

## PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/178445>

Please be advised that this information was generated on 2018-06-20 and may be subject to change.



## Artikel

---

### Entre el escepticismo y la autenticidad Dimensiones afectivas y políticas de la ironía en *Historia del llanto* de Alan Pauls

Brigitte Adriaensen (Radboud Universiteit Nijmegen)

HeLix 10 (2017), S. 55-67.

## Abstract

---

The present paper discusses the position of irony in the “subjective turn”. Irony has been discredited from the 90s onwards as an apolitical figure of speech, which is incompatible with the traumatic afterlife of events such as 9/11. In Latin America, irony’s position was questioned in the context of political militancy and testimony, but nowadays critics start reevaluating its critical strength. This paper first sketches the general debate on irony, then focuses on its role in postdictatorial Argentine literature of the first and second generation. It then ends with an analysis of *Historia del llanto* by Alan Pauls. Parting from Zupančič’s theory on comedy, it argues for a reading of the novel with both political militancy and authentic affectivity at the center of irony’s edge.

---

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des Verfassers) nicht gestattet.

## Entre el escepticismo y la autenticidad

### Dimensiones afectivas y políticas de la ironía en *Historia del llanto* de Alan Pauls

Brigitte Adriaensen (Radboud Universiteit Nijmegen)

Teniendo en cuenta los aportes teóricos y analíticos recientes de estudiosos como Slavoj Žižek (2008) y Jean Franco (2013), cabe postular que las reacciones a la violencia sistémica, al triunfo del neoliberalismo y a la creciente indefinición de las identidades ciudadanas implican nuevos modos de fabricar y recortar lo sensible, como dice Rancière en *Le partage du sensible*.<sup>1</sup> En el contexto latinoamericano, las teorías del filósofo francés sobre las políticas de la estética han sido utilizadas para analizar la obra de autores como Roberto Bolaño, Sergio Bizzio o David Toscana. En estos análisis, la violencia se relaciona a menudo con las estéticas antirrepresentativas y antimiméticas de lo que Rancière llama “l’archi-ressemblance”, por la cual entiende “la ressemblance originaire, la ressemblance qui ne donne pas la réplique d’une réalité mais témoigne immédiatement de l’ailleurs d’où elle provient”,<sup>2</sup> en otras palabras, “c’est la présence sensible, l’esprit fait chair, l’absolument autre qui est aussi absolument même”.<sup>3</sup> Esta estética suele estar asociada a una escritura en la cual no se privilegia la representación de la violencia, sino la presencia aguda de la materialidad y del afecto, formulada en términos de *veracidad* o *autenticidad*.

En esta línea cabe situar también cierto consenso académico en cuanto al surgimiento de nuevas formas de plasmar o narrar la violencia: en los proyectos contemporáneos se observa una renovada preocupación por el registro íntimo (el giro subjetivo y afectivo), un interés por la dimensión subversiva de la vida cotidiana, una nueva configuración de la figura autorial y el surgimiento de la autoficción. Sin embargo, el aparente predominio de lo subjetivo no implicaría la cancelación de lo político; al contrario, presenciamos un retorno de la política al primer plano de la escena,<sup>4</sup> pero la

---

<sup>1</sup> Cfr. RANCIÈRE, *Le partage du sensible*, 12-25.

<sup>2</sup> RANCIÈRE, *Le destin des images*, 17.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 16.

<sup>4</sup> MARTÍN BARBERO, “Lo público: experiencia urbana y metáfora ciudadana”, 215.

experiencia comunitaria se define de forma diferente a lo que fue la costumbre en los años de la militancia de los sesenta o setenta.

El énfasis en conceptos como *autenticidad*, *sinceridad* y lo *afectivo* puede explicar el descrédito de la ironía. Es llamativo, efectivamente, cómo en el debate público la ironía cayó en desgracia. Muchos teóricos coinciden en indicar que el 9/11/2001, el ataque a las torres gemelas en Nueva York, conformó una especie de momento bisagra. Fue entonces cuando se multiplicaron los comentarios en los medios de comunicación estadounidenses sobre el supuesto final de la ironía. Por dar solo un ejemplo, el editor en jefe de la revista *Time*, Roger Rosenblatt, escribió el 24 de septiembre del 2001 una columna con el significativo título “The Age of Irony Comes to an End”, que incluía el pasaje siguiente:

One good thing could come from this horror: it could spell the end of the age of irony. For some 30 years--roughly as long as the Twin Towers were upright--the good folks in charge of America's intellectual life have insisted that nothing was to be believed in or taken seriously. [...] Who but a slobbering bumpkin would think: ‘I feel your pain’? The ironists, seeing through everything, made it difficult for anyone to see anything. The consequence of thinking that nothing is real [...] is that one will not know the difference between a joke and a menace. No more. The plains that plowed into the World Trade Center and the Pentagon were real. The flames, smoke, sirens – real. The chalky landscape, the sirens of the streets –all real. I feel your pain – really.<sup>5</sup>

La tendencia apolítica, cerebral, distante de la ironía en adelante era impensable, incluso supondría una falta de ética. El ataque a las torres gemelas hacía indispensable tomar una posición tal vez menos política que afectiva. No solo los columnistas y periodistas se distanciaban de la ironía, así también lo hacían novelistas famosos en Estados Unidos, como David Foster Wallace, Dave Eggers o Jonathan Franzen. En su ensayo “E unibus pluram” (1993), Foster Wallace atestiguó la impotencia crítica de la ironía en el contexto publicitario, casi una década antes de la caída de las torres gemelas. El mismo rechazo de la ironía como fenómeno posmoderno, acrítico, inmerso y contagiado por el discurso de la publicidad se reconoce también en el texto de Rancière:

[...] toutes les formes de critique, de jeu, d’ironie qui prétendent perturber la circulation ordinaire des images n’ont-elles pas été annexées par cette circulation même ? [...] Les procédures de la coupure et de l’humour sont devenues elles-mêmes l’ordinaire de la publicité, le moyen par lequel elle produit à la fois

---

<sup>5</sup> ROSENBLATT, “The Age of Irony Comes to an End”, 79.

l'adoration de ses icônes et la bonne disposition qui naît à leur égard de la possibilité même d'ironiser.<sup>6</sup>

Sin embargo, sería falso decir que realmente hubiera un consenso absoluto con respecto a la impotencia de la ironía. En un texto originalmente publicado en un volumen colectivo en el 2000, y más recientemente republicado en su monografía *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, en 2013, Gayatri Spivak intenta contestar la pregunta “*What’s Left of Theory?*”, una pregunta ambigua ya que significa tanto “¿Qué queda todavía de la teoría?” como “¿Qué hay a la izquierda de la teoría?”. La respuesta que da la autora es la siguiente: “Triumphant global finance capital/world trade can only be resisted with irony”.<sup>7</sup> Entonces, parece ser que circulan aquí varias concepciones de la ironía: una ironía posmoderna, cómplice, apolítica, que es insostenible en un contexto de trauma intenso como el ataque a las torres gemelas. En el contexto del capitalismo tardío actual, en cambio, la ironía que propone Spivak puede entenderse como una ironía que cuestiona el discurso de la felicidad imperante, que llama la atención sobre la violencia camuflada que implica el neoliberalismo y que reivindica el derecho a la duda, y, para hablar con Kierkegaard, a la “negatividad infinita, absoluta”.<sup>8</sup>

Entonces, ¿es posible transponer esa discusión al contexto latinoamericano? ¿Qué trascendencia tuvo este debate en América Latina, donde el auge del posmodernismo en los Estados Unidos coincidió con una época donde todavía imperaba la violencia, o por lo menos, se luchaba contra el trauma que esta última había impuesto? En efecto, en estos mismos años, en el Cono Sur se intentaba darles un lugar a los testimonios de las víctimas, en Colombia se lidiaba con la violencia impuesta por el narcotráfico y la variedad de actores implicados en él, en México la guerra sucia de la ‘dictablanda’ hacía desaparecer los oponentes políticos bajo un velo de pacificidad inquietante. En este contexto, Bruno Bosteels planteó en otra ocasión lo siguiente: “En América Latina, con mayor razón en el contexto del legado todavía abierto de las guerras sucias y las dictaduras, puede parecer inapropiado hablar de la ironía”.<sup>9</sup> Por otra parte, la sátira sí es una modalidad muy frecuente en los medios de comunicación y en el discurso político en América Latina,

---

<sup>6</sup> RANCIERE, *Le destin des images*, 36.

<sup>7</sup> SPIVAK, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, 216. La misma cita se menciona en BOSTEELS, “La situación”, en prensa.

<sup>8</sup> KIERKEGAARD, *The Concept of Irony*, 261.

<sup>9</sup> BOSTEELS, “La situación”, en prensa.

pero precisamente porque denota una posición política muy clara, a diferencia de la ironía, que más bien siembra la duda y la ambigüedad.

Como ya lo argumentó Dianna Niebylski, la difícil compatibilidad entre ironía y violencia en América Latina no se puede entender tampoco fuera de la discusión generada con respecto al testimonio.<sup>10</sup> La defensa de este género –pensemos en *Against Literature* de John Beverley como su exponente más paradigmático– llegó a su auge precisamente en la época en que la ironía posmoderna estaba en su momento de mayor esplendor en los Estados Unidos. Los estudios subalternos ponderaban que la literatura era de por sí sospechosa, y ello no por su contenido o la posición política de su autor, sino por la mera forma. En este contexto, la ironía tomó un papel clave de nuevo: “Testimonio invites a complicity between reader and writer that cannot be sustained in the novel [...] which usually entails an ironic distance on the part of both novelist and reader from the fate of the protagonist”.<sup>11</sup>

Como se pudo observar, las críticas a esta posición antiliteraria no se hicieron esperar, e hicieron eco todavía en *Tiempo pasado* de Beatriz Sarlo, donde ella se opone a una defensa demasiado ingenua y utópica del género testimonial. Efectivamente, sin cuestionar el valor judicial y moral del testimonio, Sarlo cuestiona lo que llama la “fetichización de la verdad testimonial”,<sup>12</sup> indicando que “las narraciones en primera persona se mueven por el impulso de cerrar los sentidos que se escapan; no sólo se articulan contra el olvido, también luchan por un significado que unifique la interpretación”.<sup>13</sup> En ese sentido, en las primeras décadas después de la dictadura, se podría decir que los testimonios se consideraban como una “sanación” de identidades en peligro,<sup>14</sup> donde se expresaba un trauma intenso, y donde no había lugar para la ironía ni para el humor.

Siguiendo a Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, un cambio sustancial tuvo lugar con la siguiente generación. En los años noventa, postula, ya hubo más distancia, y los debates sobre la “Verdad” del testimonio sí se podían plantear:

---

<sup>10</sup> NIEBYLSKI, “On the Politics of Irony and the Ethics of Humor”, s/p.

<sup>11</sup> BEVERLEY, *Against Literature*, 77.

<sup>12</sup> SARLO, *Tiempo pasado*, 63.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 67.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 68.

La narrativa anterior [de los 70 y 80] entona grito, acusación, proclama, denuncia, reflexión, explicación sesuda; si bromea es con un fin serio: criticar y denunciar; si juega [...] es para hacer preguntas filosóficas que no son juego. [...] La nueva se toma menos en serio. Predomina la socarronería, una semisonrisa que puede llegar a carcajada o apenas sobrevolar, pero señala siempre una distancia que no se desea recorrer: la que llevaría a tomarse demasiado en serio.<sup>15</sup>

Drucaroff hace una distinción muy sutil entre dos modalidades de juego: un juego serio, que critica y denuncia, y otro juego leve, socarrón, que consiste precisamente en no tomar las cosas en serio.

Eso no significa, por tanto, que la ironía sea exclusiva de ninguna de estas dos modalidades. En efecto, también en el caso de la literatura argentina existen ejemplos de novelas anteriores a esta nueva generación donde se usa una ironía –situacional, a menudo, y por lo general no cómica sino seria o incluso trágica– para denunciar, criticar, o simplemente poner en tela de juicio la perspectiva según la cual los militantes eran los héroes incontestables de una lucha contra el poder. Así, Martín Kohan, en *Dos veces junio*, nos muestra la complicidad de un conscripto y de la sociedad argentina en general, mediante una ironía situacional que yuxtapone dos hechos incompatibles (el fútbol y la tortura) sin propósito cómico alguno. Piénsese también en *El fin de la historia*, de Liliana Heker, donde se cuestiona, desde una perspectiva discutible según algunos, la distinción rígida entre la categoría de víctima y la de perpetrador. En la literatura argentina postdictatorial, no solo de los hijos sino también de la generación anterior, la ironía situacional encontró un caldo de cultivo excelente precisamente porque podía poner en duda un esquema actancial muy claramente establecido.

Sin embargo, es cierto también que en lo que llama Drucaroff “la Nueva Narrativa Argentina”,<sup>16</sup> en autores más jóvenes como Félix Bruzzone o Mariana Eva Pérez, se observa otro tipo de ironía, más lúdica, menos seria. Tanto Bruzzone como Pérez se distancian de la militancia de los hijos mismos, más que de los padres, como entidad corporativa destinada a otorgarles una nueva identidad. El ‘militontismo’ del que habla Pérez, o la creación de la asociación de ‘SOBRINOS’ Y ‘NUERAS’ de las víctimas, como se propone en *Los topos*, son propuestas irónicas que parecen cuestionar la consolidación de comunidades políticas, públicas, como la de HIJOS, proponiendo una

---

<sup>15</sup> DRUCAROFF, *Los prisioneros de la torre*, 21-22.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 100.

literatura que desde la autoficción y el diario cuestiona hasta cierto punto la inserción del individuo en tal colectividad.<sup>17</sup> Esto nos lleva a la siguiente pregunta que plantea Bruno Bosteels en referencia al texto de Spivak anteriormente citado, reflexionando sobre la posibilidad de la ironía en el contexto de la militancia latinoamericana:

De hecho, no es nada evidente que la ironía pueda usarse tan fácilmente en un proyecto político, ideológico o pedagógico. Todo lo contrario: la lógica de la ironía parece ir en la dirección opuesta a cualquier politización, en la medida en que nociones por otro lado tan tradicionales como la resistencia, la movilización o la militancia a primera vista presuponen siempre un nivel de compromiso subjetivo con una causa —una base de interés sustancial— que se ve típicamente interrumpido por la característica inestabilidad del uso de la ironía.<sup>18</sup>

Esta cita admite en primer lugar matizar la observación anterior sobre el supuesto alejamiento político en la literatura de los hijos; si bien ambos autores parecen cuestionar irónicamente la militancia de HIJOS, al mismo tiempo proponen nuevas formas de colectividad: como ya destacó Cecilia Sosa en su artículo sobre *Los topos*, esta novela acaba por apuntar a la posición marginalizada de otras víctimas en la sociedad argentina, como los transexuales o los homosexuales.<sup>19</sup> Mariana Eva Pérez, en su novela *Diario de una princesa montonera*, tampoco se distancia de la militancia *tout court*, sino de sus apariciones más corporativas y públicas. El humor negro, el sarcasmo y la ironía correctiva, característicos de estas novelas, explican también por qué en este caso si bien se da cierto distanciamiento, cierta ligereza, como decía Drucaroff, al mismo tiempo no nos encontramos ante una ironía inestable que podría calificarse de antipolítica o impolítica. Más bien, estaríamos ante lo que Bosteels llamó la “ironía colectiva”, que sí sería compatible con la militancia, “ya que reafirma los derechos de lo histórico por encima de lo particular y coloca los fines últimos de lo colectivo [...] en un pedestal por encima de los individuos que le sirven de simples medios o mediaciones”,<sup>20</sup> bien diferente de aquella otra ironía, la que “instala al sujeto de la ironía en una posición de exterioridad y superioridad a la vez con respecto al proceso colectivo en curso”,<sup>21</sup> por lo cual la compatibilidad de esta ironía con la militancia se hace cuestionable.

---

<sup>17</sup> Para una discusión más detallada, cfr. ADRIAENSEN, “Irony, Humour and Cynicism in Relation to Memory”.

<sup>18</sup> BOSTEELS, “La situación”, en prensa.

<sup>19</sup> Cfr. SOSA, “Humour and the Descendants of the Disappeared”, 84.

<sup>20</sup> BOSTEELS, “La situación”, en prensa.

<sup>21</sup> *Ibid.*



Bosteels propone que en *Historia del llanto*,<sup>22</sup> de Alan Pauls, sería imprudente no ver el potencial de esta última ironía “no-colectiva” en un contexto político.<sup>23</sup> Porque si bien la ironía podría decirse opuesta a la militancia, no por ello carece de potencial político. Efectivamente, Bosteels considera precisamente que en la novela de Pauls se da una forma de la ironía que parece caracterizarse como “antimilitancia”, pero que en realidad se debería calificar de “una militancia postpolítica o impolítica en contra de la militancia”.<sup>24</sup> Para seguir con su análisis, en *Historia del llanto*, la ironía sirve para desmontar cualquier discurso ideológico, a través de una parábasis permanente, para retomar la definición que dio Schlegel de la ironía, y que en ese sentido es:

Crítica de la ideología, sí, hermenéutica de la sospecha, sin duda, incredulidad hacia los grandes relatos, también, pero antes que nada y por encima de todo: lucidez y certeza de poder vivir por fin sin coartadas. Es la obsesión de alguien que si todavía cree en algo, es únicamente en su capacidad para no dejarse engañar.<sup>25</sup>

Sin embargo, parece que la paradoja planteada inicialmente sigue en pie: la ironía sirve finalmente para desenmascarar, para dejar la *verdad desnuda*, como si fuera posible “no dejarse engañar”, para volver a cierto sentido de la autenticidad. La pregunta que surge es pues la siguiente: si la ironía vuelve a cuestionar esta autenticidad, o si la deja en pie, ¿cuál sería exactamente el nexo de esta autenticidad con la sensibilidad prodigiosa del protagonista de la novela de Pauls?

De hecho, tal vez más que desmontar ideologías, y ser “una militancia postpolítica o impolítica en contra de la militancia”, la sensibilidad del protagonista se podría definir asimismo como “una militancia postpolítica o impolítica en contra de la felicidad”.

Comenta el narrador de Alan Pauls:

[...] de comprobar la sospecha de que toda felicidad se erige alrededor de un núcleo de dolor intolerable, una llaga que la felicidad quizás olvide, eclipse o embellezca hasta volverla irreconocible pero que jamás conseguirá borrar –no, al menos, a los ojos de los que, como él, no se engañan, no se dejan engañar, y saben bien de qué subsuelo sangrante procede esa belleza. Y su tarea, la de él, que no recuerda haber elegido pero muy pronto adopta como una misión, es despejar las frondas que la ocultan, sacar la herida oscura a la luz, impedir por todos los medios que alguien, en algún lugar, caiga en la trampa, para él la peor imaginable,

---

<sup>22</sup> A partir de ahora, se refiere a la novela mediante la sigla HdLl.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

de creer que la felicidad es lo que se opone al dolor, lo que se da el lujo de ignorarlo, lo que puede vivir sin él (HdLL, 17-18).

Así el protagonista defiende sobre todo la idea del dolor desde el dolor. A primera vista, más que ante una ironía del discurso testimonial, marcado precisamente por el dolor y el trauma, lo que intenta cuestionar el protagonista es el discurso neoliberal –menemista, tal vez– de la felicidad, “desgarrar el velo sonriente con el que la dicha se presenta” (HdLL, 20). En este pasaje, *Historia del llanto* aparece como una revisión irónica de lo que oficialmente se llama los *Happiness Studies*, una disciplina existente cuyo axioma principal es que no existe una diferencia entre lo que pensamos que sentimos y lo que realmente sentimos. Alenka Zupančič, en su libro *The Odd One In. On Comedy*, sostiene precisamente que la comedia, y podríamos extender esta observación hacia la ironía, rompe con esta equivalencia, insistiendo en que “it often happens that we don’t know really how we feel, and that emotions (far from constituting a direct insight into the Real of the subject) can lie and be as deceptive as anything else”.<sup>26</sup> En ese sentido, Zupančič critica duramente estos tiempos del capitalismo tardío donde la felicidad es un imperativo:

Negativity, lack, dissatisfaction, unhappiness, are perceived more and more as moral faults- worse, as a corruption at the level of our very being or bare life. There is a spectacular rise of what we might call a bio-morality (as well as morality of feelings and emotions), which promotes the following fundamental axiom: a person who feels good (and is happy) is a good person; a person who feels bad is a bad person.<sup>27</sup>

Para Zupančič, la comedia –no la comedia hollywoodiense de las *feel good movies* que promueven la diversión sin más, sino la comedia que introduce una ruptura, que nos hace ver la incompatibilidad y la incongruencia de las cosas– desconstruye la felicidad como algo *natural*. *Historia del llanto*, en el sentido de Zupančič, se podría considerar como una comedia irónica: una comedia que cuestiona el discurso de la felicidad.

Por otra parte, es cierto que no solo hay una desconstrucción de la felicidad, sino también de la figura del militante: el vecino apático al que el protagonista visita de vez en cuando, se describe no como una figura heroica, sino como un héroe también débil, derrotado, con un uniforme desaliñado, y como procedente de otro planeta. Además, como observó María Paz Oliver, la ironía es clave en el sentido de que el subtítulo de la

---

<sup>26</sup> ZUPANČIČ, *The Odd One In*, 8.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 5.

novela, “Testimonio”, puede leerse como una parodia del género, ya que “Pauls propone una perspectiva que polemiza directamente con la referencialidad y el ‘efecto de verdad’ del género testimonial”.<sup>28</sup> De hecho, la perspectiva narrativa también contribuye a esta parodia del género, dado que el uso de la tercera persona autoficcional contrasta ya por principio con el pacto de lectura que rige el género testimonial.<sup>29</sup>

No obstante, el cuestionamiento de la verdad testimonial no se lleva a cabo mediante el uso de un lenguaje mayéutico (Sócrates) ni mucho menos militante, sino que su medio para desarmar son las emociones, que parecen precisamente distanciarse de la ironía. Efectivamente, esta siempre se ha definido como un distanciamiento intelectual, alejado de los afectos; recuérdese si no la famosa expresión de Horace Walpole: “This world is a comedy to those that think, a tragedy to those that feel”.<sup>30</sup> En el mismo sentido, el protagonista de la novela de Pauls afirma lo siguiente:

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, le opondría esto: Lo Cerca (HdLl, 20).

Sin embargo, esta cercanía es en realidad apócrifa y no es auténtica. Como se indica más adelante en el texto: “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. [...] Con el llorar, por lo pronto, compra la admiración de su padre” (HdLl, 32). De esa manera, el narrador interpone de nuevo una distancia entre Lo Cerca y su propio discurso: vende Lo Cerca igual como el discurso tardocapitalista vende La Felicidad. De hecho, lo que el protagonista llama “el gran acontecimiento político de su vida” (HdLl, 46) es el momento en que se da cuenta de que el cantautor, ex militante y ex exiliado, es “un artista consumado de la cercanía, alguien que nada conoce mejor que el valor, el sentido, la eficacia de la proximidad y sus matices” (HdLl, 51). El artista utiliza el mismo discurso de Lo Cerca, simbolizado en la letra de su canción de éxito “Vamos, contame, decime” (HdLl, 48) que en adelante le va a producir

---

<sup>28</sup> OLIVER, *El arte de irse por las ramas*, 115.

<sup>29</sup> LOGIE, “A la búsqueda de un lugar de enunciación apropiado”, 171.

<sup>30</sup> Cfr. ZUPANČIČ, *The Odd One In*, 8.

náusea, y que él ya va a utilizar con fines estrictamente oportunistas. De hecho, posteriormente a ese acontecimiento, la distancia de Lo Cerca será cada vez mayor, hasta que, después de un episodio en que su padre lo instiga a llorar juntos (HdLl, 90), decide dejar de llorar, para, diez años más tarde, darse cuenta de que su nueva capacidad ya no consiste en llorar *con* los demás, sino *hacer llorar a* los demás (HdLl, 97).<sup>31</sup> En consecuencia, ¿tenemos que concluir que la ironía en *Historia del llanto* finalmente desdice cualquier sentido de lo auténtico, y que nos volvemos a encontrar ante una ironía posmoderna que no deja lugar ni a la política ni a las emociones?

Las ideas de Alenka Zupančič permiten formular mejor la dimensión política en el caso de *Historia del llanto*. Ella explica cómo la comedia –y esta novela se podría definir como una comedia irónica– logra perforar la idea de lo natural, lo esencial, y probablemente también, lo auténtico. Sobre la comedia, postula lo siguiente:

This coincidence of the self (the actor) and his character means that the split between these two now moves to and inhabits that character itself (that is, essence), and it is precisely this inner split that constitutes the place of the subject in the character. This is why, when speaking of comedy, we cannot say that the subject-actor represents a (comic) character for the spectator, but that the subject-actor appears as that gap through which the character relates to itself, ‘representing itself’.<sup>32</sup>

En ese sentido, la ironía en la novela de Pauls consistiría en que la misma sensibilidad del narrador se presenta mediante una parábasis continua que impide asociar su discurso, por un lado, con la Verdad del testimonio, con las ideas políticas de la Militancia, o con la Felicidad de una ideología tardocapitalista, ni por otro lado con la idea de Lo Cerca o de lo Auténtico. Más bien, se encuentra en la ruptura y la tensión continua, dentro de su propia subjetividad, de lo Cerca y de lo Abstracto, de lo Trágico y de lo Cómico, que inevitablemente coinciden en él.

Esa ruptura viene simbolizada precisamente en la literatura, que no sirve según el narrador de *Historia del llanto*, como en el caso de Puig, para acortar el camino a lo real mediante la ficción, sino, al contrario, “para mantener lo real a distancia, para interponer algo entre él y lo real, algo de otro orden, algo, si es posible, que sea en sí mismo otro orden” (HdLl, 73). Efectivamente, en lugar de militar activamente, la acción política del

---

<sup>31</sup> Para un análisis de la relación entre la cercanía, la inmediatez y la militancia política en estos pasajes, se recomienda el artículo de LOGIE, “A la búsqueda de un lugar de enunciación apropiado”, 172-176.

<sup>32</sup> ZUPANČIČ, *The Odd One In*, 35-36.

protagonista se limita a la lectura, a la “inminencia de leer” (HdLI, 119) : su sueño auténtico es 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” (HdLI, 121). Y es así como la misma actividad de leer efectivamente funciona como una epifanía, como un momento donde su propio pasado y su presente se confunden. De hecho, como observa Ilse Logie en el análisis anteriormente aludido, “leer le permite construir un refugio, un espacio de intimidad que por primera vez experimenta como auténtico, no envenenado por rituales desgastados”.<sup>33</sup>

Esto ocurre por ejemplo cuando el sujeto lee un ejemplar de la revista *La causa peronista* y encuentra la foto de la comandante Silva. En esa foto vislumbra, como en un *aleph* –aquí la referencia a Borges es clave–, su propia historia, que hace desencadenar todo ese “testimonio” que es la novela, y que también lo vuelve a hacer llorar, después de tantos años de sensibilidad perdida:

[...] sigue leyendo como imagina que leen los ciegos, rozando las frases con las yemas de sus dedos, hasta que un golpecito frío en el dorso de la mano, uno y después otro, y otro, y otro, lo obligan a detenerse. Abre los ojos. ¿Llueve? No: llora. Lloro en la ciudad como llueve en su corazón” HdLI, 123).

La inversión irónica del famoso poema de Paul Verlaine, característico precisamente por su alta carga afectiva, “Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville”,<sup>34</sup> es decir, “Llora en mi corazón como llueve en la ciudad”, pone el dramatismo del poeta simbolista a distancia y otra vez más nos muestra cómo la literatura es la única inminencia real, nunca exenta de juego, en la novela de Pauls. Esta misma intertextualidad también cuestiona la idea de la lectura como espacio de *intimidad*, ya que finalmente leer sigue siendo dialogar, además de que el trato lúdico de la cita de Verlaine implica una especie de irreverencia auto-irónica hacia el retrato hiperbólico de los afectos del protagonista que la misma novela ofrece. La ironía, en este sentido, es una militancia post-política o impolítica, no solo en contra de la militancia, como decía Bosteels, sino también en contra de la idea ingenua de lo afectivo como sinónimo de lo Inmediato o lo Auténtico.

---

<sup>33</sup> LOGIE, “A la búsqueda de un lugar de enunciación apropiado”, 176.

<sup>34</sup> VERLAINE, *La bonne chanson*, 30.

## Bibliografía

### Fuentes

- BRUZONE, FÉLIX: *Los topos*, Buenos Aires: Mondadori 2008.  
 HEKER, LILIANA: *El fin de la historia*, Buenos Aires: Alfaguara 1996.  
 KOHAN, MARTÍN: *Dos veces junio*, Buenos Aires: Sudamericana 2002.  
 PAULS, ALAN: *Historia del llanto*, Barcelona: Anagrama 2007.  
 PEREZ, MARIANA EVA: *Diario de una princesa montonera –110% Verdad–*, Buenos Aires: Capital Intelectual 2012.  
 VERLAINE, PAUL: *La bonne chanson*, Paris: Librairie Générale Française 1993.

### Literatura crítica

- ADRIAENSEN, BRIGITTE: “Irony, Humour and Cynicism in Relation to Memory: a Contrastive Analysis between the Argentinian and the Mexican Literary Field”, *Alter/nativas*, 5 (2015), [<http://alternativas.osu.edu/en/issues/autumn-5-2015/essays/adriaensen.html>] (última consulta mayo de 2016), s/p.  
 BEVERLEY, JOHN: *Against Literature*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1993.  
 BOSTEELS, BRUNO: “La situación es catastrófica pero no es seria: Ironía, violencia y militancia en América Latina”, ADRIAENSEN, BRIGITTE/ VAN TONGEREN, CARLOS (eds.): *Ironía y violencia en la cultura latinoamericana*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, en prensa.  
 DRUCAROFF, ELSA: *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura argentina*, Buenos Aires: Emecé 2011.  
 FRANCO, JEAN: *Cruel Modernity*, Durham: Duke University Press 2013.  
 KIERKEGAARD, SØREN: *The Concept of Irony*. Eds and Trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong, Princeton: Princeton University Press 1989  
 LOGIE, ILSE: “A la búsqueda de un lugar de enunciación apropiado: la década de los setenta argentinos en *Historia del llanto* de Alan Pauls”, VIVANCO ROCA REY, LUCERO DE (ed.): *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*, Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado 2013, 164-180.  
 MARTÍN-BARBERO, Jesús: “Lo público: experiencia urbana y metáfora ciudadana”, Cuadernos de Información y comunicación 13 (2008), [<http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/viewFile/CIYC0808110213A/7247>] (última consulta septiembre de 2016), 213-226.  
 NIEBYLSKI, DIANNA: “On the Politics of Irony and the Ethics of Humor in Roberto Bolaño’s Unfinished 2666”, conferencia pronunciada en el congreso ‘The Arts and Politics of Irony’, Montréal, Mc Gill University, 12-14 de abril de 2012.  
 OLIVER, MARÍA PAZ: *El arte de irse por las ramas. La digresión en la novela latinoamericana contemporánea*, Leiden: Brill 2016.  
 RANCIERE, JACQUES: *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris: la Fabrique 2000.  
 RANCIERE, JACQUES: *Le destin des images*, Paris: la Fabrique 2003.  
 ROSENBLATT, ROGER: “The Age of Irony Comes to an End”, *Time Magazine*, 24 de septiembre de 2001, 79.  
 SARLO, BEATRIZ: *Tiempo pasado*, Buenos Aires: Siglo XXI editores 2005.

SOSA, CECILIA: "Humour and the Descendants of the Disappeared: Countersigning Bloodline Affiliations in Post-Dictatorial Argentina", *Journal of Romance Studies* 13.3 (2013), 75-87.

SPIVAK, GAYATARI CHAKRAVORTY: *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge MA: Harvard UP 2013.

ŽIŽEK, SLAVOJ: *Violence: Six Sideways Reflections*, London: Profile Books 2008.

ZUPANČIČ, ALENKA: *The Odd One In: On Comedy*, Cambridge MA: MIT Press 2009.