ella, la clandestinidad es antes que nada una posición de enunciación que descubre potencias transformadoras en dos zonas, la ficción y la intimidad, que los años sesenta y setenta pusieron bajo sospecha.

Palabras clave: Alan Pauls, *Historia del llanto*, literatura argentina, años sesenta/ setenta, testimonio y ficción, intimidad y política.

Nada, ni las épocas que los encontraron traduciendo o escribiendo páginas literarias y periodísticas, ni esas páginas, ni las obsesiones de esas páginas, al parecer, permite asociar los nombres de Rodolfo Walsh y Alan Pauls. Y sin embargo no es imposible que la serie de los Irlandese-

ses, los tres cuentos de Walsh escritos entre 1964 y 1967 y publicados entre 1965 y 1973, asalte la memoria del lector de *Historia del llanto*¹. No sólo porque en ellos Walsh, como Pauls en su novela, trabajó literariamente memorias de infancia que la época en que fueron escritos penetró con su aire, sus urgencias y su retórica, sino también porque los protagonistas de esos relatos, al igual que el nenito de *Historia del llanto*, son chicos para quienes la vida cotidiana adopta la forma de una lucha política.

Para esos chicos irlandeses del internado católico de la provincia de Buenos Aires, la vida cotidiana se transforma en una lucha política cuando se ve obligada a pasar a la clandestinidad: una riña escolar que debe dirimirse a escondidas de celadores y curas hace del internado una nación, de los pupilos guerreros, de los moretones heridas en combate, la necesidad de despistar los controles escolares organiza una cadena clandestina de noticias, y las injusticias cotidianas padecidas en secreto traman planes de liberación que ven en la visita de un tío la llegada del héroe salvador, no de ciento treinta colegiales, sino de un pueblo organizado. Infiltrado con los humores de la arena pública, el rostro de lo cotidiano se desfigura un poco y en sus gestos se confunden política e intimidad, sin oponerse resistencias ni exigirse renuncias, por efecto de la ficción, de esa máquina de producir ficción en la vida, con la materia de la vida, que es la clandestinidad. Nada más lejano de esa forma de concebir la clandestinidad, sin embargo, que la de los años setenta, esa edad para la que el imperio de los seudónimos, de las identidades falsas y de las intimidades desmontables en tiempo récord fue una forma estratégica de burlar la violencia del poder represivo. No, entonces, como experiencia política de una época que vivió de un modo desgarrado la crisis del arte, que exigía definiciones terminantes acerca de lo que se entendía por Política – a la que constituyó en parámetro de legitimidad de la producción textual – y para la que el espacio público fue el escenario privilegiado donde se autorizaba la voz del escritor², sino como posición de enunciación, 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.

Walsh, que probó demasiadas veces cuán cerca merodea la muerte cuando la existencia se vuelve clandestina, intuía, sin embargo, que en la asociación entre clandestinidad y literatura podían aparecer nuevas formas que lo liberaran de un tipo de ficción que él consideraba agotada – burguesa, en el idioma de la época. “¿Podrá existir una literatura clandestina?”, se pregunta en una página de su diario de 1969,

donde también escribe: “Estoy fantaseando con cuentos, y aun novelas clandestinas. ¿No hay millones de cosas para contar en esa forma? ¿No son las cosas más importantes? Vgr.: las historias personales de Onganía.” Esa fantasía no lo deja y vuelve en el diario de 1972 cuando, después de dar por muerto al *viejo Walsh*, se propone inaugurar una nueva vida de escritor y anota: “¿Qué puedo contar? Centenares, miles de cosas. De eso estoy seguro. Lo que pasó con todos nosotros, y con otros. ¿Método? Quizá un tipo de vida artesanal”.

No es fácil definir qué es una *literatura clandestina*, ni qué significa una *vida artesanal* como método de escritura, pero ambas expresiones sugieren que Walsh imaginaba nuevas formas en las que los materiales de la literatura provinieran de la vida cotidiana (historias personales de Onganía, lo que pasó con todos nosotros) y en las que la ficción deformara antes que nada al escritor (el clandestino que elabora una vida con nombres falsos, historias falsas, ropas falsas, ¿no produce acaso una vida artesanal?)³. Así entendidas, al menos, esas expresiones permiten analizar la forma con la que *Historia del llanto* liga literatura y vida. Al presentar como subtítulo la aclaración “Un testimonio”, lo ficcional de la novela – que da cuenta de una época a través de historias personales – opera fundamentalmente sobre el plano de la enunciación de modo tal que *Historia del llanto* produce como origen una instancia doble, tan ficticia como verdadera. 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 novela⁴. 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 (tal vez 1982). Testigos sin nombre cierto y de edades indefinibles, presentes que adoptan las hojas de los calendarios como antifaces descartables, todo hace de *Historia del llanto* un imperio de la clandestinidad. Quizá por eso la simulación también pueda ser una estrategia para leerla.

Come let me sing into your ear (00:00:06) y (00:01:11) y (00:02: 06)
Those dancing days are gone (00:00:09) y (00:02:10)

Si, en lugar de ser la última novela publicada de Alan Pauls, *Historia del llanto* fuese una canción, susurraría esos dos versos de W. B. Yeats que crean la escena de la que parece nacer el libro. Y si en esa

canción los versos de "Those dancing days are gone" estuvieran camuflados por una voz femenina, esa antesala imaginaria se transformaría en una escena que podría tener lugar en *Historia del llanto*, porque la novela construye la historia de una sensibilidad, la de lo doble, de lo uno y su doble secreto, como aparece en las figuras del doble agente, la doble vida, el enmascarado, el impostor, el clandestino, el infiltrado. Infiltrado es, precisamente, el nenito de cuatro, cinco, seis, siete, catorce años que hace andar el testimonio de una década deliberadamente imprecisa que más o menos va de 1964 a 1974. La madre muerta en vida, el padre seductor - especie de James Bond vuelto ex marido- , el abuelo déspota al borde de la abdicación, la abuela mujer-barbuda, la rompe-familias embarazada, la mosquita muerta vamp, la impenetrable ex militante desnuda, el exiliado recién aterrizado, el oligarca torturado, el premaleante sensible, el vecino militar - toda la galería de janos que circulan en *Historia del llanto* - no son sus personajes sino voces infiltradas en el nenito de cuatro, cinco, seis, siete, catorce años. Reducidos a lo mínimo, sus verdaderos protagonistas son un susurro, un oído y lo que de ellos nace: el llanto del infiltrado.

El de las lágrimas es el idioma de la sensibilidad testimoniada en este libro y su entrada en acción tiene una escena: "una boca susurra, más bien vierte algo que él no alcanza a escuchar, que ni siquiera aseguraría que suena, en la cavidad espiralada de un oído". El llanto dice en lágrimas lo que el susurro confiesa en el oído, no proviene de ningún fondo inexpresable y ensimismado, es una emanación que atestigua la infiltración de lo otro en el cuerpo de lo mismo. La lágrima es el testimonio del dolor y, en *Historia del llanto*, el dolor es *Lo Cerca* - la proximidad llevada al punto en el que se vuelve imposible trazar la línea de frontera que debería amparar lo interior de lo exterior.

Como en cada lágrima del nenito siempre hay dos que lloran (él y una voz que no es la suya), *Historia del llanto* tiene forma de testimonio. Todo testimonio contiene su intestimoniabile - su *laguna*, dice Giorgio Agamben - que es el testimonio imposible, el del otro que no puede dar testimonio porque ya no está ahí para hacerlo⁵. De esa condición lunar - de cuerpo con lado luz y lado sombra - del testimonio como forma nace *Historia del llanto*. No se trata ya de la fórmula "citar el pasado como si fuera un texto ajeno" con la que Pauls pensó *El oficio de vivir* de Cesare Pavese⁶ y con la que puede leerse toda *La vida descalzo*. *Historia del llanto* invierte la fórmula y el nenito de cuatro, cinco, seis, siete, catorce, veinticinco años da testimonio citando voces ajenas "como si" fueran su pasado. De ahí que el llanto funcione como el opuesto del chisme - y el nenito de cuatro, cinco, seis, siete, catorce años como el

opuesto de Toto, el nenito protagonista de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig -, en él la voz no se propaga como lo haría un gas venenoso, sino que penetra y trabaja con la lentitud de un goteo ácido limitado a corroer la pequeña superficie que toca. Por eso, la escena de la infiltración del susurro en el oído como antesala del llanto, si fuera una escena de película, sería la del final de *Lost in translation* - exactamente en el momento en que la voz de Bill Murray precipita en el oído de Scarlett Johansson y esa frase inaudible brilla en los ojos de ella, un rato después, cuando de pronto se abren, miran de un modo ligeramente distinto y la tormenta que arreciaba en ellos se disipa y promete una sonrisa. El llanto es el idioma de lo otro oculto, de lo clandestino. Y esa lengua tiene una única restricción: no puede decir "yo" porque el argumento infiltrado es anterior al cuerpo que atraviesa. Cada lágrima es la unidad mínima de una lengua en la que cualquier par de opuestos - yo/otro, femenino/masculino, interior/exterior, dolor/felicidad, intimidad/política - se transforma en un doble, en una figura enmascarada que habla y nombra su duplicidad sin desarmarla.

All that silk and satin gear (00:00:12) y (00:01:17) y (00:02: 17)

Crouch upon a stone (00:00:15) y (00:02:21)

Wrapping that foul body up (00:00:17) y (00:02: 30)

In as foul a rag (00:00:21) y (00:02:34)

W. B. Yeats en la sensualidad de la voz de una mujer es una imagen sonora que compone una escena con la que puede pensarse la figura central de *Historia del llanto*, sus dos infiltrados: el nenito de cuatro, cinco, seis, siete, catorce años y su vecino militar. Un dúo de infiltrados que intercambian los fluidos en los que viaja su secreto, el que dice que cada uno de ellos lleva adentro la sensibilidad del sexo opuesto. Él, con su pelito de nena que el abuelo daría todo lo que tiene por cortar, oculta una sensibilidad dócil capaz de verse afectada por el menor estímulo y de expresarse en arrebatos de llanto que sólo están reservados a lo femenino; detrás del velo de un uniforme militar - tan reluciente y bien cortado como el que arregló Norma Arrostito y llamó la atención de una vecina de Aramburu cuando vio llegar a Fernando Abal Medina sin saber lo que veía⁷- el vecino esconde un cuerpo que reúne todas las marcas de lo femenino: pies pequeños, dedos esbeltos y relucientes, brazos de una sorprendente flacura y delicadeza, piernas que se pliegan como un lecho, una voz débil para impartir órdenes pero dulce como un hechizo al cantar. Un cuerpo menudo, maleable y vivaz que adopta todas las poses de la mujer y que sin embargo sólo es

perceptible para el nenito, que intuye al impostor como se intuyen los que están hechos de lo mismo – él es el único, por lo demás, que *ve la hülacha* del uniforme tan bien cortado, el único que está lo suficientemente cerca como para oírlo cantar “*ora che sei già una donna*”. Y el vecino militar con cuerpo de mujer también ve. Ve y descubre las puertas secretas del cuerpo del nenito: el oído, las yemas de los dedos. Las ve y las atraviesa cuando vierte en el oído y en la piel adelgazada de las yemas de sus dedos ese secreto que, en la década que recorre *Historia del llanto*, es la clandestinidad. “Soy una infiltrada” es la frase que, dicha en un idioma que él no ha escuchado nunca y que no entiende, entra en ese nenito con la misma modalidad con la que, en *El pasado*, entra la voz de Sofía en Rímini cuando, vencido, él vuelve a entregársele a los brazos: “la voz se adensaba, precipitaba y cambiaba de estado, se volvía química, menos una voz que una dosis, y le entraba directamente en la sangre y empezaba a viajar por él sin apuro, guiada por un solo deseo ciego: llegar hasta su corazón, y tomarlo, y fecundarlo”.

La voz del vecino militar también viaja sin apuro, como pasan los casi diez años que tarda el nenito en comprender ese idioma, en ver y no ya intuir el cuerpo de la guerrillera detrás del uniforme militar, los casi diez años que se toma su corazón fecundado para exhalar y llorar el testimonio de esa intimidad con el cuerpo de lo político sobre las páginas de la publicación en la que lo sorprende una fotografía de la guerrillera muerta. En esa tragedia de la imposibilidad de contemporaneidad hay una verdad del testimonio: su condición es la impuntualidad del que llega corriendo, sin aliento, cuando ya nada tiene remedio. Pero también hay en ella una reivindicación del que llega demasiado tarde, del lector que vive el drama en diferido: en sus ojos centellea un instante de verdad en el que la experiencia se vuelve posible.

I carry the sun in a golden cup (00:00:24) y (00:00:30) y (00:02:42)
The moon in a silver bag. (00:00:26) y (00:00:33) y (00:02:46)

Lo grande escondido en lo pequeño es la otra forma de la clandestinidad que asume el nenito. Y cuando lo clandestino es lo grande, el infiltrado alojado en su pecho no es el vecino militar sino Superman. El impostor que oculta su fuerza sobrehumana en la delicadeza frágil de Clark Kent es uno de los gigantes que buscan refugio en el cuerpo del nenito de cuatro, cinco, seis, siete, catorce años, es el que encabeza la lista de voces que viajan en su torrente sanguíneo y que son, sin excepción, voces de adultos. La madre zombie, el fortachón moribun-

do o el playboy enamorado, todos los adultos que conoce vierten, tarde o temprano, un fluido oscuro de secretos en su oreja. Esa extraordinaria sensibilidad abierta al mundo adulto, que admira y en la que se regocija el padre, tiene su cuartel secreto en las yemas de sus dedos. Las rayitas en las que se adelgaza y arde la piel de sus dedos son la huella que en él dejan las salidas de fin de semana con su padre, que incluyen horas y horas de pileta. De alguna manera, esas rayitas son el reverso del oído – la vía por la que entra y fecunda lo femenino – porque atestiguan la cercanía de lo viril, de esos monumentos a la virilidad que son el padre-Bond y Superman – superhéroe absoluto que no puede verse abatido por el poder de las kriptonitas sin dejar en el nenito un ardor igual al que conserva después de cada sesión de pileta y padre.

Como con el vecino militar, también con el padre hay intercambio de sensibilidades: con el primer llanto con el que el nenito se confiesa ante el padre-Bond, el don del llanto – que en algún momento de la historia de la humanidad fue desterrado del universo de lo viril– pasa del hijo al padre, como si el nenito infiltrado por lo adulto pasara a través de sus lágrimas una dosis de niñez al cuerpo del grande. Como toda sensibilidad en *Historia del llanto*, esa sensibilidad, que el nenito exhibe únicamente ante el padre, está llamada a hacer su paso a la clandestinidad. Un día, el nenito de cuatro, cinco, seis, siete, catorce años deja de llorar y las lágrimas quedan en “los ojos húmedos de un perro viejo” que tiene el padre.

Ese paso a la clandestinidad de las lágrimas divide – y vuelve doble – la historia de la sensibilidad en *Historia del llanto*. La divide como en dos eras: una, en la que todo hace llorar al nenito; otra, en la que el nenito hace llorar al mundo entero. Y a cada una de esas eras de la historia corresponde un estado de la sensibilidad: lo húmedo y lo seco, que con palabras de *La vida descalzo* puede definirse así: “lo seco tiende a la discriminación, la distinción, el desmigajamiento; lo seco es preciso, y esa precisión parece graficar un valor que me es extrañamente cercano: una especie de *comunidad no adhesiva*, donde las cosas y los seres pueden encontrarse y conectar sin verse comprometidos a confundirse”. Pero de esas dos formas de la sensibilidad, *Historia del llanto* encarna la húmeda, la que no discrimina y distingue, la que admite la confusión. Propone una mirada de los años sesenta/setenta en la que lo íntimo y lo político no se enfrentan como opuestos sino que se confunden como dobles. Quizá por eso *Historia del llanto* retorna a la infancia y a su sensibilidad húmeda. Barthes diría: “¿Dónde adquiere el enamorado el derecho de llorar sino en una inversión de valores cuyo primer blanco es el cuerpo? Él acepta recobrar el cuerpo niño”⁸.

Curse as you may I sing it through; (00:00:39)
What matter if the knave (00:00:42)
That the most could pleasure you (00:00:45)
The children that he gave (00:00:48)
Are somewhere sleeping like a top (00:00:51)
Under a marble flag? (00:00:54)

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. Ocupar la posición del que juzga es propio de una literatura que se piensa como puro instrumento de otro discurso, el de la ley, en el que el drama está resuelto con anterioridad. Y esa concepción somete la literatura a una vigilancia en la medida en que la única posibilidad que le deja es la de corroborar lo que ya está decidido de antemano. Para decirlo de un modo patético: si la literatura asume como misión la de la justicia legal, estamos perdidos. O, menos dramáticamente, perdemos algo, otra dimensión de la experiencia de violencia que supusieron las dictaduras latinoamericanas. Algo que no tiene nada que ver con el orden de la responsabilidad – el único orden que importa a la justicia legal –, algo del orden de la experiencia íntima del acontecimiento político. Y quizá ese algo sea precisamente lo no dicho, o la relación entre lo dicho y lo no dicho. Algo perdido como *la laguna* incluida en todo testimonio que Giorgio Agamben se propuso oír e indagar en los testimonios de Auschwitz.

Si la experiencia del dolor no puede reducirse a los elementos reales que la constituyen, tal vez sea la literatura el más apto de los espacios para indagar lo irrepresentable del dolor, para inventar las escenas en las que *eso* pueda aparecer. ¿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, ese nudo inquietante con el que una de las más lindas páginas del libro vuelve contemporáneos a un chico con plato de budín marmolado en mano y al bombardeo al Palacio de la Moneda de Santiago, el 11 de septiembre de 1973. Si una literatura, como *Historia del llanto*, puede imaginar la existencia de ese lazo que ata una tragedia política a las pequeñas alegrías de la vida cotidiana, entonces, recobramos algo de lo perdido.

I carry the sun in a golden cup (00:00:58) y (00:01:03)
The moon in a silver bag. (00:01:00) y (00:01:06)

El 12 de febrero de 1942, Cesare Pavese escribió:

el arte moderno es – en su valor más alto– un retorno a la infancia. Su motivo perenne es el descubrimiento de las cosas, descubrimiento que puede darse, en su forma más pura, sólo en el recuerdo de la infancia. Esto tiene por causa la *all-pervading* conciencia del artista moderno, que lo hace vivir, a partir de los dieciséis años en un estado de tensión, es decir en un estado que no es ya propicio para la asimilación, que no es ya ingenuo. Y en el arte sólo se expresa bien aquello que fue absorbido ingenuamente.

Esa cita dice algo sobre la forma en que *Historia del llanto* deja que el pasado vuelva. 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. Pero además esa forma ingenua de regreso del pasado es la condición para que lo político aparezca humedecido con lo íntimo, es una forma apta para pensar la relación que los une y no para construir un muro que los separe.

Ese retorno a la infancia es una forma que Alan Pauls ya ensayó en “Elogio del acento” para pensar la identidad nacional, en *La vida descalzo* para pensar el espacio de la playa y que en *Historia del llanto* reaparece para tocar la zona permeable, y por eso dolorosa, en la que la muerte de Salvador Allende se cruza con una escena tan banal como un chico comiendo a escondidas dos rodajas de budín.

Quizá, al “descubrimiento de las cosas” que Pavese encuentra como posibilidad en el recuerdo de la infancia del artista, pueda agregarse otro efecto: la invención de vida. El nenito que se emociona con el acento extraño de Nicola di Bari o de Ornella Vanoni cantando en español, el nenito que se encuentra con la literatura en el desierto de una playa y no en la biblioteca del padre y el nenito infiltrado por voces que su cuerpo transforma en lágrimas son menos datos biográficos que escenas de vida que, además de permitirnos pensar de una manera nueva relaciones tan solidificadas como las que mantenemos con la identidad nacional, la tradición literaria o las dictaduras militares, la literatura inventa.

I thought it out this very day (00:01:14)
Noon upon the clock (00:01:15)

A man may put pretence away (00:01:20)

Who leans upon a stick. (00:01:22)

En marzo de 1970, Ricardo Piglia realizó aquel reportaje en el que Rodolfo Walsh decía creer “que en un futuro, inclusive se inviertan los términos: que lo que realmente sea apreciado en cuanto a arte sea la elaboración del testimonio o del documento, que como todo el mundo sabe admite cualquier grado de perfección.” Algo se cumplió de la predicción walshiana, aunque no por las causas que él imaginaba – tan lejos estamos de ser los jóvenes crecidos en sociedades no capitalistas o en sociedades en proceso de revolución a quienes Walsh atribuía esa concepción del arte – y es que hoy puede reconocerse en el testimonio como forma la inscripción de una posibilidad que la ficción no tiene y no busca: la producción de existencia. Se trata de una escritura indiferente a las clasificaciones – por eso intentar una definición genérica de textos como *Historia del llanto* o *La vida descalzo* o “Elogio del acento” es una tarea completamente estéril– que toma de la forma testimonial su garantía (“esto ha sido”) para proponer una forma de ficción que produce vidas.

Al analizar la relación entre la posibilidad y la imposibilidad de decir que definen al testimonio, Agamben escribe: “el testimonio es esta intimidad indivisible.” *Historia del llanto* como testimonio lleva inscriptas las marcas de su propio no dicho: veintitrés corchetes que encierran puntos suspensivos. Si *Historia del llanto* es el testimonio de la infiltración de lo político en lo íntimo, su no dicho, su doble clandestino – el silencio que lleva consigo en esas *cicatrices* – es el testimonio político infiltrado de intimidad. Podemos imaginar, por ejemplo, que ese texto es la crónica del periodista chileno que transmitía en vivo delante de la húmareda del Palacio de la Moneda bombardeado. O que es el texto publicado en el último número de *La causa peronista* con el testimonio de Norma Arrostito y Mario Firmenich sobre la muerte de Aramburu. El de la revista de Montoneros y el de *Historia del llanto* son testimonios que viven en una intimidad indivisible, sin que sea relevante intentar una disección que los separe para poner a un lado la historia y a otro lado la ficción: en uno y en otro quien escribe el testimonio (¿Miguel Bonasso?, ¿Mario Firmenich?, ¿Firmenich y Arrostito a cuatro manos?, ¿el nenito de cuatro, cinco, seis, siete, catorce años?, ¿otro cualquiera al que el nenito, cansado de soportar las voces que recorren su torrente sanguíneo, sienta en una silla y le infiltra todo eso?, ¿Alan Pauls?) es un clandestino. Pero en la letra del testimonio lo dicho cobra vida, y esa existencia es lo que sobra como resto una vez

que la ley sorbe del testimonio lo que no es prueba legal. Lo que no es prueba legal puede sin embargo ser prueba de vida. Ese resto es el que impacta en el corazón del adolescente ex nenito lacrimógeno cuando, sorprendido por la foto de una guerrillera abatida que encuentra en un número de *La causa peronista*, de pronto ve – ya no intuye sino que ve– y comprende la flacura de los brazos del vecino militar de su infancia, ve y recobra y llora.

May sing and sing until he drop (00:01:25)

Whether to maid or hag: (00:01:27)

En *Historia del llanto* los cuerpos que, inscriptos en lo político, hacen pasar a la clandestinidad lo femenino – la sensibilidad húmeda de la lágrima y la sensualidad de lo frágil – son cuerpos de mujer. Dos mujeres, el vecino militar y la ex ERP, que funcionan como dobles: la que, en plena lucha, oculta sus marcas de feminidad en un uniforme militar; la que, sobreviviente de las torturas de una cárcel cordobesa, pasea su hermosa desnudez ante el enamorado que la contempla.

La sensualidad, como la sensibilidad femenina del llanto, es otra forma de lo íntimo puesta bajo sospecha durante los años sesenta/setenta que *Historia del llanto* hace convivir y anuda a lo político. Esas dos mujeres clandestinas tocan otro lazo complejo de restituir, el que liga lo político a lo erótico, y que permite formular y pensar preguntas tan incómodas como: ¿hay alguna relación entre las fotografías de guerrilleras abatidas que multiplicaron los diarios durante y al término de las dictaduras y las fotografías que produce la industria del porno duro?, ¿puede la cicatriz de una sesión de tortura transformarse en un objeto de deseo? *Historia del llanto* religa esa zona de intimidad con lo político al armar otra figura de la clandestinidad que puede describirse con una frase de Roland Barthes: “Además, aquí, el cuerpo amoroso está forrado por un cuerpo histórico”.

I carry the sun in a golden cup (00:01:30) y (00:01: 36)

The moon in a silver bag. (00:01:33) y (00:01:40)

En “El último verano”⁹, el bellissimo testimonio que reconstruye la última noche y el último día de la vida de Rodolfo Walsh, Lilia Ferreyra compagina tres escenas que parecen salidas de biografías diferentes. En la primera, Walsh termina de teclear la quinta copia de la “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”, sale al parque. En la segunda, un profesor de inglés jubilado (última identidad falsa de Walsh)

señala el cielo de ese verano y dibuja en el aire las constelaciones. Su mujer, Lilia, sigue el recorrido que trazan sus dedos. Oyen el siseo de los eucaliptos. “Quisiera plantar una doble hilera de álamos plateados desde la entrada a la casa”, dice y cierra los ojos. Los entreabre perezosamente, como si recordara la infancia, y susurra: “cuando el viento mueve las hojas, suenan como la lluvia fina”. En la tercera, Walsh empuña una pistola ante el grupo de tareas de la Escuela de Mecánica de la Armada que lo embosca en una calle de Buenos Aires. Lo inquietante de ese relato son los dos blancos – o dos corchetes con puntos suspensivos– que separan la escena del parque de aquella en la que Walsh teclea una última frase y, hacia adelante, de la caminata que lo aleja del andén en Constitución, de sus pasos rápidos por la avenida San Juan, de la muerte. Es precisamente ese tipo de espacio en blanco que encandila, que atrae todas las preguntas y reclama ser pensado, aquel en el que *Historia del llanto* encuentra un lugar para inventar una forma de ficción en la que literatura, vida cotidiana y política se encuentran.

Notas

1. Pauls, Alan. *Historia del llanto*. Buenos Aires: Anagrama, 2007. La novela fue recientemente traducida y publicada en Brasil: *História do pranto*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2008. *La serie de los Irlandeses*, nombre acuñado por Ricardo Piglia en una entrevista realizada a Walsh en 1970 y publicada a modo de prólogo en la primera edición de *Un oscuro día de justicia* en 1973, está integrada por «Irlandeses detrás de un gato» (Walsh, 1965), “Los oficios terrestres” (Walsh, 1967) y *Un oscuro día de justicia* (Walsh, 1973). Aunque normalmente no se los considere parte de la serie, que según registra la entrevista antes referida Walsh planeaba continuar, podríamos hoy reconsiderar sus límites y ampliarla incluyendo en ella el relato autobiográfico “El 37” – originalmente publicado en la compilación realizada por Piri Lugones, *Memorias de infancia*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968 e incluido en la edición de los papeles íntimos de Walsh realizada por Daniel Link: Walsh, Rodolfo. *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2007 – así como el plan de relato (sin fecha) y los fragmentos del cuento “Uncle Willie won the war”, escritos en inglés, fechados en mayo de 1974 y publicados en *Ese hombre y otros papeles personales* en traducción de Juan Forn. A ese plan y a esos fragmentos, por último, podría agregarse el pasaje del reportaje realizado por Piglia en 1970 en el que Walsh anuncia la idea general del cuento: “Habría un par de historias adicionales ya pensadas, una de las cuales será de adultos, es decir, es un cuento contado por chicos pero que es de adultos. El título es ‘Mi tío Willie que ganó la guerra’. Es una historia contada por los chicos en una circunstancia especial: están enfermos en la enfermería. Hay una peste de escarlatina y un chico cuenta la historia de un tío que va a pelear a la guerra mundial, entonces la historia ahí se le escapa: comienza a ser una historia de adultos, después vuelve al narrador final, pero la historia se le escapa” (Piglia, 1973).
2. Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina, 2003, pág. 29. Para la periodización y nominación del período que va de 1959 a mediados de la década del

setenta como “los años sesenta/setenta” así como para su caracterización, sigo ese imprescindible trabajo de Claudia Gilman. Gilman, que realiza un análisis exhaustivo de los textos dedicados al tema, señala que “la bibliografía que se consagra al estudio de esas décadas acuñó la hipótesis de que entonces ‘todo era política’. Pero más adecuado sería afirmar que la gramática de los discursos fue antes excluyente que acumulativa” (p. 32).

3. En su análisis de la “Carta de un escritor a la Junta Militar” de Walsh, Daniel Link propone: “En contra del sentido común (de izquierda o de derecha), lo más importante de la carta es esa *Petito*: un pedido, o un mandato, o un legado. El mandato es: continúen la lucha *bajo nuevas formas*, o bien: abandonen la dialéctica, abandonen el *pathos*, recuperen otra línea de modernidad y negatividad”. Link, Daniel. “La otra carta (robada)” en *Historias de cartas (políticas de campo)*. Chapecó: Argos editora universitaria, 2004. Sigo su propuesta para pensar una forma de esa petición, o ese legado, en la literatura argentina.
4. Cfr. Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Editorial Kairós, 1978. Una advertencia introduce ese ensayo-ficción-álbum autobiográfico: “Todo esto debe ser considerado como dicho por un personaje de novela”.
5. Ver especialmente el capítulo “El testigo” en Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*. Barcelona: Pre-Textos, 2000.
6. Cfr. “El pasado”, prólogo a su selección del diario de Cesare Pavese, en Pauls, Alan. *Cómo se escribe un diario íntimo*. Buenos Aires: Ateneo, 1996, pp. 229-231.
7. En el capítulo de *La montonera. Biografía de Norma Arrostito*, dedicado al secuestro y fusilamiento de Aramburu en 1970, Gabriela Saidon recoge el testimonio, reproducido en los diarios de entonces, de una empleada de la boutique vecina al edificio de departamentos en el que residía Aramburu: “va a describir ante los periodistas a los dos uniformados que subieron al octavo A del edificio vecino como dos hombres altos y rubios de entre 26 y 28 años, uno con bigotes, y va a decir: ‘Un detalle que me llamó la atención fue que los uniformes eran flamantes y estaban muy bien cortados’. Ahí va a ser Norma la que quizá levante apenas la comisura de los labios, o se ría con una risa franca. Porque ella misma tuvo que arreglarle el uniforme a Fernando [Abal Medina]” (Saidon, 2005, pp. 11-12).
8. Cfr. “Elogio de las lágrimas”. In: Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI Editores, 1982.
9. Ferreyra, Lilia. “El último verano”. In: *Radar*, n° 553, Buenos Aires, 25 de marzo de 2007, pp. 2-5.

Referencias

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*. Trad. Antonio Gimeno Cuspina. Valencia: Pre-textos, 2000.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Julieta Sucre. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.
- _____. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Trad. Eduardo Molina. México: Siglo XXI Editores, 1982.
- Ferreyra, Lilia. “El último verano”. In: *Radar*, n° 553, Buenos Aires, 25 de marzo de 2007, pp. 2-5.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2003.

- Link, Daniel. *Historias de cartas (políticas del campo)*. Chapecó: Argos editora universitaria, 2004.
- Pauls, Alan (selección y prólogos). *Cómo se escribe un diario íntimo*. Buenos Aires: Ateneo, 1996.
- _____. *La vida descalzo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.
- _____. "Elogio del acento". In: Molloy, Sylvia y Mariano Siskind (eds.). *Poéticas de la distancia*. Buenos Aires: Norma, 2006, pp. 171-181.
- _____. *Historia del llanto. Un testimonio*. Buenos Aires: Anagrama, 2007.
- Pavese, Cesare. *El oficio de vivir*. Trad. Luis Justo. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1976.
- Piglia, Ricardo. "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política. Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh". In: Walsh, Rodolfo. *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 1973.
- Saidon, Gabriela. *La Montonera. Biografía de Norma Arrostito*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- Walsh, Rodolfo. *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1965.
- _____. *Un kilo de oro*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967.
- _____. *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 1973.
- _____. *Ese hombre y otros papeles personales*. Ed. Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2007.